BIBL00124

AR-Mus. 4°ff-10

ARCHIVIO STORICO BOLOGNA

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

ARCHIVIO STORICO RICORDI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

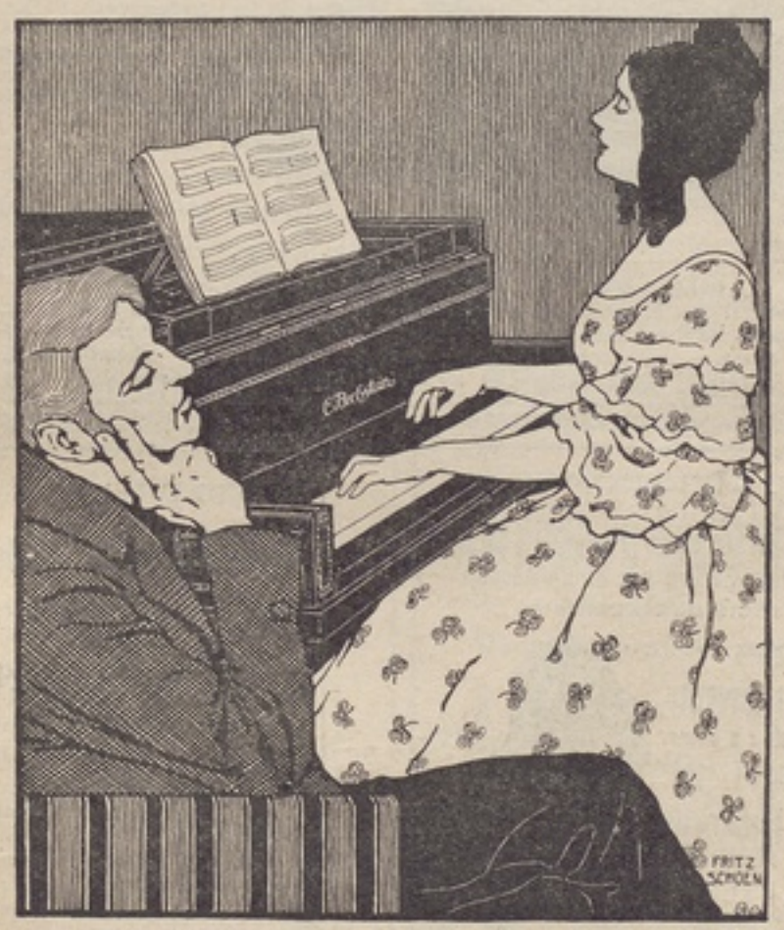


ANNO XI. NVMERO I. GENNAIO MCMXXIX.



FARINA LATTEA
CARLO ERBA
CARLO ERBA S. A: MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

C. Bechstein



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI
RICORDI & FINZI
VIA MARINO, 3 - MILANO - VIA MARINO, 3

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI
AUTOPIANI

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

DEPOSITI ESCLUSIVI
MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Cesare Sarti (Via Farini, 7) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vitt. Em. II, 90) - VOGHERA: Moroni & Massaroni.

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA,,



25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000
DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30
Cataloghi gratis

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

Pathé Frères Pathefono
Acc. Somp Cav. PIETRO NEUVILLE & C.
MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

Compresse di
Aspirina

Sciolte in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la fascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi
&
Riproduzione perfetta



Incisione elettrica
&
Fruscìo 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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

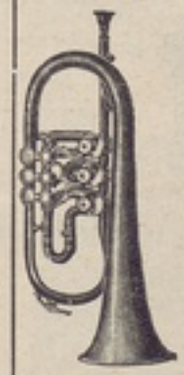
PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

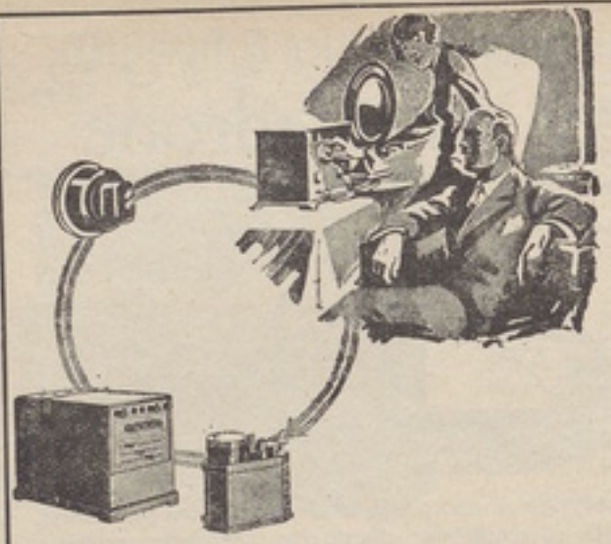
DITTE RIUNITE
A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO
Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS
Corrispondenza in tutte le lingue



La vostra rete di illuminazione basta .....

per alimentare completamente il vostro apparecchio radioricevente.

Un microraddrizzatore **PHILIPS** *in combinazione con un piccolo accumulatore di pochi ampère-ora e con un alimentatore di placca* **PHILIPS** *permette questa semplificazione.*

Una sola spina da inserire sulla rete di illuminazione e l'impianto è sempre pronto per l'uso

PHILIPS

LA MARCA

°ANELLI. CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

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

RUBINSTEIN (A.).

E. R. 471. - *6 Studii.* Op. 23. Revisione di G. TAGLIAPIETRA. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 8.

SCHMITT (A.).

E. R. 43. - *Le cinque note* applicate e per moto contrario al « Tocco » di Frugatta. (Testo italiano, francese, inglese). L. 3.

E. R. 21. - *Esercizi preparatori* per acquistare l'indipendenza e l'uguaglianza delle dita. Op. 16. (Testo italiano, francese, inglese). L. 3.

TARENGHI (M.).

E. R. 88. - *Piccole scene d'infanzia.* Sei pezzi facili. Op. 70. (Testo italiano, francese, inglese). L. 4.

ZIPOLI (D.).

E. R. 462. - *Suite di quattro pezzi:* 1. Preludio; 2. Corrente; 3. Aria; 4. Gavotta. (A. LONGO). (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 6.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

INDUSTRIA ELETTRICI = COMMUTATORI = LAMIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = INDUSTRIA

LA PRODUZIONE
DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
INTERESSA
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL' INDUSTRIA

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



ENRICO CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

CYBIS. - Il trentennio artistico di Toscanini . . . . . Pag. 7

DE SCHOEZER B. - Apollo Musagete . . . . . » 8

MUSICA D'OGGI. - Domenico Alaleona . . . . . » 13

DE ANGELIS A. - Stradivarius, il grande violinaro di Cremona . » 14

ROLANDI U. - I 50 Salmi di Benedetto Marcello. (Un'esecuzione integrale sconosciuta a Roma nel 1739) . . . . . » 19

RIVISTA DELLE RIVISTE: Per la nostra polifonia antica. - La rivelazione musicale del suono. - Italia. - Estero . . . . . Pag. 22

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Corrispondenze dall'estero (R. BRUSSEL, Lettera da Parigi; W. HIRSCHBERG, Lettera da Berlino) . . . . . » 31

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 41

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 44

NUOVE OPERE ITALIANE rappresentate nel 1928 . . . . . » 46

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 48

BRANO MUSICALE: PARODI R. *Madrigale.*

NOVITÀ: ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

ALTAVILLA (O.).
121068. *Berceuse* . . . . . L. 6,—

BILLI (V.).
120821. *Fétiche* (Amuleto). Tango. Interm. . L. 6,—
120929. *Notte d'Arabia*. Orientale. Intermezzo » 6,—
120939. *Serenata beffarda*. Intermezzo . . . » 6,—

GOMES (C.).
Lo SCHIAVO. Gran fantasia in due parti:
120645. Parte I. L. 20,—. 120646. Parte II. L. 20,—
FOSCA, Fantasia in 2 parti (V. BILLI):
120949. Parte I. L. 20,—. 120950. Parte II. L. 20,—

LIMENTA (F.).
120938. *A sera in terra di Toscana*. Impressione . . . . . L. 8,—

LOPEZ BUCHARDO (A.).
120965. *Malaforma*. Tango (Culotta) . . . . L. 6,—

MANCINELLI (L.).
121003. *Cleopatra*. Ouverture. (De Cecco) . L. 20,—

MONTANARO (E.).
120968. *Sirenetta racconta* . . . . . L. 10,—
120969. *Plenilunio d'aprile* . . . . . » 8,—
120970. *Quiete silvestre* . . . . . » 8,—
120971. *Ciprie e parrucche* . . . . . » 8,—
120972. *Stornello abruzzese* . . . . . » 8,—
120973. *Mignolisine* . . . . . » 10,—

PARELLI (A.).
120018. *Accarezzandoti*. Valser . . . . . L. 6,—

RINON (F.).
20966. *Si tutita es tan bueno*. Tango . . . L. 6,—

RESPIGHI (O.).
Antiche Danze ed Arie per Liuto.
1ª SUITE. Secolo XVI. (De Cecco):
120951. 1. Balletto detto «Il Conte Orlando». (Molinaro) . . . . . L. 8,—
120952. 2. Gagliarda. (V. Galilei) . . . . » 8,—
120953. 3. Villanella. (Ignoto) . . . . . » 8,—
120954. 4. Passo mezzo e Mascherada (Ignoto) » 18,—
2ª SUITE. Secolo XVI e XVII (De Cecco):
120974. 1. Laura soave. (F. Caroso) . . . L. 10,—
120975. 2. Danza rustica. (G. Besardo) . . » 15,—
120976. 3. Campane parisienses. (Autore incerto). - Aria. (M. Mersenne) . » 10,—
120977. 4. Bergamasca. (B. Gianoncelli) . . » 20,—

SANSONI (L.).
121022. *Il blues dello zingano* . . . . . L. 6,—
121023. *Catalogna*. Spanish One Step . . . » 8,—
121024. *Parrucche bianche*. Minuetto . . . » 6,—

TARDITI (G.).
120793. *I baci degli angeli*. Valser . . . . L. 12,—
120784. *Plenilunio lagunare*. Barcarola corale » 8,—
120785. *L'andalusa incantatrice*. Danza spagn. » 8,—

VERDI (G.).
120033. AIDA. Fantasia (Zimmermann) . . L. 25,—

VALLOLDO (A. G.).
120914. *La budinera*. Tango criollo (Culotta) L. 6,—

VITTADINI (F.).
VECCHIA MILANO. Tre fantasie (De Cecco):
120790. 120792. 120877. Ciascuna . . . . L. 20,—

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO

ANNO XI. GENNAIO 1929-VII. NUM. 1.

MVSICA D'OGGI

Il trentennio scaligero di Toscanini

Le onoranze ad Arturo Toscanini in occasione del trentennio della sua prima apparizione sul podio della Scala sono riuscite in tutto degne di lui. Altri insigni predecessori ha avuto il Maestro nella sua eminente carica scaligera, e fra essi due principalmente vanno menzionati: Angelo Mariani e Franco Faccio, i quali, in epoche in cui la coltura musicale e il gusto interpretativo eran ben lontani dall'altezza oggi raggiunta, dettero prova di una sensibilità e di una bravura tecnica non comuni.

Ma l'arte direttoriale di Arturo Toscanini non va ricordata in rapporto a precedenti e a confronti. Essa è l'insieme di un grande numero di coefficienti, tutti elevati alla massima potenza e tutti armonicamente equilibrati fra di loro, sì da fare apparire — ed essere, in realtà — l'interpretazione toscaniniana come la sola logica, la sola legata allo spirito e alla volontà dell'autore, la sola vera, insomma.

La stessa prodigiosa memoria del Maestro — che molti ammirano come un semplice fenomeno meccanico, mentre invece è strettamente connessa alla sua profonda sensibilità interpretativa — non ha un valore isolato, ma è una delle tante faccette di quel prisma sfolgorante che è la sua figura di artista. Perchè altrettanto prodigiose sono le altre sue facoltà: quella di penetrare nell'anima dell'autore e di comprenderne l'intima essenza; quella di piegare il suo spirito a qualunque stile, a qualunque scuola, a qualunque genere, a qualunque epoca, sì che gli riesca di interpretare Wagner o Verdi, Bach o Debussy, Gluck o Puccini con uguale fedeltà e perfezione; quella di rivelare agli esecutori — dal maggiore al più umile, dal complesso strumentale o vocale più numeroso al singolo artista — il significato e le speciali caratteristiche dell'opera d'arte che è loro affidata.

Ma, indipendentemente da queste eccezionali facoltà intellettuali, una grande forza ha contribuito alla fortuna e alla gloria di Toscanini: la sua coscienza di artista, coscienza che non ha mai avuto e non avrà mai macchia. Con questa coscienza purissima, quasi mezzo secolo fa, egli ha iniziato la sua carriera, e con la stessa egli ne tocca ora l'apogeo. Tutta la sua grande universale autorità, tutta la sua fama, oltre che dai suoi meriti artistici, gli proviene dalla sua intemerata coscienza.

Dio voglia che un tale artista e un tale uomo, autentica espressione della nostra stirpe e della genialità latina, che tutti gli stranieri c'invidiano quale un prezioso privilegio della nostra patria, sia alla stessa conservato per una lunga serie di anni, come ci consentono di augurarcelo la sua fibra robusta e la fiamma del suo spirito tuttora alacre e giovanile.

***

La sottoscrizione per la « Fondazione Toscanini », sebbene raccolta nel modo più discreto, per un doveroso riguardo ai delicati sentimenti del Maestro, ha avuto un esito magnifico, raggiungendo una cifra cospicua. Ad essa hanno partecipato non soltanto Milano e parecchie altre città italiane, ma anche l'America del Nord, col concorso di molti fra gli amici e ammiratori che Arturo Toscanini conta negli Stati Uniti.

L'Ente benefico, che sarà istituito nel nome del Maestro, possiede dunque delle solide basi finanziarie, il che è garanzia assoluta per il suo prospero funzionamento.

***

La serata commemorativa alla Scala, il 26 dicembre, con *I Maestri Cantori*, sarà sempre ricordata come uno dei più memorabili avvenimenti della storia scaligera. Per trovare un degno riscontro alla commozione e all'entusiasmo di tale serata bisogna risalire alle « prime » dell'*Otello* e del *Falstaff* o alla commemorazione rossiniana del 1892, nella quale Verdi diresse la *Preghiera* del *Mosè*.

L'ovazione interminabile che accolse Toscanini al suo apparire sul podio, al principio dello spettacolo, e le acclamazioni entusiastiche dopo il secondo atto, alle quali parteciparono tutti gli artisti e le masse orchestrali e corali, vollero significare la profonda e affettuosa riconoscenza dei milanesi verso colui che negli ultimi trent'anni è stato il maggiore artefice della fama della Scala e, specialmente, della sua nuova vita. L'imponente manifestazione toccò al più alto grado il cuore del Maestro, i cui occhi lampeggianti rivelavano la viva soddisfazione per le nobili fatiche da lui compiute in pro del suo diletto teatro e, insieme, la gioia di sentirsi amato con tanta tenerezza e sincerità.

CYBIS.

Apollo Musagete

Un critico francese ha detto un giorno, molto giustamente, che l'arte di Berlioz era tutta impregnata di teatro e che l'autore dei *Troiani* aveva portato il teatro al concerto. Io credo che di Strawinski si potrebbe dire precisamente il contrario: egli porta il concerto al teatro; le sue opere teatrali sono la trasposizione scenica di opere musicali. Questa osservazione si applica particolarmente ai suoi ultimi lavori: *Oedipus Rex* e *Apollo Musagete*: infatti *Oedipus* è una cantata profana, *Apollo* una suite di danze formata di 7 brevi pezzi: Prologo (la nascita di Apollo), Variazione d'Apollo, Passo d'azione (Apollo, Calliope, Polimnia e Tersicore), una

Serie di variazioni, Passo a due (Apollo e Tersicore), una Coda (Apollo e le Muse), Apoteosi.

Scritto per un'orchestra ad archi molto ridotta, *Apollo* può essere considerato come una specie di Concerto Grosso o di « Sinfonia » nel senso antico della parola, perchè il soggetto qui non serve che di pretesto ad una certa costruzione musicale che si regge e vive per se stessa, indipendentemente dalla rappresentazione scenica. Lasciando la musica invariata, si potrebbe comodamente cambiare il titolo delle differenti parti che la compongono e adattarvi un soggetto diverso, mitologico o altro, a condizione di restare nel carattere di questa partitura: sereno, calmo, puro e un poco anche solenne. L'unità dell'opera non è infatti determinata dall'azione, da quello che succede sulla scena, ma essa è d'ordine essenzialmente musicale ed è ottenuta con mezzi esclusivamente musicali: con l'applicazione di certi determinati procedimenti armonici, ritmici e istrumentali, con richiamo di qualche motivo conduttore, con una struttura simmetrica; l'Apoteosi riprende, amplificandole e sviluppandole alquanto, le formule ritmiche e armoniche del Prologo. In un concerto, *Apollo* non perde niente del suo significato ed il suo valore resta intero.

Mi sembra che, per comprendere *Apollo*, ci dobbiam collocare da questo punto di vista. Il mito antico, che Strawinski si è proposto come soggetto, ha orientato in una data maniera la sua immaginazione musicale, ma questa in seguito ha lavorato esclusivamente sul piano sonoro. Tuttavia, poichè l'insieme dell'opera possiede una vita musicale propria, ne consegue che da questa « *Suite* » di pezzi il cui insieme forma un sistema musicale completo, sufficiente a se stesso, un maestro di ballo, uno scenografo, dei ballerini possono trar fuori uno spettacolo piacevole. Soltanto, non si deve dimenticare che questo spettacolo si aggiunge alla musica, la quale è sovrana, e che esso, essendo sorto dalla musica, altro non fa che realizzarla plasticamente, e che, infine, le evoluzioni dei personaggi sulla scena hanno il semplice scopo di dare, per così dire, consistenza al pensiero sonoro del compositore.

Certo, altrettanto si può dire della maggior parte delle opere teatrali di Strawinski: *Petruschka*, *Le Sacre du Printemps*, *Renard*, *Noces*, *Mavra*: tutte sono delle pure concezioni musicali, delle costruzioni sonore aventi un proprio valore. Ma c'è, tra queste opere, da una parte, e *Apollo*, dall'altra, una differenza molto importante: le prime sono essenzialmente dinamiche: esse sono animate da una vita ritmica che ha bisogno di esternarsi in forme plastiche, che contiene le sue forme in una maniera « implicita »; le danze, i gesti appaiono come la meta naturale di questa musica, che agisce tanto sullo spirito degli uditori quanto sul loro corpo, che agisce come una massa fisica in movimento. « In principio vi fu il movimento », tale è la rivelazione estetica che ci danno queste partiture, come d'altra parte molte altre che Strawinski non destinava alle scene, l'*Ottetto*, per esempio, il cui dinamismo sveglia sempre in noi, per associazione d'idee, delle marce, delle corse, delle danze, delle lotte, dei movimenti complessi, a causa della parte primordiale che vi rappresenta l'elemento ritmico. *Le Sacre*, le *Nozze* sono prima di tutto degli « atti ». Si comprende dunque che queste opere diano origine a delle forme plastiche in movimento e si lascino agevolmente tradurre in un linguaggio sviluppato nello spazio.

Ben diversamente accade per l'*Apollo*, in cui manca precisamente quel dina-

mismo frenetico, implacabile, che era fin qui la caratteristica stessa dell'arte stravinskiana. Quest'arte non conosceva la pace, la serenità e la dolcezza contemplativa, che forma il fascino supremo di alcune melodie di Mozart o di Schubert, e a cui tutti gli artisti aspirano, anche se siano violenti. Quest'arte non conosceva la grazia. L'*Apollo*, invece, è statico e armonioso. Questa partitura consta, è vero, di una *suite* di danze; ciononostante ogni sforzo, ogni tensione sono esclusi da essa; il movimento, qui, non è che apparente, perchè l'azione è inesistente, e questo balletto, che dura una trentina di minuti, produce l'impressione di un gruppo plastico, di una specie di quadro vivente. Sembra che l'autore vi abbia attinto un certo stato d'equilibrio, d'armonia, e, se egli lo abbandona per un momento, è per ritornarvi subito, scherzando con una grazia ed una facilità di cui non c'era esempio, finora, nella sua produzione.

Si capisce facilmente lo sbalordimento, il turbamento del pubblico alle prime rappresentazioni (primavera 1928) di questo balletto, in cui regna un'atmosfera elisia che fa pensare a qualche quadro del Poussin o di Claude Lorain. Strawinski ci ha abituati a tutte le sorprese, e *Oedipus* ci aveva già fatto intravedere la nuova via in cui s'era inoltrato il compositore. Ma che, rinnegando tutto il suo passato, l'autore di *Sacre du Printemps* a un tratto fosse divenuto tenero e cercasse di accarezzarci e di allettarci, invece di prenderci alla gola e schiacciarci sotto la valanga dei suoi ritmi; questo proprio non si poteva ammetterlo. Se l'*Apollo* fosse stato presentato sotto il nome di un altro compositore, il pubblico e la critica si sarebbero lasciati prendere, senza opporre resistenza, dalla pura bellezza di questa musica; ma da Strawinski si pretende innanzi tutto della forza, e si sa bene che non c'è niente di più pericoloso per un artista che di romperla con le abitudini del pubblico e di far cosa del tutto diversa da quella che si attende da lui.

La prima spiegazione del cambiamento che *Apollo* porta nell'arte di Strawinski è che l'autore si è semplicemente adattato al soggetto: è evidente che non si possa trattare Apollo e le Muse con lo stesso stile adoperato per i Miti della Russia pagana (nel *Sacre*) o per gli esercizi e le buffonerie dei saltimbanchi della fiera (*Renard*). Strawinski ha scritto *Apollo Musagete* per un incarico ricevuto; il soggetto gli è stato imposto, come pure la composizione dell'orchestra. Ma è evidente che questa spiegazione è insufficiente, perchè il fatto stesso che un musicista dell'autorità di Strawinski abbia accettato un incarico, e si sia interessato a un soggetto che esigeva l'impiego di procedimenti musicali del tutto differenti da quelli che gli erano abituali, questo fatto stesso è estremamente rivelatore. In un'altra epoca, qualche anno fa solamente, Strawinski avrebbe rifiutato di trattare un soggetto simile o gli avrebbe dato un carattere selvaggio, aspro e duro, e noi avremmo veduto sulla scena le evoluzioni di qualche Apollo dorico pre-omerico. Orbene l'*Apollo Musagete* non evoca nemmeno l'antichità dell'epoca classica, ma soltanto l'Ellade vista attraverso Racine e Lully, gli dei e le dee del secolo di Luigi XIV dagli atteggiamenti armoniosi e convenzionali. Non v'è dubbio dunque che la concezione dell'*Apollo Musagete* riveli la profonda crisi interiore che il compositore attualmente attraversa. Non abbiamo certo il diritto di decifrare l'enigma psicologico che ci presenta questo balletto, nè di tentare di scoprire il segreto del suo autore, il che del resto ci sarebbe impossibile. Ci basta di constatare il fatto e affermare che con *Apollo* Strawinski rinnova non soltanto la tecnica, ma

lo spirito stesso della sua arte, e penetra in un mondo che gli era finora ermeticamente chiuso, quel mondo di cui parla Baudelaire, in cui:

«Tutto non è che beltà - lusso, calma e voluttà».

II

Ciò che colpisce l'uditore, che cerca di rendersi ragione della sua impressione, è la semplicità dei mezzi impiegati questa volta dal compositore, si potrebbe quasi dire la sua volontà di rinuncia.

Infatti, malgrado la tavolozza orchestrale così ridotta, di cui l'autore disponeva — degli archi soltanto — egli poteva tuttavia, con la sua ben conosciuta maestrìa, raggiungere, se l'avesse voluto, quella diversità, quella ricchezza di coloriti che ciascuno si aspettava da lui. Invece non è così, e si scorge, al contrario, nello strumentale dell'*Apollo*, un partito preso di uniformità: Strawinski rinuncia deliberatamente a qualsiasi effetto orchestrale; il colore generale del balletto è trasparente, leggero e fa pensare all'atmosfera di certi quadri di Corot; ma non vi è assolutamente nulla che scuota l'uditore, nulla che s'imponga al suo orecchio; non appena questo si è adattato alla tinta un po' grigia del lavoro, non la nota più, per interessarsi esclusivamente allo sviluppo melodico. Al contrario di quello che accade nella maggior parte delle opere moderne, in cui l'istrumentazione pretende di avere un valore proprio e cerca di sorprendere e allettare da sè sola l'uditore, nell'*Apollo* essa è al servizio della struttura melodica e non serve che a metterla meglio in rilievo. Alla fine soltanto, nell'Apoteosi, l'orchestra d'un tratto si rischiara e la sua sonorità diventa relativamente più piena, più ricca.

E come Strawinski riduce l'istrumentazione al puro necessario e rinuncia alla varietà dei timbri, così del pari egli semplifica il suo ritmo. Non più combinazioni poliritmiche; non si ritrova nell'*Apollo* nessuna di quelle sovrapposizioni di metri differenti nelle quali l'autore del *Sacre* e delle *Nozze* era diventato maestro: non vi sono più che delle misure a tre o a quattro, in cui l'equilibrio non è mai rotto dalla minima sincope. Ne deriva una impressione di calma e di stabilità, unica in tutta l'arte di Strawinski.

Per ciò che riguarda l'armonia, il compositore va ancora più oltre nella via da lui già seguita con l'*Oedipus Rex*: l'accordo perfetto, con i suoi rivolti, regna nell'*Apollo*; le modulazioni sono spesso molto fresche, inaspettate, ma esse osservano invariabilmente le regole dell'armonia classica. Lo stesso accade per le cadenze: esse sottolineano costantemente, senza possibile equivoco, le basi tonali di questa partitura, di cui un'altra caratteristica è la struttura estremamente larga degli accordi, distribuiti, per lo più senza raddoppi, in uno spazio di tre, quattro ottave, ciò che produce evidentemente sull'uditore una impressione di leggerezza aerea e di purezza.

Ma a tutti questi elementi, timbri, ritmi, armonie non è affidata in definitiva, nell'*Apollo*, che una funzione secondaria: ciò che domina e determina la struttura e la fisionomia dell'opera è la melodia, una melodia flessibile e tuttavia nettamente caratterizzata, molto lirica, molto dolce e tenera, una melodia «cantante» che s'imprime con facilità nella memoria degli uditori, perchè essa s'inserisce naturalmente nel quadro convenzionale e arriva per lo più a conclusione tonale.

Non è più il lirismo russo-italiano di *Mavra* o d'*Oedipus Rex*. *Apollo Musagete* è molto francese, nel senso che il compositore sembra essersi ispirato quasi esclu-

sivamente a Lully, a Delibes e anche, in due o tre passaggi, a Fauré. Per il suo carattere generale, tuttavia, l'opera evoca qualche balletto di corte del gran secolo. E, malgrado tutto, ciò che ascoltiamo è pur sempre dello Strawinski e in ogni pagina si riconosce la mano del compositore: egli solo era capace di amalgamare in un organismo questi elementi disparati e di realizzare l'unità vivente che presenta *Apollo*, senza cadere nel pasticcio o nella stilizzazione. Ecco quel che più importa: sarebbe agevole per un musicista padrone del suo mestiere, per un maestro del valore di Strawinski, di imitare Lully, Haendel, Rossini, Glinka e di far giuochi di destrezza con le epoche e gli stili; ma l'autore di *Edipo* e d'*Apollo* agisce in modo assai diverso.

Imponendosi un certo stile, riversando il suo pensiero in uno stampo fisso, egli non si maschera, non si nasconde dietro Lully o Haendel, ma resta sempre lui, come Bach nelle sue *Suites Francesi*, ispirate a Couperin, o nel *Concerto Italiano*. Ma un quesito si presenta logicamente: perchè mai dopo tanti anni, esattamente dôpo *Pulcinella* (1918), Strawinski si sforza di fare rivivere delle forme musicali che sembravano già morte? Perchè il « rivoluzionario » del *Sacre* cerca di esprimersi in un linguaggio impersonale, riempito di formule cadute nel dominio pubblico?

Strawinski aspira più o meno scientemente allo *stile*. Dopo Beethoven, dopo l'epoca dei romantici, la nostra musica ha perduto il senso dello stile; nè il XIX nè il XX secolo sono stati capaci di creare uno stile, tanto in musica quanto in architettura. La musica romantica e post-romantica non conoscono che la *maniera*; ogni compositore ha la sua e si sforza di dare il maggior rilievo alla sua originalità e a ciò che in modo preciso lo differenzia dai suoi confratelli; il timore di rassomigliare agli altri è senza dubbio uno dei segni caratteristici della nostra epoca musicale. In questa lotta tra le diverse maniere individuali, avviene talvolta che una tra esse trionfi e s'imponga a tutta una generazione; tale fu il caso di Wagner, di Chopin, di Liszt e, su minore scala, di Debussy o, in Russia, di Scriabin. I loro procedimenti, la loro maniera personale, suscitarono numerosi imitatori, ma nessuno di loro fu capace di dotare la nostra musica di uno stile paragonabile a quello del XVII secolo, per esempio — l'età d'oro della musica —, giacchè lo stile è il prodotto di una serie di sforzi collettivi, di una mentalità e di una sensibilità comuni; lo stile è per definizione anche « banale »; ora il romanticismo, essenzialmente individualista, ha orrore del banale, in altre parole, di ciò che appartiene a tutti. Così noi abbiamo degli artisti di genio e delle legioni di imitatori, ma non abbiamo dello stile.

Che fa dunque Strawinski nel suo sforzo per sormontare l'individualismo e ristabilire in musica una disciplina? Rinnovando la tradizione dei grandi maestri del XVIII secolo, egli attinge al fondo comune delle forme sonore, e non si serve che di forme stabili impersonali, di cui il lungo uso ha ridotto i caratteri particolari. Non temendo affatto le formule, i luoghi comuni, anzi andandone alla ricerca, egli sembra parlare la lingua di tutti, ma per adattarla, come facevano Bach, Haendel, Mozart e Haydn, ai suoi fini personali, modificandola e introducendovi un nuovo contenuto.

Da questo punto di vista, astrazion fatta dal suo valore estetico, *Apollo Musagete* contiene una lezione di disciplina. Così Strawinski, professore di disciplina, non può avere degli imitatori, ma soltanto dei discepoli.

B. De Schloezer.

Domenico Alaleona

La notte del 28 dicembre ultimo, a Montegiorgio (Ascoli-Piceno), suo paese nativo, nell'ancor giovane età di 47 anni, si è spento il maestro Domenico Alaleona.

Scompare con lui una nobile figura di artista, di musicologo, di letterato, di convinto instancabile apostolo dell'arte nostra, di insegnante dalla profonda coscienza, e scompare insieme un uomo di vita e reputazione illibate, alieno da ogni fasto mondano, da ogni ambizione di indole esclusivamente materiale. La molteplicità delle sue finalità di musicista e di scrittore, l'ansia di assicurarsi quella reputazione di cui il suo ingegno e il suo sapere erano degni, lo rendevano spesso triste e scontento, e senza dubbio tale suo stato d'animo era aggravato dal male che già gli minava l'esistenza e che lo ha condotto alla tomba così prematuramente.

L'Alaleona aveva studiato nel Liceo di Santa Cecilia di Roma, ove si era diplomato nel 1906. Contemporaneamente aveva seguito il corso di Lettere all'Università, ottenendo nel 1907 la laurea di dottore in Lettere e Filosofia; aveva presentato come tesi di laurea un lavoro sull'*Oratorio*, il quale, debitamente ampliato, fu poi pubblicato in grosso volume dall'editore Bocca di Torino ed è considerato tuttora come la trattazione più vasta e più esauriente che si abbia su tale argomento.

Dopo pochi anni tornò nel Liceo di S. Cecilia di Roma, come insegnante, per essere risultato vincitore al Concorso per la cattedra di storia ed estetica musicale, cattedra ch'egli tenne col massimo onore contribuendo non poco alla coltura di parecchi fra i musicisti che in questi ultimi tempi si sono affermati in Italia.

Come compositore, l'Alaleona ha coltivato con maggiore o minore ampiezza e fortuna quasi tutti i generi musicali, il vocale e strumentale da camera, il sinfonico, il teatrale. Notevoli le sue numerose *Melodie pascoliane* per canto e pianoforte, delicate e squisite interpreti della malinconia del poeta di Barga; piene di freschezza e di senso regionale le *Canzoni italiane* per orchestra, che fanno parte oramai dell'abituale repertorio dei Concerti italiani ed esteri, insieme col forte e interessante *Intermezzo* della *Mirra*. A proposito del quale lavoro, è giustizia riconoscere che, pur non risultando essa, nella sua totalità, un'opera « teatrale » nel senso comune della parola, sopra tutto a causa della scarsa azione contenuta nei due atti dell'Alfieri musicati dall'Alaleona, tuttavia è pur sempre un lavoro che dimostra l'eletto ingegno e la sottile sensibilità artistica del suo autore.

Come scrittore di cose musicali, oltre all'opera già citata sull'*Oratorio*, l'Alaleona lascia numerose pubblicazioni di indole colturale o didattica o critica, apparse o separatamente in volume o quali articoli in rassegne d'arte. Egli è stato anche per parecchi anni critico musicale del giornale *Il Mondo* e lo era ultimamente del *Lavoro d'Italia* e della *Rassegna italiana*.

Nè va poi dimenticato l'efficace contributo da lui dato al gruppo dei cantori e « madrigalisti romani » da lui stesso fondato e diretto.

Musica d'oggi, infine, ricorda il suo nome con particolare affetto perchè, sin dalla nascista della rivista, egli ne è stato il corrispondente solerte e fedele.

Alla sua memoria vada il nostro reverente e commosso saluto, nel quale si compendiano la nostra ammirazione per l'artista insigne e italiano nell'anima e il nostro rimpianto per l'amico perduto.

M. D'O.

Stradivarius
il grande violinaro di Cremona

Le misteriose ombre del passato.

« Stradivarius! »: nome risonante di mistero e di straordinario, esso appartenne infatti ad un uomo attorno alla vita e all'opera del quale il mistero si addensa sovente impenetrabile.

Dove, quando nacque l'artefice di tanti meravigliosi istrumenti, che ogni giorno più i collezionisti e i virtuosi si disputano a prezzi divenuti oramai favolosi? I più pazienti studiosi si sono invano affaticati a raggiungere dati precisi. Persino Mons. Geremia Bonomelli, il compianto pastore, patriota, scrittore di chiarissima memoria, adoperò la propria autorità episcopale affinchè tutti i parroci della Diocesi cremonese concorressero alla ricerca. Invano. E fu questa circostanza, anzi, che valse a far supporre a un biografo del liutaro, Alfonso Mandelli, che quegli fosse nato in altra città non molto vicina alla provincia di Cremona, ove la sua famiglia doveva essersi rifugiata durante la peste del 1630, e che tuttavia cremonese lo Stradivari tenesse a qualificarsi — come risulta dalle firme dei suoi istrumenti — per aver in Cremona avuto gli insegnamenti dell'arte dal cremonese Nicola Amati, per essere egli stesso divenuto il più fulgido rappresentante di quella impareggiabile scuola di liuteria, e per avere colà trascorsa l'intera sua vita. « Cremonese » dunque per antonomasia, e nato nel 1644 — come almeno tendono ad accordarsi gli studiosi sulla base di fondate induzioni che sarebbe troppo lungo riferire. E morto in Cremona nel 1737: questo è certo. Come sono certe le notizie relative alla sua famiglia d'origine e alle due mogli: Francesca Feraboschi e Antonia Maria Zambelli, dalle quali ebbe undici figli. Ma di questi ultimi tre soltanto ci interessano: i due del primo letto Giacomo Francesco e Omobono Felice perchè seguirono l'arte paterna, e del secondo letto Paolo Bartolomeo, dedicatosi al commercio delle pannine, ma che fu l'erede ultimo degli strumenti, degli arnesi da lavoro e delle carte paterne.

Alto nella persona, sparuto nel viso, il capo coperto da un largo berretto bianco, di lana nell'inverno, e di cotone nell'estate, con un largo grembiale a protezione dei calzoni, così, in modo alquanto generico, ce lo descrisse un suo storico, il Fétis. Il pittore Hamman lo ha raffigurato in un ritratto, artisticamente apprezzabile, ma del tutto arbitrario per il resto e specialmente dal punto di vista della rassomiglianza fisionomica; e non più verosimile è il quadro di A. Rinaldi che rappresenta lo Stradivari nel proprio laboratorio. Testimonianza di maggiore attendibilità sembra essere costituita dal ritratto eseguito nel 1691 a Cremona da Francesco Gialdisi di Parma, e attualmente in possesso del signor Anelli fabbricante di pianoforti in Cremona.

E non parliamo della fantasia dei suoi poeti: da Edmond Roche che gli dedicò un carme, al celebre François Coppée autore de *Le luthier de Crémone*.

Nè il mistero sembra diradarsi dinanzi alla tomba del liutaro. Questi, nel 1729, aveva acquistato dagli eredi del fu Francesco Viviani, la loro cappella sepolcrale intitolata alla Madonna del Rosario nella Chiesa di San Domenico, per adattarla a luogo di sepoltura per sè e per i suoi. Vi trovarono infatti estremo riposo parecchi suoi congiunti a lui premorti, egli stesso vi fu tumulato, ed altri della sua famiglia deceduti dopo di lui. Ma nel 1869, demolita la Chiesa per dar luogo all'attuale giardino pubblico di Piazza Roma, fra tanta confusione di ossa non si potè o non si seppe identificare la salma dell'artefice illustre.

Che cosa dunque rimane in Cremona di Antonio Stradivari? Presso che nulla o poco più che il ricordo. La stessa casa, che egli acquistò nella suddetta piazza di San Domenico, cambiò più volte di proprietario dopo la sua morte. Nel pianterreno, ove egli aveva stabilita la propria bottega, è attualmente il caffè Soresini sul muro esterno del quale, a cura del Comune, venne murata una lapide commemorativa adorna del ritratto di Stradivari derivato da quello immaginario dell'Hamman. Al disopra del secondo piano ancora visibile il terrazzo coperto (seccadour) dove si ritiene che il liutaro andasse a lavorare nella buona stagione e ad appendere gli istrumenti per farne meglio essiccare la vernice. Qualche ritaglio di legni o altri minimi residui della sua operosità, scoperti dopo lungo tempo in quel terrazzo, vennero raccolti e sono custoditi da privati in Cremona, ma più per culto di memorie che per effettiva importanza di oggetti.

Restano però a testimonianza viva del suo genio, e non nella chiusa cerchia della cittadina lombarda, ma sparsi in tutto il mondo, custoditi gelosamente come tesori, parecchi degli strumenti — violini, viole, violoncelli — da lui prodotti. (Ne seppe qualcosa l'incettatore Benedetto Tarisio che in sulla fine del '700 portò via da Cremona, vendendoli specialmente in Francia, circa settantasei istrumenti tra i quali fu trovato più tardi il violino battezzato « il messia » perchè apparso dopo molte ricerche, e che troneggia ora nella splendida collezione della Casa E. Hill & Sons di Londra). Ed esiste altresì una interessante collezione di cimeli professionali che un caso fortunato mi ha offerto la possibilità di esaminare da vicino.

Una preziosa collezione che torna in luce. - Il Conte Cozio e il liutaio Fiorini.

La collezione si trova in possesso del signor Giuseppe Fiorini, liutaio bolognese, allievo del padre Raffaele, e la cui famiglia ritiensi discendente da Guidanton Florentius allievo di Stradivari. Il commercio di antichi istrumenti d'autore gli dette la ricchezza, ma le maggiori soddisfazioni egli doveva ottenere nella professione, come restauratore e come costruttore, specialmente da quando potè valersi dei metodi e dei segreti del grande liutaio cremonese. Il Fiorini vide per la prima volta la collezione Stradivari alla esposizione degli istrumenti musicali che si tenne in Milano, presso quel Conservatorio, nel 1881; e da quel momento, quasi divinando il giorno in cui ne sarebbe venuto in possesso, il suo pensiero fu costantemente rivolto ad essa. Proprietaria ne era la Marchesa Della Valle del Pomaro il cui marito, Alessandro, l'aveva avuta quale erede dei conti Cozio di Salabue, e precisamente del Conte Ignazio Alessandro Cozio — nato a Salabue (Casal Monferrato) nel 1755 ed ivi morto nel 1840 — a cui per primo trapassò la collezione dalla famiglia Stradivari. Sembra che Antonio Stradivari, erede ultimo e

pronipote del celebre liutaio, tentasse di vendere la collezione al Comune di Cremona, e non riuscendovi (il Comune versava allora realmente in gravi ristrettezze) decise per ripicco che la collezione non dovesse rimanere nel territorio della città, e la vendette pertanto al Conte di Salabue per la misera somma di sei gigliati, corrispondenti a lire italiane 69,12. Il conte, sino dal 1773, era divenuto protettore dell'insigne liutaio cremonese Gian Battista Guadagnini, ed è verosimile che da allora fosse nato nell'animo di lui il desiderio di crearsi una raccolta di capolavori degli Amati, dei Guarnieri, degli Stradivari, affinchè servisse di modello a coloro i quali si proponevano di seguire le orme di quei maestri che resero Cremona famosa come sede di artefici liutari. Così riuscì ad ottenere da Paolo, figlio di Antonio Stradivari, e dal pronipote Antonio più di dieci violini, ed inoltre i modelli, le forme, gli stampi, i ferri creati o usati dal sommo artista, come pure istrumenti di Francesco e Omobono Stradivari e vari violini del Bergonzi.

Precisamente a Torino il Fiorini vide per la seconda volta la collezione presso la Marchesa Della Valle ed espresse il desiderio di acquistarla, ma la Marchesa rifiutò ed egli se ne ritornò a Monaco di Baviera dove aveva fissato la propria residenza ed era tenuto in grande considerazione avendo compiuto restauri d'istrumenti per augusti personaggi della Corte e ricoprendo gli uffici di membro del Consiglio direttivo della Unione liutai tedeschi e di Presidente della Commissione liutesca germanica. Scoppiata la guerra europea l'artista bolognese lasciò la Germania e si trasferì a Zurigo e fu colà che, qualche tempo dopo, venne informato che la collezione Cozio stava per essere venduta all'ambasciatore di Francia a Roma, Barrère. Comprese che essa sarebbe stata perduta per l'Italia, ma la sua decisione ad acquistarla era in quel momento piuttosto vacillante poichè, in conseguenza dell'affrettata partenza dalla Germania e per il tracollo del marco, aveva veduto quasi ad un tratto svanire la propria agiatezza. Ma la passione dell'arte e l'affettuoso incoraggiamento della moglie, finirono per deciderlo. Telegrafò alla Marchesa Della Valle dicendole che voleva studiare i metodi di costruzione di Stradivari per trasmetterli ai propri discepoli, ed ottenne così che, per una cospicua somma, la collezione gli fosse ceduta.

Modelli e arnesi da lavoro. - Le "pochettes„ e gli "spagnuoli„.

Ne darò una schematica descrizione. Essa è costituita da: diciotto forme in legno di viole e violini (si presume che qualcuna sia stata rubata), tutte in perfetto stato ed abbraccianti l'intera attività dello Stradivari dall'inizio sino alla morte. Osserviamo una forma sulla quale, di mano dello Stradivari, è l'iscrizione: « 1690. Per Sua Altezza Reale il Gran Prencipo di Firenze ». Caratteristica la forma di una « pochette » che avrà la lunghezza di venticinque centimetri mentre il manico è sproporzionatamente più lungo. Chiariremo, a intelligenza dei profani, che il nome di « pochette » era dato all'istrumento perchè, per essere di piccole dimensioni, poteva esser messo comodamente in tasca. Ed era infatti portato in tasca dai balmeister (maestri di danza) quando si recavano a dare lezioni di ballo a domicilio. Ci sono inoltre forme di Cosimo Bergonzi, allievo di Stradivari, di Antonio Guadagnini, e infine, fra le più notevoli, c'è la forma di un violino datata 1691 e che Stradivari tornò ad adoperare per costruirne un altro nel 1736 quando aveva novantadue anni, e si dice sia quello che adopera attualmente il celebre concertista Busch. La data è intagliata nella parte superiore della forma.

Ed ecco ora un grosso fascicolo: è il carteggio del figlio di Stradivari, Paolo, e di Antonio figlio di Paolo: carteggio prevalentemente commerciale e relativo a vendite d'istrumenti. Altri nove fascicoli, di scrittura di Cozio, si riferiscono a fabbricanti del suo tempo o contengono notizie che egli ha potuto raccogliere come amatore d'arte liutesca. Il più importante è il diario dove sono annotati i prezzi che si praticavano allora per gli istrumenti, e la descrizione di quelli da lui stesso posseduti. Questa costituisce una vera autenticazione di tali strumenti sparsi ora in tutto il mondo.

Della collezione fa anche parte una cassettina, costruita dallo stesso Stradivari, con doppio fondo ed opposti coperchi di apertura. Sulla cassettina vi è la seguente scritta di Cozio: « Modelli per i violini (1716) del celeb° Antonio Stradivari di Cremona ». Dentro sono parecchie cartine piegate alla guisa di quelle delle farmacie e recanti di pugno dello Stradivari le indicazioni del contenuto: piccoli modelli delle « punte » e degli « zoccoli » di ogni diversa forma che il liutaio costruì per violini e violoncelli. Fanno anche parte della collezione ornati su legni sottilissimi, realizzati con seghette da traforo, che servivano per l'abbellimento degli strumenti intarsiati dallo stesso Stradivari. Generalmente erano intarsiati i ricci o i coperchi superiori (piani armonici) degli strumenti destinati a personaggi d'alto rango. Fra i quali sono quelli ancor oggi contraddistinti col nome di « spagnuoli » perchè ordinati allo Stradivarius dalla Casa regnante di Spagna. Ne fece anche per il Duca di Mantova. Su una cartina leggo la seguente annotazione autografa: « Arme che ho fatto per li strumenti per il Gran Principe di Toscana ». Sempre nella cassettina osserviamo, in carta o in legno, disegni e modelli per manici o ricci e per ponticelli, e dentro altre cartine, piccoli pezzi di corda da servire come campione delle qualità e grossezze di cui dovevano essere; modelli in cartone o in metallo intagliato degli FF. Tutto è preciso, meticoloso.

Altro reparto della collezione è costituito dagli arnesi da lavoro dello Stradivari, in legno e in ferro, e delle più strane forme almeno per un profano: compassi per le grossezze, raffetti, pialletti d'ottone, lime, stecche, succhielli. Il Fiorini mi fa osservare come tutti questi arnesi fossero costruiti o fatti costruire dal liutaro cremonese con una logica straordinaria talchè il loro studio ed uso affina grandemente l'esperienza di un liutaio e concorre ad avvicinarlo ai metodi e allo stile di costruzione dello Stradivari.

Una grande tradizione che si perpetua.

Infatti il Fiorini si è avvantaggiato degli studi compiuti sulla collezione per le successive costruzioni di istrumenti ad arco. La chiave di un'opera d'arte — egli dice — è lo stile, e lo stile è il metodo. Egli ha studiato il metodo dello Stradivarius e impadronitosene ha quindi ottenuto gli effetti di costruzione cui mirava. Ecco perchè i violini, le viole, i violoncelli, che egli ha costruito dopo l'acquisto della collezione, si differenziano dai precedenti non soltanto per l'aspetto ma specialmente per i risultati. Essi si trovano oramai in circolazione in tutto il mondo, acquistati dai collezionisti piuttosto che dai grandi virtuosi perchè costoro preferiscono gli strumenti antichi di grandi autori, avendo la stagionatura una grande

importanza negli strumenti ad arco. Infatti soltanto il tempo può decidere quale, fra vari strumenti di pregiata fabbricazione, risulterà superiore.

La collezione del Fiorini è conosciuta dai principali liutai, e qualcuno di essi, come, ad esempio, l'Hill — il più grande negoziante e conoscitore di liuteria — ha tratto anche riproduzioni dai modelli della collezione. Ma affinchè questa possa essere bene utilizzata professionalmente, occorre essere pervenuti ad un alto grado di maturità artistica che ben pochi liutai possiedono. Ed ecco perchè l'Hill, il quale riconosce nel Fiorini una eccezionale perizia, lo pregò di accogliere fra i suoi allievi (parecchi fra i migliori liutai d'Europa furono alla scuola del Fiorini) il proprio cognato, il signor A. E. Philips, divenuto poi collaboratore e condirettore della celebre casa londinese.

La collezione ha dunque non soltanto valore di prezioso cimelio, ma effettivo valore professionale. Ad essa può considerarsi anche annessa la ricetta per la verniciatura degli strumenti (quanto si è favoleggiato su tale ricetta!) sebbene non facesse parte della eredità Cozio, ma il Fiorini sia riuscito ugualmente a procurarsela dopo vicende che hanno qualcosa di romanzesco e che basterebbero da sole a dar vita a una interessante pubblicazione storica e tecnica. Ma lo spazio non ci consente neppure di accennare alla dibattuta questione se e quanto la vernice concorra alla sonorità degli strumenti come da molti si pretende. Forse essa contribuisce principalmente alla loro lucentezza e conservabilità. Comunque interessanti e decisive sono state le ricerche e le esperienze compiute dal Fiorini e che lo hanno condotto alla importante conclusione di autenticare la ricetta che era stata finora soltanto per scarse ipotesi attribuita al liutaro di Cremona. La sorte maligna ha preteso che questa dura fatica fosse ancor più duramente pagata. E infatti Giuseppe Fiorini, tuttora vigile e acuto nell'ingegno, florido nell'aspetto e vegeto nelle energie fisiche, sebbene prossimo alla settantina, è stato reso invece quasi del tutto cieco dal suo indefesso e appassionato lavoro, specialmente riguardo alle vernici.

Ma la sua giornata si compie nella piena luce del successo; e mentre con spirito di italiano egli dichiara di esser deciso a garantire al suo Paese il futuro possesso della collezione, aggiunge con legittima soddisfazione di Maestro che comunque non è preoccupato circa la dispersione dei segreti dell'arte in essa contenuti, poichè gli allievi sono stati già da lui resi consapevoli del profitto professionale che se ne poteva trarre, cosicchè considera di aver affidato in buone mani la preziosa eredità del grande liutaro di Cremona.

ALBERTO DE ANGELIS.

Col prossimo fascicolo sospenderemo l'invio di « Musica d'Oggi » a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento. Preghiamo quindi di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo pel 1929; anche per agevolare il nostro lavoro amministrativo.

Chi non intende rinnovare l'abbonamento si compiaccia respingerci questo fascicolo e chi cambia residenza ci avverta ove, finora, riceveva la rassegna.

I 50 Salmi di Benedetto Marcello

(Un'esecuzione integrale sconosciuta a Roma nel 1739)

La prima edizione del capolavoro di B. Marcello: « *Estro poetico-armonico ossia Parafrasi sopra i primi 50 Salmi di Davide* » fu stampata a Venezia in due tempi, dal Lovisa: i primi 25 Salmi nel 1724 e gli altri nel 1726-27. Tale notizia è facile ad attingersi in qualsiasi lessico o fonte bio-bibliografica: invece, strano a dirsi, nelle stesse fonti non si trova menzione di una « *prima esecuzione* », parziale o totale, di quel monumentale lavoro; del quale pure si occupano largamente e minuziosamente, dal punto di vista musicale, tutti i biografi del celebre compositore veneziano.

Solo dal Caffi (cfr. *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco;* Venezia, Antonelli, 1855) apprendiamo che nella celebre Accademia detta *della Cavallerizza* e posta in un grandioso edifizio presso le *Fondamenta nuove* — Accademia nella quale, oltre alla equitazione ed a vari trattenimenti e ricreazioni si coltivava, almeno una sera per settimana, la musica — il Marcello fece udire i suoi salmi « a misura che gli cadean dalla penna: vi cantava egli stesso e cantar vi faceva i più scelti della Cappella ducale, qualche distinto suo amico e accidentalmente anche l'un o l'altro de' più distinti musici che in Venezia recavansi assoldati ne' teatri, e che tosto accorrevano a lui trattivi dalla sua gran fama. Qui infatti la Bordoni, la Tesi, le Stella, qui Grimaldi, Carestini, Broschi, qui Barbieri, Paita, Boschi, Fabris, Giorgi, or l'uno or l'altro chiamati alla scena in Venezia, faceansi pregio di concorrere colle tanto desiderate e pregiate lor voci a rendere più splendido e delizioso il Concerto de' Salmi ».

Esecuzioni dunque frammentarie, di cui tuttavia veniamo a conoscere, sia pur in disordine, i principali esecutori. Data però la rinomanza dell'Autore, che per universale consenso era detto il *Principe della musica*, penso che qualche esecuzione *globale* dei Salmi debba essere stata data, probabilmente nella stessa Venezia e forse all'epoca della pubblicazione della 1ª parte (1724).

Alcuni di quei primi 25 Salmi furono cantati anche a Roma l'anno 1725, nel palazzo del Cardinale Ottoboni — grande mecenate di musicisti — quando appunto il Marcello si era recato a tale scopo nell'alma Urbe. In quella circostanza gli Arcadi credettero di abbellire la solennità della Accademica adunanza con l'intramezzarvi sonetti ed altri versi. In verità i Pastori componenti la celebre Accademia avevano pomposamente accolto in Roma il loro eminente collega *Diante Sacreo*, « il veneto patrizio *che degnavasi di coltivar musica* », non per l'alto suo valore di musicista, ma per l'elevato suo grado sociale! Il Cardinale Ottoboni peraltro, ammiratore della musica del Marcello, faceva sempre eseguire, in ognuna delle sedute musicali che costumava far fare nel suo palazzo, un *Salmo* del Marcello.

Ma nessuno dei biografi del Marcello o degli ordinari lessici di consultazione parla di una *esecuzione integrale dei 50 Salmi*, impresa che avrebbe spaventato

e dissuaso — sia per le difficoltà esecutive che per la impressionante lunghezza — qualunque coraggiosa iniziativa!

***

Eppure tale *esecuzione completa* fu data proprio in Roma, nel 1739, come ce ne offre attestazione il *libretto*, che ho avuto la ventura di trovare e che mi sembra meritevole d'esser reso noto.

Ho motivo di ritenere anzi che questa sia anche l'unica edizione contenente il *solo testo* di tutti i 50 Salmi del Giustiniani musicati dal Marcello. Molte volte fu ristampata la musica dei 50 Salmi; ma del *libretto* relativo, sia in questa che eventualmente in altre edizioni, non ho trovato cenno in alcun luogo (1), il che mi fa pure pensare che questa sia stata l'unica esecuzione integrale dell'opera massima di Benedetto Marcello. Ciò rende tanto più raro e pregevole il *libretto* di cui sto discorrendo.

Dico «libretto» perchè così parmi debba considerarsi, essendo stampato appunto in occasione di una determinata esecuzione, a somiglianza di un *libretto d'opera, d'oratorio*, etc.; in realtà è un vero e proprio «volume» di 185 pagine, del formato di cm. 25 × 17,5 (l'ordinario formato dei libretti di oratorî di quell'epoca eseguiti in Roma), di cui trascrivo il frontespizio:

PARAFRASI | SOPRA | CINQUANTA SALMI | DI DAVID. | Poesia | di Girolamo Ascanio Giustiniani | Musica | di Benedetto Marcello | Nobili veneti | Da cantarsi nella Cancelleria Apostolica | l'Anno 1739 | [fregio] | *IN ROMA | Per Antonio de' Rossi, nella Strada del Seminario Romano | Con licenza de' Superiori.*

Naturalmente l'esecuzione fu frazionata (infatti il volume è suddiviso in 8 piccoli tomi, ma con numerazione di pagine unica). Perciò, come si legge nella 3ª pagina, i Salmi vennero cantati in *dodici* sere — sempre di mercoledì — e cioè: 8, 15, 22 e 29 luglio; 5, 12, 19 e 26 agosto; 2, 9, 16 e 23 settembre. Nelle prime dieci sere si cantarono quattro Salmi per ogni sera; nell'11ª e 12ª invece cinque per sera.

Esecuzione dunque veramente gigantesca, della durata di tre mesi... somministrata però *epicraticamente*, a dosi settimanali!

Ogni sera precedeva un discorso d'occasione tenuto da un Religioso: vi sono infatti sul libretto i nomi degli oratori di ciascuna sera... mentre nulla vi troviamo circa gli esecutori, il Direttore della musica, l'orchestra, etc.; il che, a dir vero, ci avrebbe interessato ben di più!

Anche nell'occasione di quella integrale esecuzione dei *Salmi* l'Arcadia non volle astenersi dal portare il suo immancabile lauro, sotto forma di una pomposa *Canzone* in 18 strofe (234 endecasillabi e 36 settenari: totale 270 versi!) com-

(1) Neanche nella *Drammaturgia* dell'Allacci (1755) di solito minuziosa ed accurata. Del libretto in discorso esistono ben *cinque* esemplari — uno dei quali lievemente incompleto — nella R. Biblioteca Vittorio Emanuele in Roma: mentre la R. Biblioteca *musicale* di S. Cecilia ne è sprovvista. È questo uno dei moltissimi casi dove appare evidente la necessità, più volte segnalata da molti studiosi, di una più conveniente distribuzione, soprattutto *specialistica*, del patrimonio delle nostre Pubbliche Biblioteche: evidentissima poi nel caso di vari *duplicati*, come nell'esempio presente.

posta dallo stesso «Custode generale» (Filacida Luciniano P. A.) della magniloquente Accademia. Trovo infatti unito, nell'esemplare del volume da me posseduto, un opuscolo (2) del medesimo formato, di 12 pagine, dal titolo:

Per | la parafrasi | volgare | de' primi cinquanta | Salmi di David | fatta sentire in Musica | in dodici sere | nella | Cancelleria Apostolica | l'estate del corrente Anno 1739. | Canzone | dell'Abate Francesco Lorenzini | Custode generale d'Arcadia. | [fregio] | *In Roma, per Antonio de' Rossi, vicino alla Rotonda. | Con licenza de' Superiori.*

Strana e dolorosa coincidenza: tra la 3ª e la 4ª sera di esecuzione, e precisamente nella notte dal 24 al 25 luglio 1739 il povero Autore (che appunto per la grandiosità della monumentale composizione dei 50 Salmi fu detto da qualcuno il *Michelangelo della musica*) si spegneva a Brescia, consunto dalla tisi, all'indomani del suo 53° genetliaco.

***

A riscontro di una così mastodontica esecuzione, di fronte alla quale la tetralogia wagneriana che dura appena *quattro sere* può sembrar pigmea (parlo, s'intende, dal solo punto di vista cronometrico) merita di essere ricordata, fra le varie notevoli esecuzioni di qualche *Salmo* del Marcello avutesi in Roma, una memorabile serata in cui venne eseguito il 50° ed ultimo Salmo (*Miserere*), circa un secolo più tardi, accennata anche dal Radiciotti (*Teatro e musica in Roma* etc., 1906). Il raro *libretto* (per essere esatti trattasi di un foglietto di quattro pagine di cm. 16.5 × 10.5) ha per titolo:

Salmo L. / MISERERE MEI DEUS / posto in musica / da / Benedetto Marcello / ed eseguito nel / Palazzo Torlonia / in Borgo Nuovo / la sera del 16 marzo / 1837.

Le pagine 2 e 3 contengono il testo, diviso in due parti; segue poi a pag. 4:

PARTI CANTANTI | *Contralto signora Ida Bertrand | Tenore signor Pietro Cicerchia | Basso sig. Stanislao Prò |* CORO | *di Contralti, Tenori, e Bassi | Il tutto con accompagnamento | di viole, violoncelli, | e contrabassi.*

Dall'accuratissimo Cametti (v. *L'Accademia Filarmonica Romana*, Roma 1924) sappiamo che già nel marzo 1828 si era fatto il progetto, da parte dell'Accademia, di eseguire il *Miserere* del Marcello, ma che vi si dovette poi rinunziare per mancanza di contralti; nel 1837 invece si riuscì nell'intento ed esecutori ne furono appunto gli Accademici filarmonici romani, sotto la direzione del Marchese Raffaele Muti-Papazurri, col concorso di ben 75 filarmonici. (Sembra strano anzi che nel surriferito libretto-foglietto, mentre vi sono i nomi dei solisti, non venga poi fatto alcun cenno che l'esecuzione era affidata ai Soci dell'Accademia e non se ne nomini il Direttore). Il tutto fu fatto per conto del Principe Alessandro Torlonia, un po' fastoso forse, ma certamente benemerito mecenate dell'arte e degli artisti.

ULDERICO ROLANDI.

(2) Nessun esemplare di detto opuscolo trovasi nella R. Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Per la nostra polifonia antica

Il prof. Enrico Besseler dell'Università di Heidelberg faceva nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* dello scorso ottobre interessanti considerazioni sugli studi intorno alla polifonia del 1400, fattisi particolarmente attivi all'estero specie dopo la scoperta dei codici di Trento. E, dissentendo da J. Handschin, il quale crede poter far risalire attraverso al Machault fino al tempo di S. Marziale di Limoges la tradizione di quelle parafrasi melodiche che si dissero «colorature», il prof. Besseler dice che le elaborazioni trecentesche di canti fermi mostrano tutt'altra cosa. Mostrano cioè come vi fosse una tradizione verosimilmente italiana (od almeno, in genere, meridionale), fondata sull'ornamentazione del canto fermo (procedimento analogo a quanto si faceva con melodie profane in canti dell'*ars nova* appunto italiana). Invece un'altra corrente tradizionale, d'origine inglese, usava i motivi del canto fermo, come germi di melodie nuove. Sicchè, la tradizione italiana sarebbe stata *tectonica*, e quella inglese *costruttiva*. Di queste due concezioni essenzialmente diverse tra loro si trovano segni in quella che, in blocco, si dice Scuola Fiamminga; specialmente segni di tradizione italiana nella Scuola Borgognona, con alla testa Gugl. Dufay. L'A. anzi, benchè manchino finora prove d'un soggiorno in Italia anche di Egidio Binchois, propenderebbe a supporlo, dato lo stile nettamente italiano di un motetto conservato a Modena, e che prova come il Maestro, tra il 1425 ed il 1436, sia stato a Padova a venerare S. Antonio. Questa tradizione italiana doveva essere, non solo così vitale, da operare sui due Maestri maggiori del 1400 fiammingo; ma doveva avere già un buon grado di maturità anche tecnica. Difatti il prof. Besseler dice: «Del resto, dall'edizione fatta dal prof. Alf. Orel e dal catalogo dei codici di Trento si ha l'impressione che, a fianco al principale gruppo borgognone con Dufay e Binchois nel centro, che tra il 1420 ed il 1440 hanno strette relazioni coll'Italia, nel nord, un po' alla volta si forma in certo modo una prima tradizione fiamminga,... quanto a tecnica notevolmente più primitiva, e che tende forse assai più all'Inghilterra che all'Italia».

Questo concorda con quanto si nota nella musica strumentale, dove la stessa corrente ornamentale s'irradia dall'Italia. «Son style ornemental est d'une grâce irrégulière et un peu maniérée, mais il est évident aussi que Pauman a goûté la sagesse aimable de l'art florentin. Il a pu connaître Antonio Squarcialupi, l'organiste des Médicis. Avant de composer son *Fundamentum*, terminé en 1452, il avait apprécié la suavité des chants italiens. Dans des pages recueillies postérieurment, il traite en variation la célèbre ballade *Con lagrime bagnandome nel viso* écrite sans doute après la mort de Francesco Carrara, seigneur de Padoue (1393). *André Pirro*, «Les Clavecinistes, p. 7».

***

Questi fatti e queste idee dovrebbero far riflettere i nostri studiosi di storia della musica. Se c'era una tradizione di polifonia italiana che tra il tre ed il quattrocento era viva e matura, quando s'era andata formando? Le tradizioni, specie nell'arte liturgica, non sorgono da un momento all'altro. Che sappiamo del nostro mille e cento e del nostro duecento? Sul trecento, per la parte profana, vi sono stati degli stranieri che se ne sono occupati autorevolmente; ma sappiamo tutti quante sono ancora le incognite che tuttavia rimangono. E del quattrocento italiano, chi sa qualche cosa? e chi se ne preoccupa?

Adesso che la storia della musica incomincia ad attrarre qualche interesse, almeno in qualche musicista; adesso che in parecchie università esistono cattedre di tale materia, non vi sarà qualche italiano che abbia pietà ed amore per questo tra i molti lati del nostro passato, che rimasero finora negletti, e soltanto studiosi stranieri indagano con mirabile profondità? Non sarebbe ciò forse più utile ed intelligente che pensare a preparare il doppio di edizioni che esistono già? e proprio da noi quasi nessuno studia?

"La rivoluzione musicale del suono 13„

Poichè un professore del Conservatorio Nazionale di Messico gli aveva insegnato che, dividendo per 2, 4, 8, una corda od un tubo, si ottengono suoni sempre più acuti in ordine d'8ª, il maestro Julian Carrillo volle verificare il fatto, e trovò che le ottave non erano acusticamente esatte. Tutto un edificio teorico vacillava con tale esperienza, e lo studioso andò moltiplicando le esperienze e le osservazioni. «Quel movimento spirituale domandava una designazione, un nome storico inconfondibile, e nulla mi parve più adatto del n. 13 per indicare il momento in cui fu rotto il ciclo classico dei 12 suoni...».

Difatti, com'egli narra in *Musicalia* di Avana, incominciò a dividere il tono in parti sempre più piccole e numerose, fino a 16; ma quale tono, se ve ne sono tre tipi, rappresentati dai rapporti: 8/7, 9/8, 10/9?

Già nel 1925 l'A. scagliò l'interdetto contro «la falsità della scala classica degli armonici, e così la rivoluzione ha introdotto nel dominio della musica una fonte meravigliosa di nuovi suoni. Si credeva in acustica che fossero suoni nuovi soltanto quelli che apparivano nella scala degli armonici rappresentati dai numeri dispari: 1, 3, 5, 7, ecc., e si consideravano gli armonici pari: 2, 4, 6, 8, ecc., come ottave e ripetizioni di suoni anteriori... La rivoluzione è pronta a mostrare che al dividere per pressione una lunghezza in due parti, non produce il doppio di vibrazioni, cioè non dà l'8ª; quindi non sono suoni nuovi soltanto quelli rappresentati dai numeri dispari, bensì tutti... Basta questa breve esposizione per far comprendere la gravità del problema...».

«Colla mia conquista dei sedicesimi di tono, sono sorte meraviglie di nuovi accordi, in proporzione del tutto sorprendente... Tutti i classici si incarcerarono in un campo limitatissimo di soli 4 accordi di 3 suoni: quello eccedente, quello maggiore, minore e diminuito; la rivoluzione del suono 13 si presenta al mondo con un bagaglio di oltre 4000 accordi di 3 suoni... poi, con applicazioni rivoluzionarie prese dal contrappunto doppio ed applicandole alla melodia, si possono ottenere con sole 10 note, più di 3 milioni e mezzo di combinazioni melodiche».

L'A. annuncia la pubblicazione d'un libro in materia, e dice: «Il suono 13 sarà il principio della fine ed il punto di partenza della nuova generazione musicale, che arriva a trasformare tutto... La rivoluzione si svolge al di là dei 12 suoni che il mondo ha in uso fino a Schönberg ed a Stravinski». Ci permettiamo ricordare che buona parte del mondo fa musica (chissà fino da quando?) con suoni anche abbastanza lontani da quelli della scala temperata; basta un viaggio in Sicilia per incominciar a trovare di quelle scale più o meno indipendenti tra loro, di cui l'Oriente anche non lontano può fornire un vero campionario. Ma fin qui le osservazioni acustiche riferite entrano nel quadro di quella relatività che ormai comprende tutti i campi delle scienze fisiche. Potrebbe trattarsi, dunque, di osservazioni di puro valore speculativo, senza rapporti colla pratica. Perchè, se si dovesse far musica soltanto con intervalli acusticamente esatti, sarebbe presto detto che di musica non se ne fa, e forse non se ne fece mai, com'è poco verosimile che se ne faccia anche in futuro. D'altra parte le profezie del maestro Carrillo rassomigliano a quelle dei predicatori di musica a 12 suoni, ed anche più a quelle degli apostoli della tonalità a quarti di tono, con naturali rapporti di prospettate ricchezze armoniche. Ma il maestro Carrillo parla anche di altri fenomeni, che sembrano fors'anche più interessanti in ogni senso.

«Mi pare conveniente riferire due di quei fenomeni che saranno la base di nuove leggi. Il primo è che, durante l'esperienza con un tubo di lunghezza non maggiore di 40 centimetri, praticandovi una perforazione, esso potè produrre suoni così gravi come avrebbero potuto essere dati soltanto (secondo le leggi classiche) da un tubo di lunghezza e diametro uguali a quelli del contraffagotto; e lo stesso tubo, praticatavi un'altra perforazione, potè, con mia meraviglia, dare le note più acute del flauto piccolo. Il secondo fatto è che: esperimentando un altro tubo, potei provare che si possono ottenere suoni di diversa altezza, senza alterare la lunghezza del tubo, e senza ricorrere a suoni armonici. Naturalmente, per tutto ciò occorre un'attenta analisi ed una laboriosa verifica: cosa che sarà possibile un po' più tardi, quando, durante lo svolgimento della rivoluzione del suono 13, avremo gabinetti di esperienza perfettamente adatti».

Il maestro Carrillo, che abita a Nuova York, dà il suo indirizzo, e si mette a disposizione di quanti volessero spiegazioni in argomento.

Novità.

E. CARABELLA

Due pezzi *per Pianoforte*

1. La morte profumata: quasi fox-trot.
2. Charlot: scherzo.

(120961) L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, dicembre 1928.

M. D. Calvocoressi. - *L'orchestrazione autentica del «Boris Godunof».*

Interessante sguardo alla partitura originale, austera, ascetica, rude nell'orchestrazione come nel dramma e nella musica.

L. Ferrero. - *Chopin e l'adolescente.*

«La musica di Chopin è quella d'un uomo che deve ancora vivere... Incamminandosi per una via diritta Chopin non sogna che di sconfinare... è l'uomo che continua tutta la vita a soffrire per la prima volta... ».

V. Gui. - «*Hina libertas*».

Mistiche considerazioni sull'essenza liberatrice dell'arte.

L. Parigi. - *La musica figurata. X. Il pianoforte. L'orchestra.*

Fine dello scritto sui «riflessi che la musica può trovare di sè, come arte, come costume, nelle sorelle arti figurative... ».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, settembre-novembre 1928.

C. Brighenti-Rosa. - *Un sinfonista contemporaneo: Antonio Ricci-Signorini.*

Scritto illustrativo con ritratto e bibliografia.

G. Di Martino. - *L'interpretazione animatrice: Le attitudini.*

Continuazione, dove si spiega come le attitudini sieno la prima ricchezza dell'artista; bisogna coltivarle ovunque si rivelino.

Dr. G. Gohler. - *Machbeth di Verdi.*

Estratto dalla *Zeitschrift für Musik* di Lipsia.

G. Del Valle de Paz. - *Critica del jazz.*

Resoconto dei noti libri in argomento di A. Coeuroy, A. Schaeffner, A. Hoerée.

Arte Cristiana. - Milano, novembre 1928.

G. Bas. - *Canto liturgico.*

Conferenza tenuta a Milano in aprile u. s., dove si indica il canto tradizionale (gregoriano ed ambrosiano) quale fonte di rinnovazione dell'arte liturgica. Lo stesso tema fu ripreso dal dott. Weimann, preside dell'Ass. Ceciliana Tedesca, nel Congresso di Colonia lo scorso ottobre. Lo scritto continua nei numeri di dicembre e gennaio.

Ambrosius. - Milano, dicembre 1928.

G. Bas. - *L'esecuzione misurata degl'inni giambici ambrosiani.*

Si tenta di restituire quell'esecuzione in battuta ternaria, che venne abbandonata pochi decenni or sono, mentre risaliva allo stesso S. Ambrogio.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1928.

E. Stein. - *Idées d'Arnold Schönberg.*

Intervista (concessa al direttore di *Pult und Stock*) dove il maestro espone idee sull'opera propria.

L. H. Labande. - *Ballets dansés à la cour d'Honoré II.*

Descrizione che prospetta un quadro di spettacoli musicali alla corte dei principi di Monaco nel 1600.

A. Della Corte. - *Tendresse et sensibilité dans l'«Opera comica» de Piccinni.*

Bello studio, dove si espone lo stato d'evoluzione dell'opera buffa alla metà del 1700 e si spiega come, nella *Cecchina nubile*, Piccinni per la musica e Goldoni pel libretto abbiano introdotto nel teatro musicale quella nota di tenerezza ch'è uno dei caratteri del loro tempo.

A. Machabey. - *La Musique au temps de Montaigne.*

Fine e conclusione, dove, attraverso al poco che ne scrisse il filosofo, si indaga il posto che aveva la musica nella mentalità della metà del 1500.

H. Prunières. - *Sur un autographe musical de Lully.*

Si presenta, recandone il facsimile, l'unico autografo ora scoperto di Lulli. Esso conferma ciò che M. Lecerf de la Viéville disse sulla maniera di comporre del grande Maestro; che, per la parte strumentale non scriveva che violini e basso, e per i cori indicava le entrate fugate; il resto veniva completato da segretari.

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1928.

J. G. Prod'Homme. - *Les manuscrits de Schubert à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.*

Descrizione dei 38 manoscritti autografi comprendenti 449 pagine, di cui talune ancora inedite.

C. Bouvet. - *Un musicien oublié: Charles Piroye.*

Notizie su questo allievo di Lulli, che invero non pare fosse un uomo di genio.

M. L. Pereyra. - *Les livres de virginal de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.* - L. Bataillon. - *La restauration des orgues de la cathédrale d'Evreux (1774-86).*

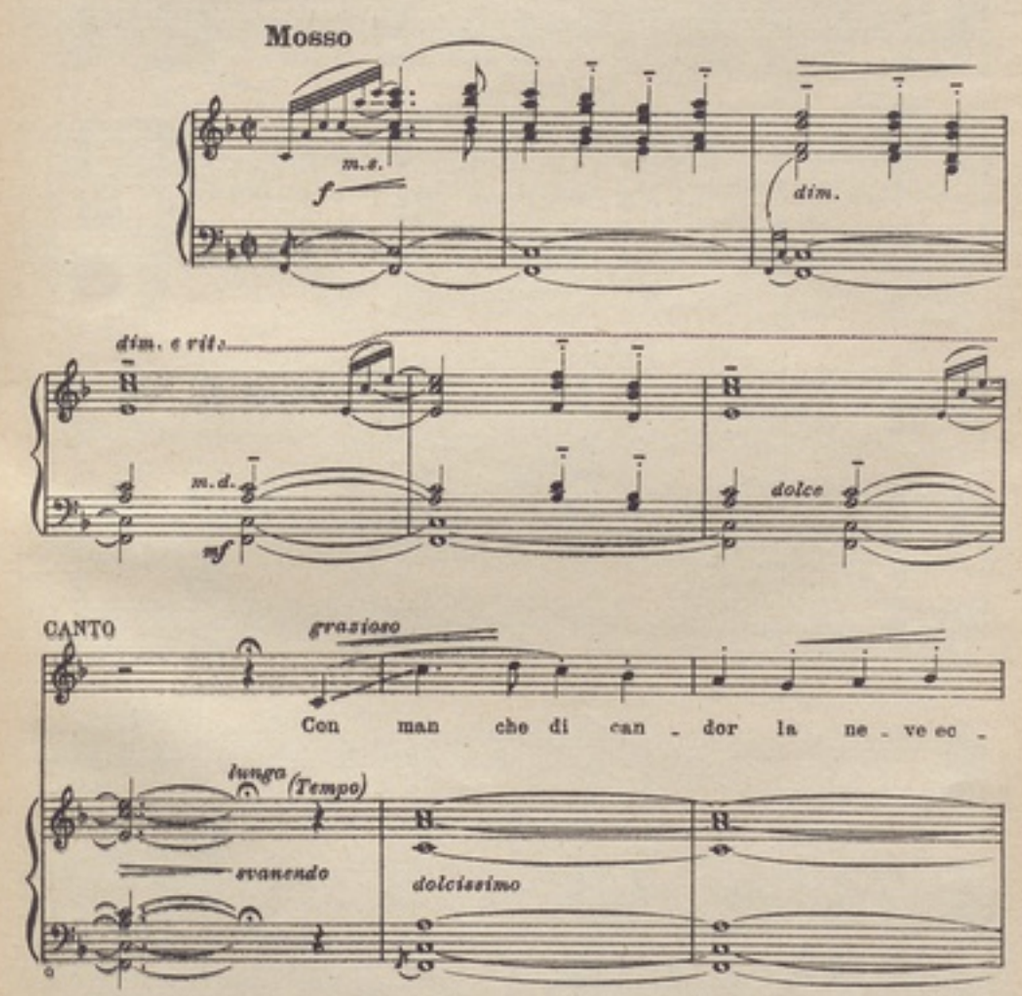
Continuazione dei due scritti.

MADRIGALE

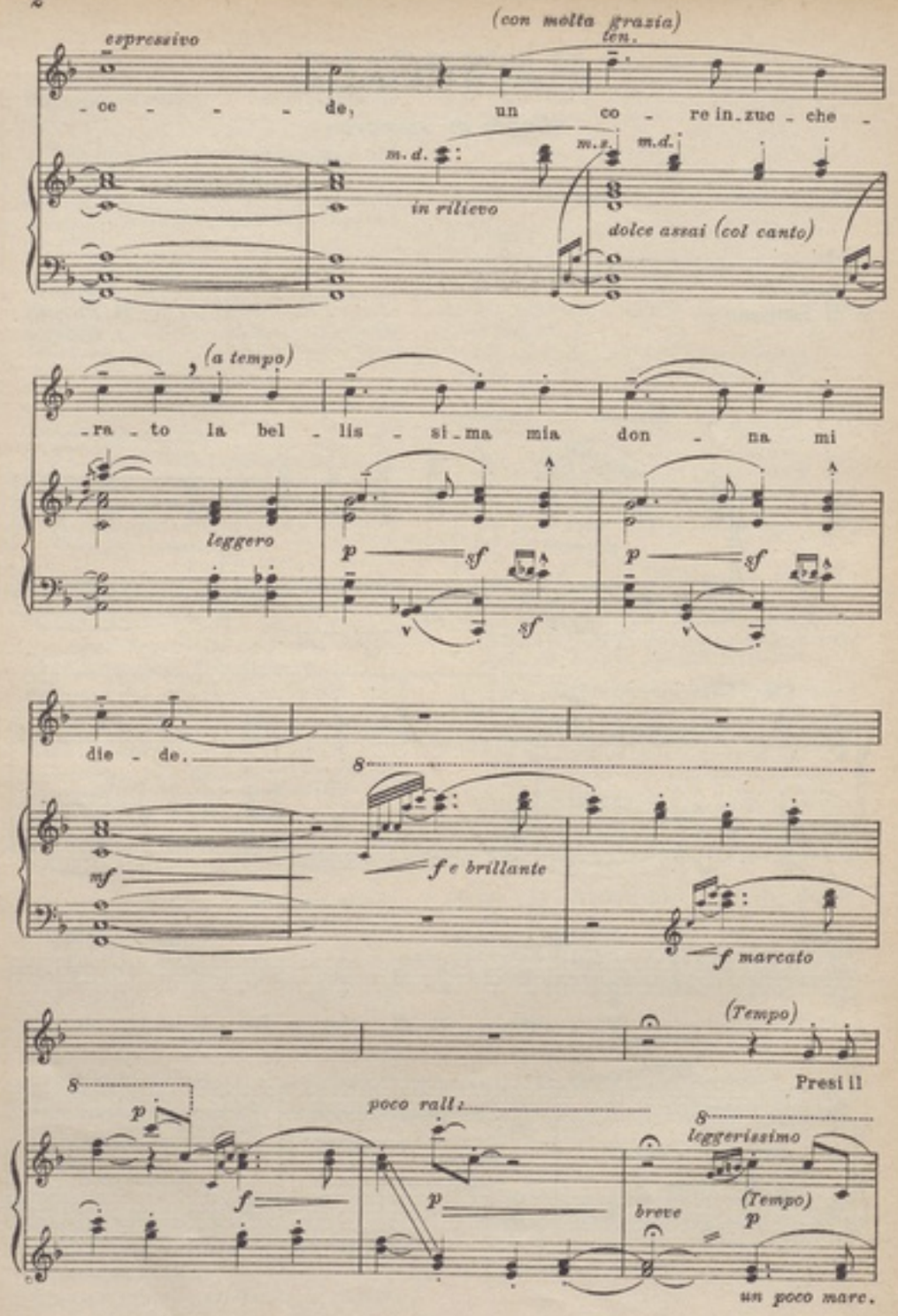
«Cuore di zuccaro»

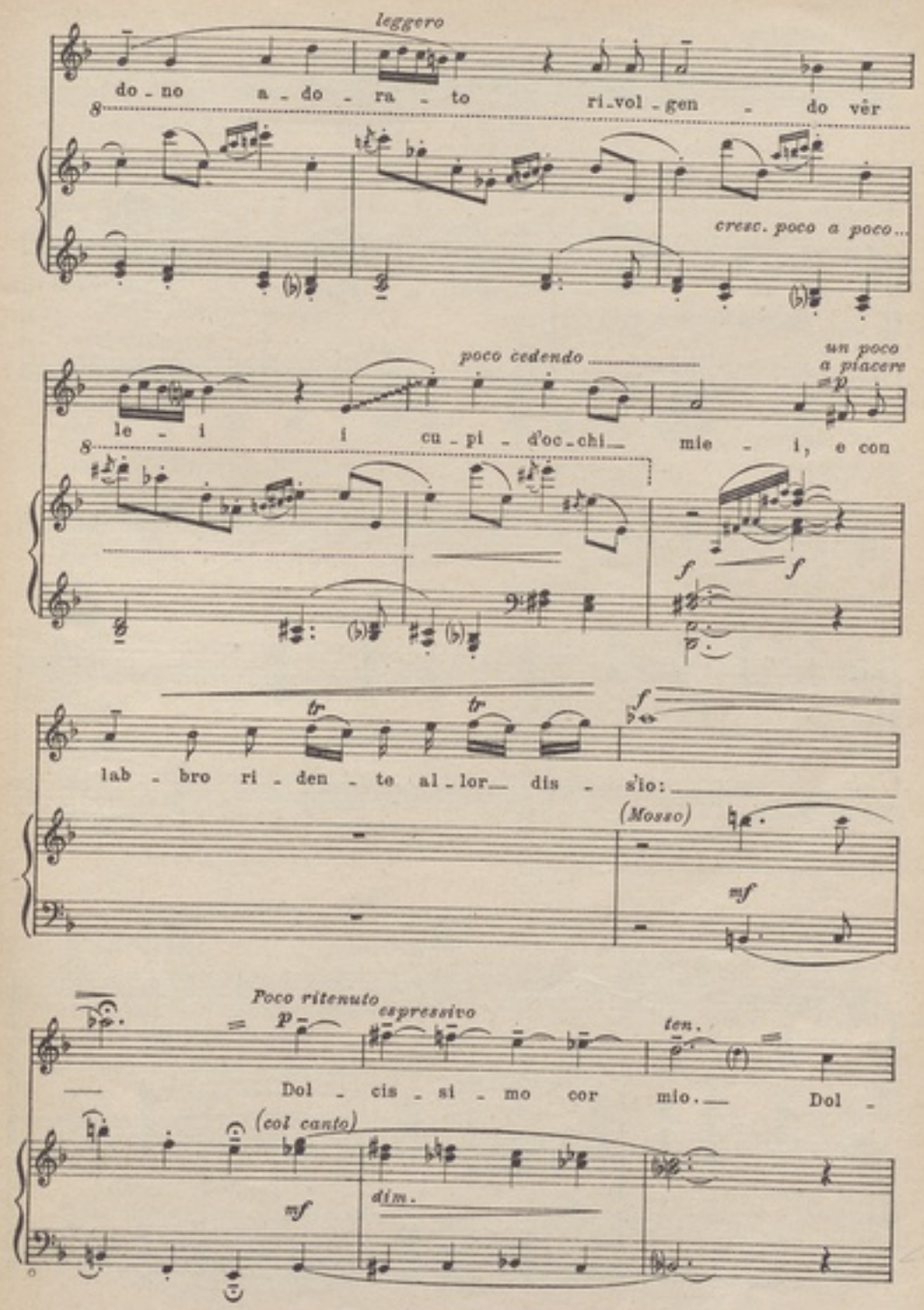
Parole di
F. di Lemene

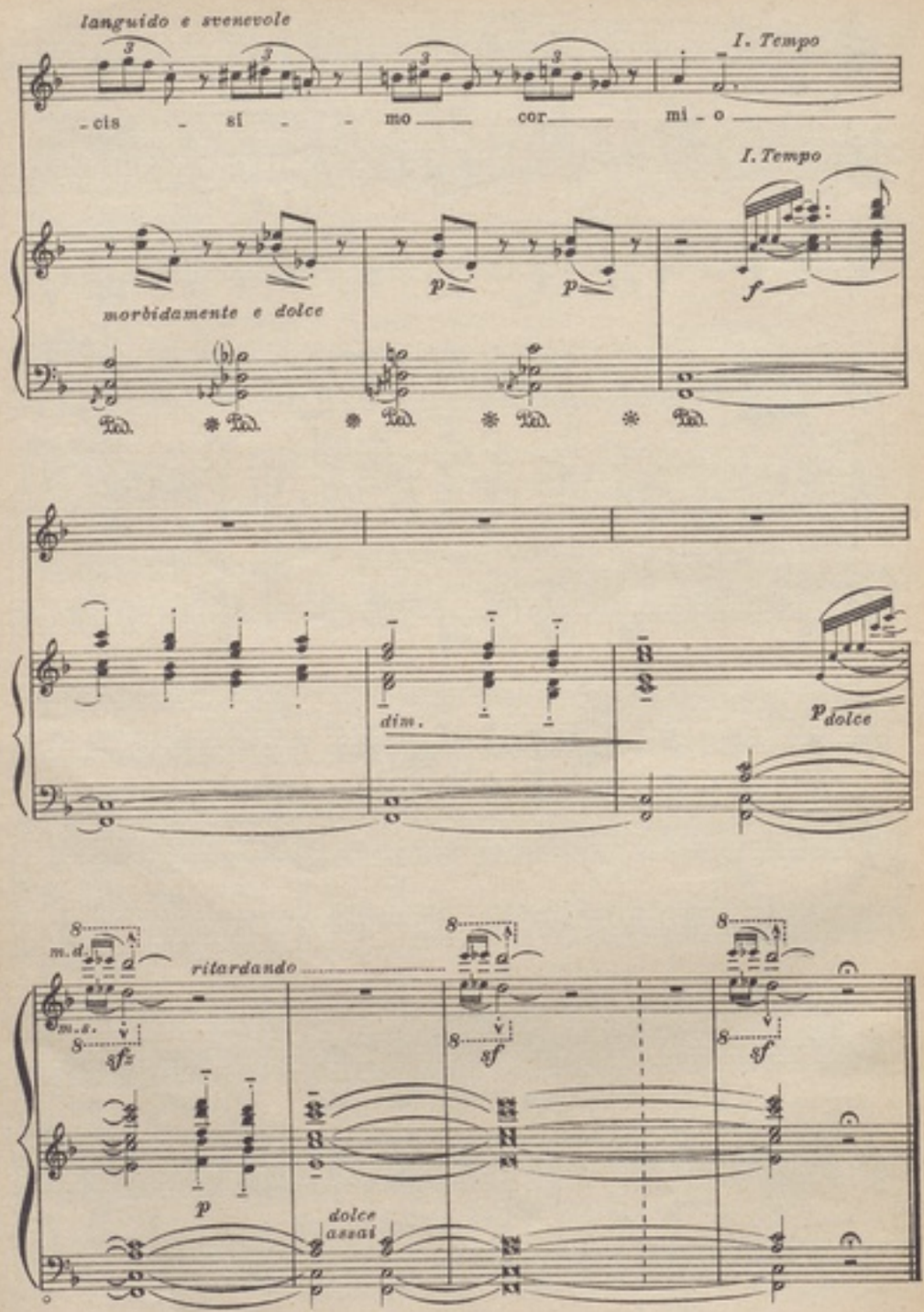
Musica di
R. Parodi
(1928)



Proprietà riservata.


espressivo
(con molta grazia)
ten.
-ce - - - de, un co - re in-zuc-che -
m.d.
m.s.
m.d.
in rilievo
dolce assai (col canto)
(a tempo)
-ra - to la bel - lis - si-ma mia don - na mi
leggero
p
sf
die - de.
mf
f e brillante
f marcato
(Tempo)
Presi il
poco rall:
leggerissimo
breve
(Tempo)
un poco marc.


leggero
do-no a-do-ra-to ri-vol-gen - do vêr
cresc. poco a poco...
poco cedendo
un poco a piacere
le - i i cu-pi - d'oc-chi mie - i, e con
f
lab - bro ri - den - te al-lor dis - s'io:
(Mosso)
mf
Poco ritenuto
espressivo
ten.
Dol - cis - si - mo cor mio. Dol -
(col canto)
dim.



Musique. - Parigi, novembre 1928.

L. VALLAS. - *Autour de Debussy.*

Inizio d'uno scritto: 1. Debussy et Saint-Germain-en-Laye, 2. Le professeur de piano de Debussy, 3. La véritable influence russe subie par Debussy, 4. Essai de mise-au-point du « vieux wagnérisme ».

COUTURIER. - *Au secours de Piccinni.*

Interessante lettera in cui il viceconsole cancelliere della Repubblica Francese a Napoli senta ottenere giustizia dal suo Governo pel povero Maestro, che lasciava da anni metà delle sue rendite alla cassa di Corte per accumularsi una pensione, e non potè più aver nulla. Annesso ritratto.

FÉTIS. - *Mes premières années.*

Continuazione.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 novembre 1928.

H. COLLET. - *Critiques et Musiciens.*

Ispirandosi alle *Lettres Persanes* di Montesquieu ed alle *Lettres Marocaines* di Cadalso, si fa voto che sorga a Parigi un organo di critica musicale internazionale, tenuto non da musicisti militanti, dove si dicano quelle che si credono le verità, ma senza durezze.

J. G. SCHENCKE. - *Pour une renaissance de la Musique.*

Pronunciato l'atto d'accusa della musica odierna, si invoca una rigenerazione che venga dal folklore nazionale, come in Russia ed in Ispagna.

——— 15 novembre 1928.

T. GÉROLD. - *François Schubert.*

Sguardo generale all'opera schubertiana in occasione del centenario, il 19 novembre u. s.

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, ottobre 1928.

Numero schubertiano con un fac-simile d'autografo, degli esempi musicali, e traduzioni di testi di Lieder.

THE EDITOR. - *Schubert in his Songs.* (Schubert ne' suoi canti).

Schubert è proprio tutto ne' suoi canti e, in fondo, le notizie biografiche nulla aggiungono a questa reale conoscenza.

H. P. GREENE. - *Songs as the Singer Sees Them.* (I canti come li vede il cantante).

Si spiega come il concetto, o meglio: l'intuizione di quello che adesso si dice *Lied*, ci venga dallo Schubert, di cui si considerano i vari canti.

W. FORD. - *The Grand Style.*

Il « grande stile » è « la qualità d'universalità... Quelli che l'hanno mostrata nelle loro opere, specie se di ampie proporzioni, sono quelli che chiamiamo grandi... Shakespeare, Milton, Dante, Goethe... ». Schubert l'aveva.

S. WILSON. - *The Question of Taste.*

Quel che si dice « aver gusto » significa avere una formazione scientifica; Schubert non la possedeva, e lo si ama per la semplicità, in cui l'influenza dell'arte popolare è palese.

B. SCHOFIELD. - *Note on Autographs, British Museum.*

Brevi parole sulla storia del fac-simile del Wanderers Nachtlied custodito con altri autografi dal Museo Britannico.

E. WALKER. - *Mystical Songs.*

Si parla, non di canti come l'*Ave Maria*, ma di altri, dove la musica « trascende le parole, e, ad ogni modo, legge tra le loro righe, estendendone la trasformazione spirituale »: *Grenzen der Menschheit* (Goethe), *Auflösung* (Mayrhofer), *Im Abendroth* (Lappe), ecc.

O. E. DEUTSCH. - *The Walter Scott Songs.*

Storia ed illustrazione del gruppo di Lieder su *La donna del lago* (a cui appartiene la famosa *Ave Maria*), che non si sente si può dire mai come ciclo.

H. C. COLLES. - *Categories.*

Sono correnti categorie come: classica, romantica, moderna; ma hanno effettivo valore? A quale si può ascrivere lo Schubert? Anch'egli come Beethoven (benchè per altre ragioni) sta tra l'arte classica e quella romantica, come affine e pur estraneo a tutt'e due.

D. TOVEY. - *Tonality.*

Dopo aver riassunto le basi rudimentali della tonalità (secondo criteri dell'A.), si considerano le maniere tonali caratteristiche dello Schubert, specie il frequente passaggio da modo maggiore a minore e viceversa.

A. E. BRENT-SMITH. - *Spontaneity.*

Si tenta precisare che cos'è la spontaneità, per poi riconoscerne una delle più pure personificazioni in Schubert, Maestro del Lied.

F. BONAVIA. - *Chamber Music.*

« I Quartetti di Schubert appartengono all'età d'oro della musica da camera e vi recano qualche cosa senza di cui quell'età sarebbe stata più povera. Se essi non occupano che il terzo posto nei titoli del maestro all'immortalità, ciò dà la misura della sua grandezza ».

E. BLOM. - *His Favourite Device.*

« Il suo artificio favorito » è il passaggio da modo minore a maggiore d'ugual nome e viceversa (per esempio da do minore a *Do Maggiore*).

The Sackbut. - Londra, novembre 1928.

E. M. Grew. - *Ernest Newman English Music Critic.*

Scritto illustrativo sul noto, forse il maggiore, critico musicale inglese.

N. Demuth. - *Provincialiana.*

Gradevolmente si esaltano gli sforzi di cui sono frutto le esecuzioni vocali ed orchestrali di dilettanti, che hanno luogo in molte città inglesi dove mancano organizzazioni professionali.

L. R. Mc Colvin - H. Spruytenburg. - *Schubert, the Miniaturist.*

Rapida analisi di 16 Lieder, che gli autori considerano i più rappresentativi del Maestro.

L. H. Williams. - *« Exclusive Tendencies in Music ».*

Contro chi crede che la musica abbia un campo limitato (E. Blom. *The limitations of Music*), si sostiene che essa è una delle maniere di esprimersi della vita integrale.

M. Kenyon. - *The Cathedral Church of Saint Bach.*

Fu detto che Bach è il primo vero grande musicista, e che fu un gotico. Per l'A. egli fuse elementi romanici e gotici. A sostegno di questa idea si dicono cose curiose, p. es. che la polifonia italiana fu portata nella musica protestante da Frescobaldi (!), ecc.

H. P. Morgan-Browne. - *A Point in the Aesthetics of Music.*

V'è una lacuna nell'estetica musicale: non si possono esprimere con una parola propria le specifiche nuove fusioni di sentimenti che la musica va componendo di continuo per noi; quindi non si possono discutere altro che incomodamente.

The Chesterian. - Londra, novembre 1928.

G. Jean-Aubry. - *The Spirit of Schubert.*

« ... È sempre il cuore che parla in lui, non il cuore eroico d'un Beethoven, quello travolgente d'un Liszt, quello tragico di uno Schumann, od appassionato come in Wagner, ma un semplice cuore umano, sincero e tenero, fragile e schietto ».

A. Roussel. - *Schubert the Symphonist.*

V'è chi nega a Schubert le qualità necessarie al sinfonista; l'A. crede invece che, se fosse vissuto, « la musica sinfonica nata dalla danza, avrebbe ripreso collo Schubert il suo carattere originale... ».

E. Goossens. - *The Symphonies of Schubert.*

L'A. non capisce perchè le Sinfonie IV, V, VI non vengano mai eseguite; le illustra, e fa voti (purtroppo vani) perchè nel centenario non si torni a ripetere cose già note, e si eseguiscano invece lavori che nessuno conosce.

R. Felber. - *Schubertian Songs.*

Si parla ampiamente dell'essenza del Lied, della sua storia e del posto che vi spetta allo Schubert.

L. D. Green. - *Schubert's Pianoforte Music.*

Pochi ne conoscono oltre a qualcuno dei *Moments Musicals* (nome imposto dall'editore) e qualche altro pezzo. Si tenta spiegare quanto e perchè meriti l'attenzione e l'amore di tutti i buoni musicisti.

The Musical Times. - Londra, novembre 1928.

R. Boughton. - *Schubert and Melodic Design.*

Continuazione e fine, dove si formulano i principii dell'arte schuberiana del Lied (concreti al 27° anno del Maestro), e se ne controlla l'applicazione negli ultimi cicli.

E. Blom. - *The Middle-Classical Schubert.*

Continuazione e fine, dove s'insiste sull'ambiente mediocre e di cattivo gusto di Vienna nel principio del secolo XIX. Per l'A. lo Schubert non aveva senso critico, nè per sè nè per gli altri, e quel che creava di bello, gli usciva inconsapevolmente.

W. S. Drew. - *Imitation and Suggestion.* I.

In questo e nel numero seguente si spiega perchè l'interpretazione (da parte dei cantanti) non debba essere imitazione, cioè esatta riproduzione delle varie situazioni, sibbene « una pittura dove le figure risvegliano (suggeriscono) cose nella nostra immaginazione ».

L. Sabaneev. - *The Crisis in the Teaching of Theory.*

L'A. dipinge la tragica situazione odierna della teoria musicale, cioè l'insegnamento della composizione, tragica come non fu mai. (Sarebbe bene domandarsi, p. es., se fu più comoda la situazione della teoria nel 1500 quando da Venezia il cromatismo si sviluppava quasi come una specie di mirabile follia). Egli annuncia un suo schema di teoria nuova ed adeguata.

E. G. Porter. - *The Pianoforte Duets of Schubert.*

Lista e breve illustrazione delle musiche schuberiane per pianoforte a quattro mani.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 ottobre 1928.

Dr. S. A. Lieberson. - *Das Greisengesicht der modernen Musik.* (Il viso decrepito della musica moderna).

L'A. aderisce all'idea che il complesso della civiltà europea sia al suo declino, e vede nella musica i segni addirittura della decrepitezza, incominciata coll'impressionismo.

J. Axelrod. - *Wieder einmal Einheitspartitur?* (Ancora una volta partitura a suoni reali?)

Riassunti gli argomenti pro e contro, si propone di scrivere la partitura colle note per gl'istrumenti trasportatori ed aggiungervi alcune altre righe con un riassunto d'orchestra, non in riduzione per pianoforte, ma a suoni reali.

H. F. Schaub. - *Ildebrando Pizzetti « Debora und Jaël ».*

Si paragona il maestro ad Hans Pfitzner (che occupa un posto molto alto nell'odierna arte tedesca, specie pel suo *Palestrina*). « Da per tutto parla un uomo, un uomo buono, che sente grandemente, e bisogna amare per l'opera sua ».

——— 12 ottobre 1928.

W. Abendroth. - *Deutscher Stil - ein brachliegendes Lehrfach.* (Stile tedesco, materia d'insegnamento che tracci un solco).

L'essenza dello stile tedesco è per l'A. il dramma musicale concepito da Wagner, ma non ha tradizioni. Bisogna crearle istituendo corsi regolari d'insegnamento. Se ne propone un saggio di programma.

Dr. H. Pringsheim. - *« Persiflans » oder Sociologische Musikaesthetik.*

L'orchestra senza direttore può anche suonar bene, ma mancherà sempre della spinta unitaria essenziale; è un ritorno alla primitività causato da ragioni sociali.

——— 19 ottobre 1928.

Dr. K. Grunsky. - *Bruckner als Gotiker.*

Si combatte l'idea che Bruckner vada ascritto tra i barocchi per influenza dell'architettura della chiesa di S. Floriano; egli amò, e, diremo: visse, anche in chiese gotiche; e si tenta spiegare i rapporti tra il gotico e la musica del Maestro.

K. Wendel. - *Eine unbekannte Hymne von A. Bruckner.*

S'illustra e si fa la storia d'un inno finora ignoto, che A. Bruckner scrisse per i monaci Benedettini di Kremsmünster.

——— 26 ottobre 1928.

Dr. I. Maecklenburg. - *Verdis Musik-Anschauung.*

« Le opinioni musicali di Verdi » vengono esposte spigolando nelle sue lettere, per prospettare la semplice grandezza anche di questo lato della sua mente.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 7 novembre 1928.

M. Chop. - *Streichungen bei Wagner?*

« Tagli in Wagner? » No, impossibile, tutto è necessario. Se le esecuzioni di Bayreuth hanno fama mondiale è proprio perchè i drammi wagneriani si eseguiscono senza perderne una nota.

S. Brichta. - *Rossini (zum 60. Todestage). 13 November.*

Si commemora la morte di Rossini, e, lungo la via, si dà una gomitata a Spontini.

——— 14 novembre 1928.

R. Oehmichen. - *Franz Schubert als Liederkomponist.*

È il vero creatore del Lied; « tutto ciò che Schumann, Brahms, H. Wolf, R. Strauss vi hanno recato, si trova già in Schubert allo stato di germe ».

——— 21 novembre 1928.

Dr. P. Riesenfeld. - *Franz Schubert in unserer Zeit.* (Fr. Schubert nel tempo nostro).

« L'elixir dei tre massimi geni austriaci dev'essere la bevanda di salvezza pei nostri contemporanei, ammalati di « nuova oggettività ».

S. Brichta. - *Schubert und Goethe.*

Per solito si ripete che lo Schubert musicava le prime poesie che gli venivano sotto mano. Per l'A. ciò non è vero, prova ne sia il gran numero di canti su testi di Goethe, interpretati con perfetta comprensione del loro valore poetico.

Dr. F. Scherber. - *Die österreichische Bundeshymne.*

L'inno federale austriaco è così poco noto che si può dire nessuno lo conosca. Perchè? Perchè è mal riuscito. Si propone di ritornare alla melodia di Haydn, mutandovi il testo.

Die Musik. - Stoccarda, novembre 1928.

L. Landshoff. - *Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke.* (Pratica d'esecuzione d'opere corali bachiane).

Interessante scritto, che andrebbe letto e meditato da quanti intendono eseguire musiche corali antiche in genere, ed in ispecie del 1700.

O. Schnirlin. - *Brahms und Joachim bei der Entstehung des Violin-und des Doppel-Konzertes von Johannes Brahms.* (Brahms ed Joachim nella nascita del Concerto per Violino e di quello per Violino e Violoncello di G. Brahms).

Si citano parecchi passi dei due Concerti, che Brahms ha mutati seguendo il consiglio dell'amico violinista.

J. Stutschewsky. - *Reformvorschläge für die Bogentechnik der Streicher.* (Proposte di riforma per la tecnica degli strumenti ad arco).

In realtà si tratta più che altro di riforma nei segni per indicare i vari colpi d'arco.

A. Weissmann. - *Das Internationale Musikfest in Siena.*

Resoconto di spettatore benevolmente scettico.

R. Engel. - *Schubert und Russland.*

La Russia poco s'interessò a Schubert, sia mentr'era in vita e sia dopo. Si seguono le fasi di tale lieve interessamento.

J. KOLARSKY. - *Schwind als Musikillustrator.*

Note sui frontespizi musicali dello Schwind: se ne recano varie riproduzioni.

Melos. - Magonza, novembre 1928.

Numero a cui collaborano un letterato, un pittore, un architetto.

H. JHERING. - *Zeittheater.* (Teatro del tempo).

Sguardo all'atteggiamento odierno del teatro, sia drammatico e sia musicale, dove si notano tendenze analoghe. «È meno il tempo di talenti singoli, che di forza e movimento comuni.... Vi sono artisti che si appartengono reciprocamente. Il tempo dei singoli isolati (Vereinzelung) è passato».

G. MUCHE. - *Malerei.* (Pittura).

Ammesso che l'arte attrae oggi assai meno dello sport, del film e della «revue», si giustifica il diritto d'esistenza della pittura.

H. SCHAROUN. - *Bauen.* (Costruire).

«Creazione e contemplazione», «essere e divenire», «conoscenza ed intuizione», considerati tali elementi fondamentali si conclude: «a che punto sta l'architettura? — lo vediamo;... dove è avviata l'evoluzione? — vedremo, possiamo dire soltanto che sta andando».

A. GUTTMANN. - *Ist eine Vierteltonmusik möglich?* (E' possibile una musica a quarti di tono?).

Interessante scritto (su cui ritorneremo), dove si spiegano le ragioni positive per le quali tentativi simili sono insensati.

G. M. GATTI. - *Drei neue Italienische Opern.*

«Tre nuove opere italiane»: *Madonna Imperia* di F. Alfano, *Fata Malerba* di V. Gui, *Sly* di E. Wolf-Ferrari, ed alcune osservazioni generali.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, novembre 1928.

O. E. DEUTSCH. - *Das «Advokaten» - Terzett von Schubert und seine Vorlage.*

Si spiega come il noto e popolare *Terzetto degli Avvocati* non sia lavoro originale, sibbene un'elaborazione fatta da Schubert di quello di Antonio Fischer, un maestro ignoto vissuto tra il 1777 ed il 1808. Il pezzo originale si reca per esteso.

W. KAHL. - *Wege des Schubertschrifttums.* (Vie della letteratura schubertiana).

Si segue il vario atteggiamento preso dagli scritti sullo Schubert, naturalmente influenzato dapprima dall'ammirazione per le sue opere, poi di carattere biografico, mentre ora si tende a riconoscerne i tratti scientificamente distintivi del Maestro.

P. MIES. - *Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede.* (Il significato dell'unisono nei Lieder di Schubert).

Si mostra in quali sensi l'unisono sia usato (specie nell'accompagnamento), a scopo di pittura musicale, con piena efficacia, quasi sempre in effetti di forza, ma anche in «pianissimo» per evocare situazioni fantastiche, spettrali.

R. LACHMANN. - *Die Schubertautographen der Staatsbibliothek zu Berlin.* (Gli autografi schubertiani della Biblioteca di Stato a Berlino).

Bibliografia sistematica.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, ottobre 1928.

Dr. H. KOELTZSCH. - *Schuberts «Ton».*

L'A. dà risalto ai caratteri di classicità che si scorgono nell'opera dello Schubert, che per solito si considera maestro romantico.

Dr. H. WOLTER. - *Schubert als Opernkomponist.*

Brevi cenni sulle varie opere teatrali del Maestro che, se pure preparò la via a Wagner coll'intimo senso drammatico di certe situazioni, non era nato per la scena musicale.

Dr. J. KOLARSKY. - *Alte Notentitel.*

Brevi notizie sull'arte (in genere tutt'altro che brillante) dei frontespizi della musica nel secolo XIX. Si riproduce il frontespizio de *La Cambiale di matrimonio* di Rossini disegnato da M. von Schwind.

Dr. W. MASCHKE. - *Franz Schuberts Ahnen.*

Notizie sugli antenati di Schubert. La famiglia non era viennese; «ma a Vienna il Maestro visse e creò. La città risvegliò i germi ch'erano nel sangue e gli diede l'ambiente e la risonanza».

Dr. K. PFISTER. - *Schubert im Bild.* (Schubert nel ritratto).

Si illustrano i pochi ritratti del Maestro, i ritrattisti ed i rapporti coesi tra loro.

Dr. M. UNGER. - *Die deutsche Schubertliteratur.*

Notizie e brevi illustrazioni sulla letteratura tedesca inerente allo Schubert.

Der Auftakt. - Praga, settembre 1928.

L. POLLATSEK. - *Bartók.*

Scritto illustrativo in cui si considera il maestro ungherese attraverso a tutto lo svolgimento dell'arte sua.

Dr. A. HUTH. - *Die Lautabteilung der Berliner Staatsbibliothek.* (La sezione fonografica della Biblioteca di Stato a Berlino).

Si spiega l'importanza di tale sezione, ricca ormai di 3000 dischi grammofonici colle relative matrici metalliche ed il suo valore etnografico, storico, ecc. Fondatore il prof. Wilhelm Boegen.

Dr. F. OBERBORBECK. - *Neue Musikerziehung.* (Nuova educazione musicale).

Si tratta non di aumentare il già eccessivo numero di professionisti, sibbene di far entrare la musica nella sensibilità, nella mente, nella vita di tutti.

H. KUZNITZKY. - *Die Tanzreform.*

Resoconto del secondo Congresso tedesco di danza ad Essen.

E. SCHULHOFF. - *Erich Kleiber.*

Articolo in lode del noto direttore d'orchestra, scritto su impressioni d'una prova.

M. BROESIKE-SCHOEN. - *Das zweite Händel-Fest in Kiel.*

Resoconto del secondo «festival» con opere minori, ma atte a lumeggiare la personalità del Maestro.

Dr. E. STEINHARD. - *Internationales Musikfest in Siena.*

Per quanto benevolo, l'A. non risparmia punzate anche ai direttori delle esecuzioni musicali; di cui i ricordi migliori sono la magnifica città, i ricevimenti nei palazzi patrizi ed il pallo.

Tempo. - Praga, novembre 1928.

H. DOLEZIL. - *Franz Schubert.*

Si illustra il Maestro, la sua maniera di comporre (spesso lontana da quella diretta ispirazione che per lo più s'immagina), i tratti che lo distinguono dagli altri grandi viennesi, ecc.

S. HIPPMANN. - *«La sposa venduta» all'Opéra Comique di Parigi.*

Resoconto laudativo dell'esecuzione parigina del lavoro di B. Smetana.

J. BARTOS. - *«I fratelli Karamazow», opera di O. Jeremias.*

L'opera ebbe vivo successo. La musica non partecipa delle tendenze moderne; ed «è caratterizzata da un accento di sincerità drammatica», che però «non fa del Jeremias un compositore verista e naturalista».

J. RABE. - *Talich in Svezia.*

Il critico svedese illustra ed elogia la maniera di dirigere del Talich, improntata ad armonioso fervore.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, novembre 1928.

Numero Schubertiano.

L. MILLET. - *Schubert.*

Invocazione ammirativa piena del senso, del significato, della grandezza del Maestro.

F. PUJOL. - *Schubert simfonista.*

Sguardo generale e rapida analisi delle sinfonie.

F. LLIURAT. - *Entorn de les obres que Franz Schubert escrevi per al piano.*

«Dopo l'opera gigantesca di Beethoven e prima di quella dei grandi romantici (Schumann, Liszt, Chopin), chi sorse nel mondo della musica per pianoforte da potersi confrontare colle grandi opere di Schubert?».

V. M. de GIBERT. - *L'obra de piano a quatre mans de Schubert.*

Breve illustrazione. Curioso che si accenni appena alla magnifica *Fantasia* in *fa min.*, in cui l'A. sente carattere ungherese.

J. SALVAT. - *Els «lieder» de Schubert.*

Un'altra esaltazione della forma si può dire creata dal Maestro.

L. MILLET. - *Schubert o la bona amistat.*

Col suo solito semplice ma caldo tono d'artista, l'A. esalta «il genio della buona amicizia, l'innocenza e la serenità indescrivibili, l'anima più onesta e fedele», e chiude: «torni Schubert, e torni in buon'ora la buon'amicizia. Torni Schubert, e apriamo di nuovo per lui quel recesso calmo e pacifico, signorile e benevolente, nobile e fiorito d'alti ideali,... nel quale... la sua anima di poeta e di credente,... si è pienamente rivelata».

L. MILLET. - *Nova musica catalana.* III. *«El Giravolt de Maig» d'Eduard Toldra.*

Resoconto d'elogio di tale recente opera, che mostra un «compositore completo ed equilibrato in tutti i sensi».

AMERICHE

The Musical Quarterly. - Nuova York, ottobre 1928.

Numero dedicato a Schubert con ritratti, e documenti relativi.

C. ENGEL. - *Schubert's Fame.*

Vivo scritto in cui si considera «la fama di Schubert» durante la sua esistenza e dopo, spiegandola coi caratteri del Maestro e dell'arte sua.

G. ADLER. - *Schubert and the Viennese Classic School.*

L'A. mostra come lo Schubert sia cresciuto anche musicalmente «su suolo viennese», e come sia stato un vero tratto d'unione tra classicismo e romanticismo, paragonabile a Kleist in letteratura.

R. ALDRICH. - *Robert Franz on Schubert and Others.*

Spoglio d'un fascio di lettere di R. Franz a Twietmeyer, contenenti, in forma spesso molto vivace, giudizi e notizie sulla musica e i musicisti tra il 1868 ed il 1875. Tra l'altro si legge: «Schubert sentì assolutamente il bisogno di aromatizzare con ogni

sorta d'armonie piccanti le sue piuttosto insipide melodie omofone, per dar loro un nuovo contenuto». Eppure Franz era un artista!

J. G. PROD'HOMME. - *Schubert's Works in France.*

Minute notizie su come si diffusero in Francia le opere di Schubert. Nessuna vi arrivò prima della morte del Maestro.

S. L. LACIAR. - *The Chamber-Music of Schubert.*

Attenta analisi delle opere schubertiane da camera, nello sviluppo del genio e dell'arte del Maestro, fino al *Quintetto* con due violoncelli, che segna il vertice.

F. H. MARTENS. - *Schubert and the Eternal Feminine.*

«L'eterno femminino,... era relativamente incidentale nella carriera in cui il canto, e non il vino o le donne, formava l'elemento condumore...» (Accenno al detto tedesco che vede nella vita: vino, donne canto).

W. NOHL. - *Beethoven's and Schubert's Personal Relations.*

Benchè i due Maestri fossero a Vienna, tutt'e due nel mondo della musica, quasi non si conobbero, tanto vissero in ambienti diversi e con diverse idealità.

H. HOLLAENDER. - *Franz Schubert's Repeated Settings of the Same Song-Texts.* (Ripetute versioni di F. Schubert sugli stessi testi di Lieder).

Interessante scritto che mostra quanto e come lo Schubert abbia ritoccati molti de' suoi Lieder, che per solito si credono scritti quasi improvvisando.

E. ISTEL. - *Schubert's Lyric Style.*

Analisi illustrativa dei Lieder dell'«incontestato re del canto, dalla di cui fronte nessun successore potè strappar la corona».

O. SAMAROFF. - *The Piano Music of Schubert.*

La musica pianistica di Schubert appare poco nei concerti; perchè? Perchè è di fatto spesso disuguale e verbosa; e poi perchè ha carattere intimo, così da essere assai più adatta ad un musicista sensibile in momenti di sereno raccoglimento, che non alle esibizioni appariscenti davanti al pubblico.

O. KINKELDEY. - *Schubert: Dance-Composer.*

È uno dei lati più personali e caratteristici del Maestro, che, attraverso a diversità di serietà, di finezza, vi rivela l'intima giocondità viennese del suo cuore.

H. LEICHTENTRITT. - *Schubert's Early Operas.*

Dall'analisi delle prime sette partiture d'opera, riesce chiaro il talento drammatico dello Schubert; il quale però, nella foga e nell'inesperienza, mancava di discernimento nella scelta dei libretti. Poi egli non scrisse opere che tra i 16 ed i 26 anni. Chi a quell'età avrebbe fatto meglio?

H. F. PEYSER. - *The Epic of the «Unfinished».*

Storia della Sinfonia «incompiuta» in rapporto al complesso dell'arte sinfonica schubertiana. «L'incompiuta è opera completa e perfetta».

La Revista de Musica. - Buenos Aires, novembre 1928.

Numero schubertiano con ritratti ed illustrazioni.

H. KOELTZSCH. - *Schubert en sus obras pianisticas.*

Mentre nelle prime cose pianistiche lo Schubert si rivela pari a quello dei Lieder, nelle ultime composizioni strumentali appaiono lati nuovi e possenti della sua personalità, in spirito e tecnica.

L. PERRACHIO. - *La creación sinfónica y cuartetistica de Schubert.*

Brevi illustrazioni delle Sinfonie e dei Quartetti. L'incompleta «credo si possa considerare tra le creazioni meno felici di Schubert»: di «fantasia poco elevata, poco ricca, piuttosto modesta, incerta... ecc.»

E. DE LA GUARDIA. - *Vida y obre de Schubert.*

Notizie storiche e illustrative.

Recentissima pubblicazione

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

(IL RISORGIMENTO ITALIANO NELLA SUA ESPRESSIONE MUSICALE - 1796-1922)

Con Note storiche di ANTONIO MONTI e Introduzione di S. E. PIETRO FEDELE

Frontespizi, ritratti, vignette, ecc., facsimilate dall'epoca.

120661. Vol. I. Sino al 1849 L. **50** - 120662. Vol. II. Dal 1850 in poi L. **50**

G. RICORDI & C. - EDITORI

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

Due nuove operette sono state inscenate a Milano: *I merletti di Burano* al Lirico (Compagnia Lidelba), e *Rompicollo* al Dal Verme (Compagnia Riccioli). Della prima sono autori Carlo Ravasio per il libretto e Lombardo e Ranzato per la musica. Attorno ad una graziosa trama, in cui si alternano il comico e il sentimentale, si sviluppa una musica ben aderente, elegante nei temi e nell'orchestra.

L'azione di *Rompicollo*, ideata da Paolieri e Bonelli, si svolge in Toscana; nel primo e terzo atto in maremma, nel secondo a Siena, mentre si disputa il famoso Pallo. La musica di Pietri — chiara, facile, melodica — è di carattere eminentemente italiano, spesso ispirata al folklore toscano.

Entrambi i lavori sono stati allestiti con grande cura ed hanno avuto esito magnifico, parte del quale spetta pure a Caramba, pei costumi, ed a Galli per le scene.

Altri recenti successi operettistici: *Mitizi* (Politeama greco di Lecce, Compagnia Isaplio) avventura musicale in tre atti di Nando Vitali, musica di Salvatore Allegra; *La principessa di Tu Beck* (Massa, Compagnia Pacifici), libretto di Giuseppe Deligusoro, musica di C. F. Gaito; *Fortunello* (Foligno), libretto di Del Romano e musica di Carraro.

Al Manzoni di Milano il pubblico ha assai gustato i commenti musicali (ispirati all'800) che i maestri Schinelli hanno composto per *Un'avventura di matrimonio*, commedia di Lenz, rappresentata dalla Compagnia Niccodemi; ed allo Sperimentale di Bologna, quelli scritti dal maestro Nordio, per la *Giulietta e Romeo*, di Barbarani.

Al Regio di Parma, diretto dall'autore, ha avuto eccellente accoglienza, il 3 c. m., il nuovo balletto — *Serenata d'Aprile* — del maestro Renzo Martini.

Ricordiamo ancora il buon esito conseguito da *Il piccolo violinista* (Livorno), melodramma in tre atti di Attilio Leonardi, per la musica del maestro Cianetti.

Il secondo mese scaligero

Ad una desiderata ripresa di *Lucia*, diretta anche questa volta da Toscanini, e con un complesso d'artisti di prim'ordine (Toti Dal Monte che sembra abbia ancor meglio raffinato la sua arte, Pertile, Damiani, Venturini e Righetti), è seguita quella del *Parsifal*.

Sebbene la poderosa opera wagneriana fosse stata inscenata in altre due stagioni alla Scala — nel 1914 e nel 1922 — questa volta assumeva un fascino speciale e creava un'attesa eccezionale, poichè la dirigeva — per la prima volta nella sua lunga e gloriosa carriera — Arturo Toscanini, il quale ha ottenuto uno dei più fulgidi successi — unanime e vibrante — che possano registrarsi negli annali scaligeri.

Egli ha penetrato lo spartito con quella profonda coscienza che sempre gli è propria e in più con quello spirito religioso che lo anima quando s'accosta a un'opera d'arte d'ordine superiore. Molta lode meritano anche tutti gli interpreti: la Homs Pasetti, il tenore Fagoaga, i baritoni Rossi Morelli e Faticanti, i bassi Walter e Pasero. Magnifici i cori, diretti dal maestro Veneziani.

Nè vanno dimenticati il *régisseur* Lert che ha ottenuti effetti magnifici, specie nella scena del giardino incantato; Caramba per i costumi e i giuochi di luce; Grandi per le scene.

Ottima accoglienza, poche sere dopo, ha avuto l'opera i *Maestri Cantori*, pure diretta da Toscanini, pel suo 30° anno di direzione. Mentre a parte abbiamo parlato delle onoranze tributategli nell'occasione, ci limitiamo a segnalare il rinnovato successo anche da parte dei numerosi interpreti. Sorpassando sul tenore Pertile e sul baritono Journet che già da tempo raccolgono la nostra ammirazione nelle parti di Walther e di Sachs, una lode speciale inviamo alla signorina Favero, nuova conoscenza della Scala, che fu un'Eva deliziosa, dalla voce pura e timbrata, dalla spigliata azione scenica; al baritono Crabbé, un Beckmesser assai caratteristico; al tenore Menescaldi, perfetto quale David.

Gli ultimi due spettacoli allestiti sono stati *Lohengrin* e *Carmen* diretti assai bene, rispettivamente, da Panizza e da Santini. Nel *Lohengrin* furono applauditi la Pampanini (Elsa), la Stignani, Galeffi (Telramondo) nuovi nelle ri-

spettive parti, unitamente al Pertile, ottimo protagonista, al Righetti, al Baracchi ecc.

La *Carmen* ebbe nuovi inerpreti nella signora Cristoforeanu (che seppe dare una bella figurazione scenica e vocale della protagonista) e nel baritono Damiani, assai festeggiati col tenore Trantoul e con la Valobra che già avevano cantato in precedenti edizioni.

Teatro Reale dell'Opera

La stagione si è inaugurata, presenti i Reali, con *Norma*, che ebbe grandi accoglienze, diretta da Marinuzzi e interpretata da un complesso notevolissimo: la Muzio, la Bertana, il tenore Mirassou e il basso De Angelis.

Ha seguito, vivamente attesa, *Resurrezione* di Alfano, nuova per Roma, che ha ottenuto un successo quanto mai caloroso da parte del pubblico e della critica. Alcuni giornali, al riguardo, si sono domandati come mai un lavoro così prettamente melodico e italiano non sia stato prima rappresentato a Roma, invece di tanti altri stranieri, di ben scarso rilievo. L'opera, allestita con grande cura, è stata diretta da Bavagnoli e cantata dalla Cristoforeanu, dal tenore Tafuro e dal baritono Viviani.

Come terzo spettacolo è stata data una bellissima edizione di *Traviata* con Marinuzzi, la Muzio, Borgioli e Stracciari, e con le danze composte dalla signora Leonidoff.

Dirette da Marinuzzi si sono poi rappresentate le *Sette canzoni* di Malipiero, con esito assai contrastato, e lo *Schicchi* pucciniano, riudito con grande diletto, nella eccellente interpretazione del Gherardini, di Borgioli e della Marenco.

Il Carnevale lirico in Italia

TORINO (Regio). - *Falstaff*, direttore Capuana; Stabile, Badini, signore Llopart, Gargiulo. - *Tristano e Isotta*, direttore Wolff; tenore De Gheri, signora Hafgren-Dinkela, baritono Tagliabue.

GENOVA (Carlo Felice). - *Ratcliff*, direttore Mascagni; Taccani, Viglione Borghese, Augusta Oltrabella. - *Manon Lescaut*, direttore Armani; la Sheridan, Piccaluga.

PARMA (Regio, direttore Podestà). - *Gioconda*, signora Arangi Lombardi, tenore Marini; *Werther* con Wesselowski; *Manon Lescaut* con la Pampanini e Minghetti.

FIRENZE (Verdi, direttore Terni). - *Mefistofele*, protagonista Melnik; *Traviata* con la Capsir.

MODENA (Comunale, direttore Del Campo). - *Loreley*, protagonista la Carena.

BARI (Petruzzelli, direttore Falconi). - *Lohengrin; Butterfly*, protagonista la Roggero.

Come terza opera, vivamente attesa, si è inscenata *Giuliano* di Zandonai, diretta dall'autore, davanti ad un pubblico imponente, che ha riempito il teatro anche alle successive repliche, di cui le prime tre, sempre dirette dall'autore. Il successo, vibrante e immediato, ha pienamente confermato quello dello scorso anno a Napoli, Roma, Pesaro, Trento, e l'altro più recente dell'America del Sud. Ottima è stata l'interpretazione, specie da parte del tenore Chiala e della De Voltri. Complessivamente si sono avute 23 chiamate.

MANTOVA (Sociale, direttore Neri). - *Dejanice*, protagonista la Campigna.

NOVARA (Coccia, direttore Fabbroni). - *Lohengrin* con Ciniselli; *Traviata* con Gilda Dalla Rizza.

CREMONA (Ponchielli, direttore Tango). - *Forza del destino; Boris*, con Snadowski.

BRESCIA (Grande, direttore Ghione). - *Tannhäuser*.

VICENZA (Eretenio, direttore De Vecchi). - *Quatro rusteghi*.

BOLOGNA (Duse, direttore Indovino). - *Butterfly* con Teiko Kiva; *Traviata* con la Lavelli; *Tosca* e *Turandot* con la Poli-Randacio.

CAGLIARI (Margherita, direttore Fanelli). - *Otello*, protagonista Palet; *Bohème; Marat*.

VENEZIA (Malibran, direttore Schiavoni). - *Trovatore; Bohème; Lucia*.

FERRARA (Verdi, direttore Puccetti). - *Chénier; Tosca*, con la Barrigar.

COMO (Politeama). - *Trovatore; Bohème*.

MESSINA (direttore Patti). - *Tosca*.

ROVIGO (Sociale, direttore Dal Monte). - *Traviata*.

UDINE e PAVIA. - *Cavalleria* e *Pagliacci*.

ALESSANDRIA (direttore Dell'Acqua). - *Forza del destino*.

SESTRI PONENTE. - *Sonnambula*.

IVREA (Inaugurazione del Teatro Vittorio Emanuele). - *Tosca*, direttore Pessina.

CARRARA (dirett. Marcantoni). - *Traviata*.

® Altri due vivissimi successi ha riportato *Turandot* all'estero. A BARCELLONA (Liceo), prima rappresentazione in Spagna, ne fu direttore Padovani ed interpreti la Pacetti, la Laurenti e Melandri; all'Aja (Compagnia italiana De Hont) venne diretta dal maestro Parenti.

® Due nuovi lavori italiani, già eseguiti altrove, sono stati rappresentati alla Potinière di PARIGI: *Ceffi e sberleffi* di A. Beltramelli, musica di V. Mortari, interpreti il tenore Petit e la signora Maragliano Mori; e *Guerrino il meschino* di Massarani, interprete squisita la stessa Maragliano Mori.

® Il maestro italiano Adelio Gnocchi Viani, professore al Conservatorio di DUBLINO s'è fatto promotore e direttore di una stagione di opera italiana, felicemente iniziatasi col *Barbiere*.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Il Trio italiano, oltre brani di Schumann e Pizzetti, ha fatto applaudire un nuovo *Trio* di Castelnuovo Tedesco, apprezzato specialmente nel secondo tempo. — Il pianista Casadesus è stato meritatamente festeggiato in un difficile programma.

® Amici della Musica. — La violinista Natalia Palermi ha esplicato notevolissime doti, presentando anche una sonata di Korngold. Al piano Calace.

® Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri e quello di Londra hanno offerto, con successo di curiosità, due ottetti di Mendelssohn e di Svendsen. — Il Trio Agosti Crepax, in un bel programma ha compreso la robusta *Sonata* per cello e pianoforte, di Honegger, nuova per Milano. — Boris ed Antonio Schwarz (violino e pianoforte) hanno ritrovato le precedenti favorevoli accoglienze. — Il Coro della Schola Cantorum di Trecate, diretto da Don Gregorio Gambino, ha dimostrato fusione e serietà e passione di studio. Applaudita, in alcuni intermezzi, l'eletta cantatrice Hina Spani. — All'ultimo concerto, dato dal Quartetto Poltronieri, ha partecipato, con successo, il mezzo soprano Zanon Cumino.

® Convegno. — Un interessante programma (Hindemith, Rieti, Haydn) ha svolto il Quartetto Pro Arte di Bruxelles, meritando molti applausi.

Si è avuta anche una gustosa, arguta ed acuta conferenza di Prunières, sul jazz, del quale ha fatto una spregiudicata difesa, con esemplificazioni fonografiche e cinematografiche.

® Università Popolare. — Le due ultime udizioni sono state tenute, rispettivamente, dall'ottimo violoncellista Ranzato, applaudito, più recentemente, anche al Conservatorio, e da vari concertisti, il cui programma comprendeva un nuovo *Trio* di Gallina.

® Ufficio Concerti. — Gli ultimi concerti sono stati tenuti dalle cantatrici: Margery Boever (al piano Felice Boghen), di ottimo temperamento; Giorgina Stark, nuova per l'Italia, applaudita con il pianista Favaretto e il flautista Ciliberti; Alice Paroux-Williams; — dai pianisti: Salomon, virtuoso di classe; Walter Bonini, ammirato specie in una *Rapsodia* di Liszt; Enrico Rossi; Hortense Husserl e Micha Levitzki, veramente ammirato e applauditissimo nel suo secondo concerto; — dal Trio Jacot, costituito da tre sorelle, tecnicamente corretto; dal tenore giapponese Josi Fujicara.

Particolare menzione merita la pianista Mascardi Quintavalle, assai nota a Milano, per un ottimo concerto — dato con l'orchestra della radio diretta da Pedrollo — nel quale ha esplicato notevolissime qualità, ottenendo vive approvazioni.

® Concerti Diversi. — Al «Filodrammatici» è stato assai applaudito Kubelik, che ha dovuto concedere non pochi bis. — All'«Ateneo Musicale» ha rivelato belle doti la cantatrice Natascia Babkin Baranwski; in programma Musella, Scuderi, Zanella ecc. — Alla «Scuola Martignoni» si è assai distinto il Trio Corsi-Ruminelli-Luscia, con un bel programma di musiche italiane. — L'«Alleanza del Libro», infine, ha inaugurato la stagione con un concerto del tenore Russo Raiceff (al piano D'Erasmo).

Ricordiamo ancora due buoni concerti organistici tenuti, rispettivamente, da Adolfo Bossi (con la violinista Ceradini) a «S. Bartolomeo», e da Arnaldo Galliera pel «Gruppo Universitario»; e l'inaugurazione del «Conservatorio Monteverdi» con discorso di Orsini e udizione dell'ottimo violinista Vidusso.

ROMA

® Augusteo. — *8 - 9 dicembre*. Molinari ha diretto altri due concerti; nel secondo, come novità, figurava il *Concerto in sol magg.* per orchestra e pianoforte (solista Consolo) di Castelnuovo Tedesco, lavoro snello e vivace, favorevolmente accolto specie nell'ultimo tempo.

12 dicembre. Mario Rossi presenta un bel programma, in cui oltre la replica dell'Oratorio di Perosi, figurano l'*Incompiuta*, *Largo* di Haendel ecc.

16 - 19 - 23 dicembre. Tre ottime udizioni dirette da Victor De Sabata, il quale, oltre brani di grande interesse, offre due novità, ottimamente accolte, di Tommasini e di Frazzi. La prima, *Preludio, Fanfara e Fuga* denota nel suo autore il gusto raffinato e la grande preparazione da tutti riconosciutegli; piena di vita, elegantemente orchestrata è applaudita calorosamente; sopratutto la *Fuga*, di vasta e varia elaborazione. *Cicilia*, poema per coro e orchestra di V. Frazzi, inspirato ad una poesia del trecento, ha effetti indovinati e suggestivi e riproduce con evidenza l'anima e i fremiti della folla, ai quali la didascalia si ispira. Ha partecipato all'esecuzione il tenore Di Donato e i cori addestrati dal maestro Somma.

30 dicembre, 2 - 6 gennaio. Anche Defauw, che ritrova le fervide accoglienze delle passate stagioni, dirige alcune novità, la prima delle quali è *Gli Uccelli* di Respighi, Suite per piccola orchestra su brani di antiche composizioni, ispirate, appunto, alla voce degli uccelli. La Suite, originalissima, che si adorna di una veste orchestrale addirittura smagliante, ha divertito e interessato moltissimo; specie

il terzo tempo, dedicato alla gallina, ricavato da un brano per clavicembalo di Rameau. Nell'ultima tornata piacciono anche gli altri due brani, di prima esecuzione, *Fantasia* per orchestra, su temi popolari del paese di Angers, di Guglielmo Lekeu, e l'*Inizio*, poema sinfonico di Valdo Garulli, prescelto dalla commissione di lettura. Il Defauw ha fatto anche applaudire il *Beato regno* di Tommasini, già noto all'Augusteo per la precedente interpretazione di Coates.

® S. Cecilia. — Oltre la commemorazione di Schubert da parte degli alunni, si sono avuti buoni concerti: del Trio italiano che ha presentato Trii di Pizzetti, di Veretti e di Castelnuovo Tedesco; i due ultimi, nuovi per Roma, hanno ritrovato il successo delle altre città; quello di Veretti è piaciuto specie nella Rapsodia del Finale; del violinista Abussi; del Quartetto del Vittoriale che ha fatto applaudire una nuova composizione di Ghedini, assai pregevole: dell'eccellente cantatrice Laura Pasini, in liriche antiche e moderne; della violoncellista russa Garbusova.

® Sala Sgambati. — Oltre le udizioni della pianista brasiliana Da Rocha, e del pianista Arrau, una è stata completamente dedicata a musiche del giovane compositore Pietro Calabrini, ispirate alle tradizioni del mondo indiano dell'America del Nord.

® Filarmonica. — Anche qui un concerto è stato riservato a composizioni di Pick-Mangiagalli. Si sono avvicendati, inoltre, il Trio Pesarese, il violinista Schwarz, il Quartetto Zuccarini con la cantatrice Cattaneo, la violinista Spera.

® Convegno. — Il Quartetto di Bruxelles ha fatto conoscere due composizioni di Hindemith e di Rieti: quest'ultima, colorita e originale. Nella successiva udizione, il Quartetto Poltronieri ha eseguito un Quartetto di Lualdi e altro nuovissimo di Toni, accolto con vivo successo..

® Concerti Diversi. — Il « Quartetto » ha inaugurato la staglone con Alfredo Casella e il Quartetto di Roma. In programma *Quartetto in la* di Schubert, *Rispetti e Strambotti* di Malipiero; *Trio in re magg.* di Beethoven. Nella successiva udizione è stata apprezzata la pianista Oswin Keller. — Al « Lyceum » sono piaciuti la violinista Dullien ed il giovane violoncellista Masotti. — All'« Associazione Toscana », oltre un concerto di Arrigo Provvedi, altro è stato dedicato a giovani compositori italiani: Mortari, Massarani, Rossi-Doria, Alderighi, Castelnuovo ecc.

TORINO

® Il Quartetto Pro Arte ha dato due concerti, il secondo con la partecipazione di Perrachio e del clarinettista Savina. Programmi interessanti: Bloch, Mozart, Malipiero, Vivaldi, Rieti ecc.

® Al « Circolo Artistico » si sono avute udizioni della giovane violinista Magda Gusberti e dell'orchestra ad archi, diretta da Contessa.

® La « Pro Cultura » ha dedicato una serata a musica ispirata al Natale, esecutori Maria e Marta Amstad, Ghedini ecc.

® Kubelik, infine, ha rinnovato uno dei consueti successi al « Vittorio ».

VENEZIA

® Al « Benedetto Marcello » — come a Treviso ed a Castelfranco — Adriano Lualdi ha commemorato Agostino Steffani, disegnandone un suggestivo profilo come compositore e artista-diplomatico, fissandone la sua importanza e augurandosi che presto possa aversi una edizione italiana delle sue migliori opere. Ha seguito un concerto di musiche steffaniane diretto dal maestro Mariutto.

® Tra gli altri concerti più importanti ricordiamo quello di musiche clavicembalistiche del sei e settecento, illustrate ed eseguite dalla signora Brusotti; del Quartetto Rothchild; dell'Ottetto Poltronieri-Londra; dei pianisti Daniele Flora e Ugo Dammert.

TRIESTE

® Al « Circolo Artistico » si sono presentati l'organista Goffredo Giarda e il Quartetto Triestino. Quest'ultimo, oltre composizioni di Haydn e Cherubini, ha dato una bella esecuzione del Quintetto di Brahms (al piano Curellich).

® Il violoncellista Sigon è stato applaudito in un concerto pel « Dopolavoro ».

® Il Conservatorio Tartini ha festeggiato il suo venticinquennio con un discorso del direttore maestro Manara, ed un importante concerto, in cui figurava il *Concerto* di Bach per tre pianoforti e orchestra d'archi, diretto dallo stesso Manara.

LODI

® Con molto interesse si svolgono i concerti delle Rassegne musicali, organizzati dall'Istituto Gaffurio. Gli ultimi tre sono stati dedicati rispettivamente a musiche di Pizzetti (discorso del dott. Cuzzi, esecutori il Trio Agosti-Crepax, il soprano D'Ambrosio, il pianista Scarlino); di Renzo Bossi (discorso di De Paoli, esecutori il Quartetto Abbado-Malipiero, la cantatrice Ducrano, accompagnata da Enzo Calace, l'organista Cercignani e il violinista Persico); di Alfano, di cui ha pure parlato De Paoli, (esecutori Alfano, il violoncellista Malipiero, la signorina Ducrano, il Quartetto Abbado-Malipiero). Gli autori, che assistevano alle rispettive manifestazioni, furono assai festeggiati.

BOLOGNA

® Al « Quartetto », il violoncellista Barjanski e la pianista Borgatti hanno ottenuto fervido successo, come pure il baritono Rimini al « Circolo della Stampa » ed il Trio Cesenate al « Circolo di Cultura ».

® Si sono avvicendati all'« Accademia Filarmonica »: il Quartetto Michelini-Consolini, che ha presentato *Tre dediche*, chiare e melodiche, del maestro Zecchi; il violoncellista Provvedi; Olga e Umberto Supino.

® Anche al Liceo si sono avute numerose udizioni; ricordiamo: la cantatrice Boever, col pianista Boghen; il pianista Frangini; la cantatrice Ostrowska (al piano Moratti); la violinista Natalia Palermi, in un bel programma; la pianista Hortense Husserl.

® Per l'« Università Popolare » si è presentato il rinnovato Trio Poss, accolto lietamente.

® Al « Circolo della Stampa », infine, Turibio Baruzzi ha diretto una Sinfonia di Haydn per bambini, esecutori trenta fanciulli.

FIRENZE

® Il nuovo Ente orchestrale, dopo severa preparazione ha iniziato la sua attività con cinque concerti, ottimamente accolti, diretti dal maestro Gui. Bellissimi i programmi, nei quali erano compresi brani di Corelli, Beethoven, Respighi (*Fontane di Roma*), Martucci, Debussy, Wagner, Schubert, De Sabata (*Notte di Platon*), Ravel, Rimski, Frank, Brahms, Tommasini (*Paesaggi toscani*), Rossini, Mozart ecc. Nell'ultima udizione, quale omaggio al recentemente defunto maestro Alaleona, si è eseguito l'intermezzo della sua *Mirra*.

® Al Lyceum ha tenuto una bellissima conferenza il maestro Pizzetti, sul tema « La musica italiana dell'800 ».

NAPOLI

® Società del Quartetto. — Il pianista Arrau, non da tutti apprezzato al giusto valore, il violoncellista Barjansky, accolto con simpatia.

® Accademia napoletana di Concerti (Soc. It. Prop. Music.). — Bonucci ha suscitato, al solito, entusiasmo. Laura Pasini, bene accolta. Duo Serato-Denza apprezzato in musiche di repertorio. La violoncellista Garbousova molto festeggiata.

® Società Alessandro Scarlatti. — Concerto orchestrale, diretto da F. M. Napolitano, col solito impegno pregevolissimo. In programma: *Schelomo* di Bloch (solista Viterbini) e *Acquarelli* di Santoliquido.

® Sala degli Illusi. — Quartetto Poltronieri, che ha suscitato giusto interesse. La pianista Apa, ben apprezzata. Concerto Viterbini-Circlo, affollatissimo e ben riuscito.

® Sala del Conservatorio. — Il violinista Maaskof è piaciuto non poco. Anche successo è arriso al concerto Viterbini (violoncello con accompagnamento d'orchestra: direttore F. M. Napolitano).

PALERMO

® Le più recenti udizioni dell'A. P. D. C. sono state tenute: dal Quartetto del Vittoriale, che, oltre brani di Schubert e Beethoven, ha presentato il *2° Quartetto* di Tommasini, già eseguito a Siena; dall'ottima cantante Laura Pasini col violoncellista Livio Bossi (al piano M. L. Bentivegna); dal Duo Bonucci-Casella che di quest'ultimo ha eseguito, nuova per l'Italia, la *Serenata* per clarinetto, fagotto, tromba e violoncello, (esecutori Calamia, Castagna, Carpinteri, Raitano, Bonucci) vincitrice di un vistoso premio internazionale. Successo vivissimo.

® Ottima accoglienza ha avuto al Massimo il pianista Tey.

® Schubert è stato degnamente commemorato al Conservatorio con un bel programma e notevoli esecuzioni. Dirigevano gli alunni delle Scuole Savasta e Tantillo.

® Due ottimi concerti hanno offerto a PARMA: il maestro Ferrari-Trecate, inaugurando il nuovo organo (della Ditta Balbiani) nella Chiesa Cristiana evangelica; ed il violinista Priamo, in continuo progresso, con la cantatrice Sigalla.

® Un concerto è stato dedicato a COMO, per le onoranze a Toscanini, del quale ha parlato la prof.ssa Noemi Carelli. Nella stessa città il violoncellista Ranzato ha tenuto il 200° concerto della Società musicale Bossi.

® Piccinni e Schubert sono stati commemorati a PISA dal prof. Bonaventura. E' seguito un concerto della pianista Baldacci e della cantante De Mayo.

® E' stata eseguita a NOTO, per la prima volta, la *Messa di Requiem* del maestro Pierantonio Tasca, assai lodata. Contemporaneamente è piaciuta anche una elegia *Intima pena* del dott. F. Landogna.

® Mengelberg ha diretto alla Sala Carnegie di NUOVA YORK, la nuova *Toccata* per pianoforte ed orchestra di Respighi. Successo fervido, constatato anche dalla stampa.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

Al solo richiamo di ottobre, bruscamente, senza transizioni, si è aperta una stagione musicale che, se si giudica dalle abbondanti primizie che essa ci ha offerte, promette di essere veramente eccezionale. Tutte le società sinfoniche, giovani e vecchie, lanciate nella mischia, si affrontano fin da ora con una combattività, con un ardore con cui si rivela un po' di quel desiderio che esse hanno di bilanciare la temibile concorrenza della giovane Orchestra Sinfonica di Parigi, il cui avvento sembra aver dato, in certo modo, il segnale delle ostilità.

I concerti Lamoureux, a capo dei quali si afferma la personalità così eminentemente musicale del direttore Albert Wolff, ci hanno offerto due novità di disuguale interesse: *L'Hymne funèbre* di Domergue e la *Rhapsodie* per cello e orchestra di Guy Ropartz.

La prima di queste due composizioni presentava il grave inconveniente di avere per base un testo che non avrebbe richiesto meno che gli accenti del Wagner della Marcia Funebre del *Crepuscolo degli Dei* per raggiungere la grandezza e l'orrore delle parole che le servivano di epigrafe *« Se tutti i soldati francesi uccisi in guerra sfilassero per quattro su una fila la loro lunga processione durerebbe quattro giorni e cinque notti »*. La sola enunciazione di questo testo, dovuto alla commovente eloquenza di un Senatore degli Stati Uniti d'America, basta per dimostrare la enorme mole del compito quasi irrealizzabile che con tutta lealtà si era assunto il Domereue. Se l'effetto di massa, l'idea di durata richiedevano inevitabilmente lo sviluppo massiccio e pesante immaginato dall'autore, appare anche certo, tuttavia, che qualsiasi trovata originale, all'infuori di quelle concernenti l'elaborazione orchestrale, sarebbe stata difficile senza l'immenso colpo d'ala che sarebbe stato necessario per una circostanza tanto tragicamente solenne.

Rendiamo giustizia alla lodevole ambizione del musicista che, col tentare questa temeraria avventura n'è uscito con onore, grazie alla straordinaria dignità del suo pensiero e del suo stile.

La seconda delle opere presentate era la *Rhapsodie* per violoncello e orchestra di Guy Ropartz nella maniera abituale dell'autore del « Pays ». Vi si trova quella stessa facilità di scrittura, quella stessa nobiltà di stile che si ammira in tutta la sua musica. Qui esse formano lo sfondo del quadro sul quale si muovono dei poetici svolgimenti dai quali sembra che esalino dei freschi profumi bretoni, come accade in tante altre bellissime pagine dello stesso autore. Il terzo tempo, il meglio riuscito per il suo carattere ritmico netto e deciso in virtù della sua franchezza sonora guadagnò tutto il favore di un pubblico interamente conquistato.

I concerti Pasdeloup, oltre un'eccellente esecuzione del *Martyre de St. Sébastien* ammirevolmente diretta da D. E. Ingelbrecht, divenuto maestro nell'arte d'interpretare Débussy, ci hanno offerto, anch'essi, due gustose novità: *Sérénade* di J. Lamarnjat e la *Suite Canadienne* di Cl. Champagne. Chiaramente scritta, la partitura di J. Larmanjat afferma le innegabili doti del suo autore, ma lo stile del discorso musicale, che egli adopera, ove sia accuratamente spogliato da ogni adornamento pittoresco, non impedisce tuttavia che la sostanza appaia talvolta un po' magra. I tre tempi, abilmente strumentati, hanno una risultanza oltremodo piacevole, e l'impiego felice ed imprevisto del pianoforte nell'orchestra, merita di essere segnalato.

La *Suite Canadienne* di Cl. Champagne, premiata al concorso del governo canadese, risente un po', nel suo andamento generale, del carattere accademico inerente a questo genere di composizioni. A ogni modo, costruite come sono su temi attinti al folklore, queste pagine, piene di freschezza e di grazia, sono state molto ben accolte dal pubblico.

I Concerti Colonne han dedicato tutte le loro cure alla presentazione della versione di concerto della graziosa « Suite » a quattro mani di E. Cools *Nos filles reçoivent*: delle pagine fini e, a un tempo, sentite, dal contenuto forse un po' leggero, ma in cui la sicura maestria dell'autore si afferma felicemente. Sempre agli stessi concerti (indubbiamente felici nelle loro scelte), una molto riuscita audizione delle *Variations* di L. Delune su di un tema di Haendel ha attirato l'attenzione del pubblico su questo giovane ed interessante compositore. Questi quattordici brevi tempi, di una scrittura fine ed elegante, composti sul finale del X Concerto grosso, non sarebbero certo stati sconfessati dall'autore del *Messia*, a tal punto essi contemperano brio e franchezza. Se in essi la forma rimane volutamente classica, in compenso lo strumentale, snello e leggero, dimostra che nessuna delle risorse degli apporti dell'arte contemporanea è rimasto estraneo al compositore.

La giovane orchestra sinfonica che ha testè debuttato brillantemente merita assai più delle lodi anticipate da cui la sua nascita è stata accompagnata e che avrebbero potuto nuocerle, se i suoi meriti fossero stati meno reali. Le principali qualità di questa orchestra sono l'ardore e la freschezza. Essa possiede le virtù essenziali che rendono i neofiti così attraenti e convincenti. Nessuno si aspettava, per dire il vero, da un complesso, la cui formazione risale soltanto a qualche mese fa e che ha cominciato a provare appena da qualche settimana, una coesione, un allenamento, una « stoffa » quali è possibile ammirare solo nelle più reputate delle nostre vecchie società istrumentali. E tuttavia, malgrado gli anni di pratica che ancora le mancano, si è avuta la piacevole sorpresa di trovare in essa lo spirito di metodo, l'equilibrio, l'accordo.

I musicisti che la compongono posseggono già un'anima collettiva. E' questo il più bell'elogio che si possa fare tanto all'orchestra quanto a coloro che l'hanno così ben preparata al suo compito.

Due composizioni date nel corso delle prime riunioni meritano una particolare attenzione: *Rugby* il pezzo inedito di Artur Honegger e la « Suite » per concerto estratta da *Barabau*, il grazioso balletto che ci avevano rivelato nel 1916 i Balletti Russi.

Rugby non è così cattivo come vorrebbe sembrare da principio. Se lo si libera idealmente dai suoi « strawinskysmi » e da qualcuna delle sue rudezze, si trova in esso un pezzo di concezione, di forma e, quasi, di pensiero classico. All'uditore è offerta una composizione quasi interamente sprovvista di carattere pittoresco, che non ha rapporto col suo titolo se non per la scelta, la varietà, la fremente agilità del suo ritmo e che è, prima d'ogni altro, e senza che vi sia bisogno di alcuna etichetta, un pezzo di musica. La musica qui è tutto. E' essa che determina lo specialissimo dinamismo della composizione, che decide dell'articolazione dei motivi, che li dissocia e li raggruppa; a quanto può giudicarsi da una sola audizione, vi sono nelle deduzioni, nelle disposizioni dei piani, nelle progressioni, nella scrittura e nell'istrumentazione, un'arte che s'accosta molto di più allo stile classico che alle tradizioni del romanticismo e alle tendenze degli impressionisti. Del resto, per il suo contenuto e la sua forma, è questo il pezzo, senza dubbio, sinfonico più notevole che abbia scritto fin qui l'autore del *Re David*.

La suite di *Barabau* offre in uno scorcio indovinato le pagine più interessanti di una partitura fra le più felici di Rieti, uno dei migliori rappresentanti della giovane scuola italiana. La marcia militare, la danza dei soldati, quella del sergente, quella di Barabau, e la marcia funebre formano un insieme squisito in cui circola quella malizia giovane e vivacissima che con compiacimento avevamo notata durante lo svolgersi dei Balletti Russi. L'orchestra, di una scrittura e di un colore che ricordano più d'una volta la maniera dei nostri giovani Auric e Poulenc, riesce sempre chiara e dà spesso prova della sicurezza e della non comune abilità di Rieti.

***

I nostri due grandi teatri lirici, già con la sola elaborazione dei loro programmi, rivelano essi pure le loro intenzioni di far delle cose belle e buone. L'Opéra annunzia due balletti nuovi di cui quello di Paul Dukas è atteso con l'impazienza che può immaginarsi. Tra le opere liriche sono annunziate *Le Rouet d'Armor*, *Le Mas*, *Salamine* e la *Tentation de St. Antoine*, senza omettere le riprese previste di opere del repertorio. Per il momento quella di *Parsifal* è la sola che si sia effettuata, ma nella maniera più brillante. Brillante non soltanto per la scelta degli esecutori, fra i quali si notano i nomi della signora Bourdon, dei sigg. Franz, Journet e Huberty, ma più ancora per l'accoglienza, l'affluenza di un pubblico entusiasta.

L'Opéra Comique, con la copiosa lista di lavori inediti che si propone di accogliere, sembra affermare una felice tendenza e un ritorno alla formula che consacrò la sua fortuna.

I nomi di Auric, d'Iber o di Roger Ducasse con *Cantegril*, di Max d'Ollone con *Georges Dandin*, di Georges Hüe con *Riquet à la Houppe*, e di Chabrier con *Le Roi malgré lui* sono effettivamente altrettante piacevoli promesse di musica di carattere il più francese. E a fine di allettare, sembra, questa tendenza particolare, ecco che l'Opéra-Comique per festeggiare il decennio della giovane repubblica cecoslovacca ha finalmente messo in scena quell'adorabile *Sposa venduta* di Smetana che noi eravamo quasi gli unici ad ignorare ancora.

La signora Féraldy, i signori Hérent, Claudel e Allard interpreti espressivi, briosi e di bella voce non contribuirono poco all'accellente impressione prodotta, all'accoglienza festosa che ricevette la partitura di Smetana, una di quelle che onorano grandemente la musica cecoslovacca (1). E, per esaurire tutti i tesori veri o falsi della musica seria e gaia che ci furono prodigati durante questo primo mese, voglio dire qualche cosa ancora delle operette con cui si è aperta la stagione.

Comincio dal teatro dei Mathurins, dove *Bob*, operetta di Saint Georges e Bastia, musica di J. Feiner, ha avuto la breve carriera che tante altre operette dello stesso genere meritano e non hanno.

La *Nuit au Louvre*, più felice da ogni punto di vista, continua pian piano la sua carriera ai Bouffes Parisiens. Questa volta un libretto grazioso, di Henri Duvernois, leggero e fe-

(1) Anche questa volta dobbiamo completare la cronaca del nostro egregio corrispondente parigino, aggiungendo alla lista delle novità, annunziate quest'anno dall'Opéra Comique, la *Conchita* di Zandonai, che andrà in scena entro il prossimo febbraio.

stoso nell'istesso tempo, serve di pretesto a una delicata musica di Louis Urgel.

L'interpretazione, che contribuisce molto alla riuscita di un tal genere di lavori, si afferma in questo come una delle più felici, e la presenza di Edmée Favart che sa dare un fascino particolare a ogni nota del suo canto, può certamente essere considerata come uno dei più sicuri elementi di successo di questo piacevole lavoro.

Ho riservato di proposito per la fine l'ultima operetta di André Messager; quel *Coup de Roulis*, che trionfa attualmente al teatro Marigny e che riunisce ancora una volta i suffragi dei musicisti e quelli del gran pubblico; è da non credersi! Un'operetta moderna, dall'intreccio logico, spiritosa nei *couplets*, nuova, con una partitura veramente fresca e degna del gran nome di « musica ».

Sebbene sia stata composta quest'anno stesso, essa sembra essere, per la sua sostanza e per la sua risultanza, la contemporanea d'*Isoline*, della *Basoche*, di *Véronique* e delle *Petites Michu*. E' la stessa vena felice ed è la stessa linfa. Lo stile ne è scorrevole e lo strumentale accurato. Quante pagine, in essa, degne di essere menzionate e ritenute, delle quali il brio leggero, la grazia ritmica, schiettamente felici recano tutti i caratteri più fini della musica francese, e, insieme, l'impronta dell'ingegno incisivo, delicato e grazioso di André Messager.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera da Berlino

Al principio d'ogni stagione conviene rendersi nuovamente conto delle *posizioni* che occupa la musica nuova. Si comprende, però, che dalla mia ultima lettera in qua, cioè da pochi mesi, queste posizioni non possono essere molto o fondamentalmente modificate, giacchè l'evoluzione musicale non è contrassegnata dalla totalità dei singoli autori bensì dai grandi maestri « duci » i quali additano la via da seguire e guidano la storia della musica.

Sebbene di tali personalità (a quanto pare) non ve ne sieno state in quest'ultima epoca, tuttavia si può distinguere sempre più chiaramente la direzione che stanno prendendo le idee musicali. Sembra che ci si renda conto, ogni giorno di più, che la salvezza non consiste in una sempre maggiore complicazione del linguaggio dei suoni, nè in un continuo accumularsi di cacofonie. Si tende a tornare per vie diverse ad una maggiore semplicità e sopra tutto al predominio della *melodia*, ben inteso senza rinunziare ai nuovi ritrovati armonici di questi ultimi tempi, e senza ricadere semplicemente nello stile di un'epoca passata.

L'ispirazione musicale è sempre ispirazione melodica; ecco una verità che pare oggi nuovamente affermarsi e influenzare il lavoro, specialmente nei cosidetti « preminenti ».

Stravinski, per esempio, si è fondalmente modificato nelle ultime opere sue; Hindemith si occupa del problema di una nuova musica popolare; Krenek, sia egli pure molto distante dai due precedenti per forza creatrice, vuole scrivere una musica che possa essere gustata dal gran pubblico. Viceversa, il circolo intorno a Schönberg, che non vuol saperne di queste tendenze, perde terreno; si è diventati scettici di fronte alle promesse glorie del « nuovo oggettivismo »... La musica cosidetta *inflazionistica*, con le sue orgie di grottesco e di cacofonie, pare trapassata, e addirittura morta e sepolta è in quella vocale. La voce umana è lo strumento che più vigorosamente si oppone, tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello dell'espressione, all'essere continuamente condotto per intervalli di difficile intonazione. La produzione di un vero *lied* non è possibile con una quantità esagerata di dissonanze.

Premesso questo, dobbiamo innanzi tutto riferire degli ultimi avvenimenti operistici della stagione scorsa. L'Opera Comunale ci ha dato a metà giugno una ripresa de *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari. Questo gaio e garbato lavoro, nato or sono ben 25 anni, ebbe già nel 1905 un successo sensazionale, con circa 60 repliche al Theater des Westens, sotto la memorabile direzione di Hans Pfitzner; e il successo non gli è mancato neppure ora.

Tale musica sembra che parta da Mozart, ma vi si sente anche l'influenza del *Falstaff*, del *Barbiere* e dell'opera buffa italiana in generale. Comunque, il buon gusto e la sapienza musicale del maestro riescono a piacere e ad interessare, malgrado la poca sostanza dell'ispirazione, grazie all'orchestrazione delicata e trasparente, alla calda struttura dei pezzi d'assieme, a molti dettagli graziosi della partitura.

L'Opera di Stato ha voluto finire la stagione con una ripresa, secondo nuovi criteri, dell'*Anello del Nibelungo*, iniziato coll'*Oro del Reno* sotto la direzione di Kleiber.

Tutte le parti, anche le meno importanti, erano affidate ad artisti di prim'ordine, per rendere lo spartito il più efficacemente possibile. Il direttore, ligio alle convinzioni moderne, ha voluto *purgare* la musica wagneriana da tutto il suo *pathos*, senza però offuscarne le bellezze, e ha fatto suonare l'orchestra per tutta la serata come in sordina. Egli ottenne, così, che quasi ogni parola si comprendesse — cosa che non accade spesso nelle opere di Wagner. Da rilevare è anche l'aiuto datogli dai cantanti, con una pronunzia accuratissima. Nè va dimenticato il successo riportato da Pirchau con la messa in scena.

L'avvenimento più importante dell'ultima stagione è stata però la *première* a Berlino (Opera di Stato, Succursale in Piazza della Repubblica) di *Cardillac* del maestro Hindemith. E' apparso chiaro che con questo lavoro l'autore si era prefisso di seguire dei principî completamente diversi da quelli tradizionali. Il dramma lirico del novecento doveva cedere il posto in tutti i suoi particolari a qualcosa d'assolutamente nuovo, e sopratutto l'opera romantica di tipo wagneriano doveva essere sostituita da questo *nuovo*. Lo Hindemith credette di trovare questo assoluto *nuovo*, sia nel ritorno alla *forma-pezzo* della vecchia opera a numeri, sia in un predominio delle forme contrappuntistiche che, sino ad oggi, non hanno figurato che pochissimo nel teatro lirico.

In quest'opera tutto si fa, dunque, a base di *fugato*, si tratti di un'aria, d'un duetto o di un coro. Le grandi scene sono costruite sul telaio di una passacaglia o di variazioni alla Bach. Lo spartito nel suo assieme deve assimilarsi ad un « Concerto di vastissime proporzioni ». Tutti questi espedienti formali devono però servire ad uno scopo più alto, cioè alla creazione di quella famigerata « musica oggettiva » che pretende di stare al di sopra dell'umano e del soggettivo, ma il cui segreto nessuno è ancora riuscito a penetrare.

La divisa dell'Hindemith, in questo suo lavoro, è questa: bisogna ad ogni costo far diversamente da come si faceva prima... Così egli violenta la voce umana e spesso non mette l'accento sulla sillaba o la parola che dovrebbe averlo; altre volte sposa il contrappunto al *jazz*, e infine alla « melodia infinita » di Wagner egli oppone un'infinita assenza della melodia. Ma il peggio in quest'opera è che lo Hindemith ha in principio « superato » perfino l'*idea* musicale. Tutto è tecnica — e il maestro ne è un sovrano — ma l'ispirazione messa al bando è vendicata dall'inefficacia dell'intero lavoro.

Con tutto ciò, si deve riconoscere l'esecuzione straordinariamente perfetta di questo spartito straordinario. Le doti direttoriali di Otto Klemperer non sono apparse mai più mirabili come in questa serata. Egli ha diretto l'opera con devozione appassionata, dando rilievo alle situazioni drammatiche e amalgamando tutto in un solo blocco. I suoi eccellenti coadiutori in palcoscenico erano Fritz Kremer, Felicia Hüni-Mihacek e Hans Fidesser.

Gli indubitati meriti di Klemperer e i suoi sforzi nella decorsa stagione non sono valsi però a impedire l'attesa crisi della Succursale dell'Opera di Stato, la quale era sempre meno frequentata dal pubblico, ed i risultati di cassa sempre più magri, sicchè alla fine si è creduto di evitare il completo disastro togliendo a Klemperer, lui consenziente, l'ufficio di Direttore generale e lasciandogli il posto di primo Direttore d'orchestra e di maestro concertatore. A Direttore generale si chiamò Ernst Legal, finora Intendente dell'Opera di Stato della provincia di Assia-Cassel. L'avvenire mostrerà se questi spostamenti daranno i risultati che si desiderano.

***

Veniamo ora alla stagione 1928-'29.

Come la stagione precedente si era chiusa con una importante novità, così la nuova si è aperta con un'altra primizia non meno attraente. Intendiamo parlare della prima rappresentazione all'Opera di Stato di Berlino di *Elena Egizia*, l'ultimo lavoro di Riccardo Strauss. Tutti i critici, anche i più benevoli, sono d'accordo nel constatare in quest'opera un passo indietro di fronte alle creazioni teatrali precedenti dello stesso maestro. L'ispirazione non raggiunge neppur lontanamente le altezze degli altri suoi lavori, ed il libretto, offre il fianco a molte obbiezioni e critiche. Perciò neppure l'esecuzione splendida che ne presentò il G. M. D. Leo Blech, con Maria Müller nella parte della protagonista, è bastata ad ottenere un successo fervido, che, viceversa, ha quasi rasentato il fiasco...

Si è poi ripreso il *Ballo in maschera* di Verdi, con artisti di prim'ordine, tra i quali Schlusnus (Renato), Pattiera (il Conte), Frida Leider (Amelia) e Margarethe Arndt-Ober (Ulrica). Ha seguito la fastosa ripresa dell'*Anello* di Wagner, ed è venuto il turno della *Walkiria*. Questa ripresa dell'*Anello del Nibelungo* ha dato luogo a forti discussioni a motivo di una specie di *referendum* del pubblico, provocato dall'Intendenza col far alternare le rappresentazioni della *Walkiria* integrale con quelle di una *Walkiria* con tagli. Si comprende che il dibattito è stato molto accanito, giacchè vi sono molti ancora che vedono un sacrilegio nel ritoccare un'opera di Wagner, facendovi dei tagli.

Mentre tutto ciò avveniva nell'Edificio principale dell'Opera di Stato, la Succursale in Piazza della Repubblica iniziava la nuova stagione con una generalmente ben riuscita ripresa della *Salomè* di Strauss, sotto l'abile e coscienziosa direzione di Alexander von Zemlinski. Seconda opera è stata *Il matrimonio segreto* del Cimarosa. Quest'esumazione di un'opera scritta nel 1792 ha alquanto deluso. Benchè l'esecuzione curata da Fritz Zweig fosse ottima e la serena grazia della musica e il magistero della fattura conquistassero l'uditorio, l'opera nel suo assieme è apparsa troppo priva di forza, sia musicalmente che drammaticamente.

Anche l'Opera Comunale, nell'elegante sobborgo di Charlottenburg, ha già dato segni

di buona attività. Il « rinascimento verdiano » (come qui usiamo chiamarlo), ha offerto il primo tributo in questa nuova stagione con una rappresentazione del *Don Carlos*, le cui tre prime parti erano cantate da Sigrid Onegin, Alexander Kipnis e Martin Oehmann. Ha seguito poi la prima rappresentazione a Berlino di due opere di natura piuttosto problematica, cioè quella semiseria in un atto: *Il protagonista* e la cosidetta opera buffa: *Lo Zar si fa fotografare*, entrambe di quel moderno estremista che è Kurt Weill, il quale credeva di potersi valere dello straordinario successo ottenuto testè in un altro teatro di Berlino con un lavoro metà opera e metà commedia, tratto dal vecchio spettacolo inglese che aveva nome *The beggars' opera*, e che è stato ripresentato qui col titolo *Dreigroschenoper*, ossia *L'opera da tre soldi*, con parole di Bert Brecht. Ma nessuna delle due opere del Weill ha avuto neppure la minima parte di quel successo. Ad ogni modo però le opinioni erano divise, e non tutti condannarono i procedimenti del Weill, vedendo in essi anzi una buona via da seguire per la futura evoluzione dell'opera lirica. Seguì la ripresa del *Tannhäuser* sotto la magistrale direzione di Bruno Walter.

***

La stagione dei Concerti a Berlino si inaugura sempre col primo Concerto della Filarmonica. Wilhelm Furtwaengler cominciò con Haendel per passare a Mozart (con Erica Morini come solista), ed a Bruckner, di cui diresse la *Sinfonia romàntica*. I puritani dell'omogeneità di stile dei programmi non saranno stati entusiasti di quest'ultimo offerto dal grande interprete sinfonico, ma meno ancora lo furono di quello del successivo concerto, che riuniva Beethoven, Wagner, Brahms e Hindemith, del quale ultimo si eseguiva una *Suite* di danze, tratta dalla sua opera per marionette burmaniche su libretto di Franz Blei, dal titolo *Il Nusc-Nusci*. Questi pezzi, nuovi per Berlino, documentarono una volta di più la potenza creatrice di Hindemith nonchè la sua virtuosità d'orchestratore e il suo umorismo.

I concerti sinfonici dell'Orchestra dell'Opera di Stato ebbero principio con la prima esecuzione orchestrale di una gigantesca opera scritta or sono quasi 200 anni, cioè de *L'arte della fuga* di Bach. Si deve al maestro musicologo Wolfang Graeser, morto da poco in giovane età, se questa mirabile opera da lui genialmente orchestrata ha potuto rinascere, o meglio nascere, giacchè prima di essere orchestrata era sempre rimasta ineseguibile. La direzione di Kleiber si è affermata di nuovo in questo primo concerto che ha servito di commemorazione del povero Graeser, come nel secondo si è voluto commemorare il compianto maestro Bohnke, morto in un accidente d'automobile, e del quale Kleiber ha eseguito per la prima volta la *Sinfonia* op. 16, un lavoro denso di fosco *pathos* e che sembrava come un preludio al tragico destino che rapì l'ancor giovane maestro e direttore della « Berliner Symphonie Orchester ».

Klemperer, l'altro primo direttore dell'orchestra dell'Opera di Stato, ha già diretto anch'egli due Concerti sinfonici, nei cui programmi notiamo la *Nona Sinfonia* di Mahler, i *Kindertotenlieder* dello stesso, con Friedrich Schorr solista, un *Concerto* di Mozart sonato dal grande violinista Adolf Busch, e due novità, cioè la musica del balletto *Apollo Musagete* di Stravinski — uno Stravinski più semplice e *interiore* — e una *Sinfonia piccola* del Krenek, il fortunato autore del *Jonny spielt auf* di cui si sentono molto gli accenti jazzistici anche in questa sinfonia.

La « Berliner Sinfonie-Orchester » ha trovato nel G. M. D. Ernst Kunwald un nuovo direttore molto capace ed energico.

La « Impresa internazionale » annunzia per la prima volta dieci concerti con l'orchestra filarmonica e sotto la direzione di diversi maestri. Di questi concerti, tre si sono già svolti, diretti rispettivamente da Oskar Fried, dal G. M. D. Mikorey e dal maestro russo Issai Dobrowen. Ma anche altri direttori forestieri hanno già raccolto allori a Berlino, in questa stagione. Citiamo Wolff, di Amburgo; Max Fiedler, di Essen e Alfred Szendrei di Lipsia.

La « Società per la coltura e l'esercizio dell'Arte tedesca » ha celebrato il quinto anniversario della sua fondazione con l'esecuzione della problematica *Missa symphonica* di Lothar Windsperger, sotto la direzione del celebre organista amburghese maestro Sittard. La *Singakademie*, direttore Georg Schumann, ha commemorato Schubert con l'esecuzione della sua *Messa in mi bem.* e di un suo dramma religioso rimasto incompiuto, dal titolo *Lazarus*.

I concerti di musica da camera furono, come al solito, numerosissimi. Molti dei loro programmi portavano, come ben si comprende in quest'anno, il nome di Schubert. Sarebbe lungo diffonderci su tutti questi concertisti, anche se non menzionassimo che i più importanti. Tuttavia vogliamo citare, dei complessi, il « Quartetto Guarneri » e il « Trio Zilcher », e dei solisti, Sergei Rachmaninow, venuto dall'America dopo lunga assenza, e Moritz Rosenthal.

Concludiamo questa lettera ricordando l'interessante serata di Nikolaus Medtner, le cui composizioni furono eseguite, oltre che dal maestro, dall'illustre vegliardo Ludwig Wüllner e dall'appassionato contralto Else Wachsmann.

WALTHER HIRSCHBERG.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DELLA CORTE (A.). — *Scelta di musiche per lo studio della Storia*, (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

. . . . . .

Ma di una pubblicazione ancora più interessante ed originale può vantarsi il Della Corte, e cioè della *Scelta di musiche per lo studio della Storia* (Ed. Ricordi, Milano), che servirà ancora meglio alla comprensione profonda e totale delle forme e degli sviluppi della musica presso tutti i popoli.

Un esempio messo sotto gli occhi e nelle orecchie dell'allievo vale più di qualunque abbondante conferenza. Ora questo volumetto, denso e tascabile, contiene brani scelti e significativi di tutte le maggiori manifestazioni prodotte nel campo della musica, per conoscerle direttamente, esaminarle, confrontarle e fissarle nella mente.

Il concetto unitario, globale che ispira tutta l'attuale opera didattica del Della Corte, oltre a rappresentare un fatto nuovo, è destinato a giovare enormemente alla formazione del colto e consapevole musicista del domani.

r. d. r.

Da *Il Momento*, Torino.

Pareva la cosa più naturale! Ma intanto finora nessuno s'era accinto a un simile lavoro; e quando tempo addietro avevo insistito sulla necessità di veri criteri pedagogici anche nell'ordinamento delle nostre scuole musicali, gli empirici dominanti avevano risposto che la pedagogia non doveva impicciarsi nell'arte dei suoni.

Sono contento di trovare nel libro del Della Corte un vero sano e moderno sussidio pedagogico, e di questo ne va lode all'illustre storico ed all'editore del suo manuale.

Quante volte pensai alla forza didattica che hanno le moderne conferenze con proiezioni!... Mentre il conferenziere parla passano sul bianco schermo paesi e figure, e le idee enunziate a voce prendono forma viva, e colpiscono la nostra fantasia e si imprimono nel nostro ricordo. L'occhio percepisce ad un colpo quello che percepisce l'orecchio.

Se mi fosse lecito un paragone nel campo della storia musicale, direi: Vuoi di un autore o di un dato periodo di storia averne un'idea chiara ed incancellabile nella tua fantasia? Quando leggerai o sentirai spiegare di codesti autori o periodi storici, fa' di ascoltarne i lavori e ne percepirai (specialmente se avrai una buona guida di preparazione analitica in chi ti sorregge ne' tuoi studi) una impressione profonda; e conoscerai più di quello che possano dirti cento discorsi, e saranno allora gli stessi tuoi sensi, i quali in fondo sono poi la strada più naturale per la percezione, che ti sorreggeranno ed aiuteranno la tua fantasia e la tua intelligenza con mezzi non solo più psicologici e di semplice riflessione, ma con la materialità stessa percepita da loro.

. . . . . .

Ritorno al libro di Della Corte. Con ragione la sua raccolta di « citazioni storiche » si ferma a Bach. Da Bach in poi si suppone, e spero anche ragionevolmente, che la fioritura dei musicisti e delle loro opere siano più conosciute. Ad ogni modo di queste non sono rare le edizioni e le esecuzioni nei concerti. Potrei forse indugiarmi sui criteri che guidarono l'illustre musicologo nella sua scelta; ma infine a che pro?... Quando per esempio avessi detto che invece di cinque pagine dedicate ai canti gregoriani, che forse anche non sono le più felici della raccolta (di edizioni gregoriane ne esistono anche in troppa abbondanza, e poi il Gregoriano e la sua esecuzione è sempre ancora un problema molto... problematico), io avrei amato qualcosa che illustrasse anche di più l'arte dei trovieri, de' trovatori, de' minnesänger o l'*ars nova* fiorentina, un altro avrebbe potuto dire invece che i testi gregoriani scelti sono felicissimi ed anzi pochini in confronto di altre citazioni. A chi la ragione?

Ad ogni modo l'Italia ora possiede una bella antologia musicale. Vi è qualcuno che desidererebbe un'altra raccolta informata ad altri criteri? Ci si provi: la faccia, e trovi chi gliela stampi. Se farà bene, tutti gli batteremo le mani.

GIOCONDO FINO.

JEANNIN (Dom. J.) — *Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes* II. Introduction liturgique et Recueil de Mélodies. (Maison Leroux, Parigi).

È il secondo volume dell'opera di cui si è parlato a suo tempo, e contiene la raccolta delle melodie, alla quale il primo volume servirà di preparazione illustrativa. Dopo un'introduzione che spiega il loro ufficio nella liturgia di S. Giacomo, vengono i 910 canti, divisi in 9 categorie. L'esame anche più accurato di un pur così gran repertorio, per varie cause, purtroppo non può dare che un'idea quanto mai imperfetta di tale genere di musica, a chi come noi si sia impreparato. Le parole sono in lingua ed in caratteri siro-caldaici, rappresentano dunque per noi soltanto caratteristici geroglifici; le note sono stampate con cura, ma abbastanza spesso s'incontrano segni d'intervalli (di verosimile origine araba) di 5/4 di tono; non sono rare note abbassate d'1/4 di tono; qua e là poi si trova indicato un effetto che l'A. ha spiegato così nel primo volume: « consiste a produrre, dopo l'emissione d'un suono, una specie di sospiro abbastanza profondo, che per il portamento di voce raggiunga più o meno l'ottava grave ». Questi soli dati bastano a far capire quanto poco debba rimanere della sostanza musicale ed espressiva di queste melodie quando sieno lette secondo le abitudini musicali nostre.

Ad ogni modo si nota il gran numero di canti in

moto rapido indicato con *presto, allegro, allegro molto*, ecc.; dunque, in complesso, un'arte liturgica vivace. Poi i canti lunghi sono spesso fatti di qualche frase anche molto breve, ripetuta pura o variata. Anche questo reca vivacità. Si distinguono subito le due grandi categorie comuni a tutte le tradizioni liturgiche: canti sillabici e canti ornati, ed è notevole che i canti sillabici sono misurati a battuta, e quelli ornati a ritmo libero e con frequenti indicazioni d'esecuzione « ad libitum ».

Dal lato tonale, anche attraverso alle flessioni d'intervalli già accennate, appare quasi sempre chiara la presenza dei due elementi *maggiore* e *minore;* sia che interi canti appartengano all'uno od all'altro di tali modi, ora terminando sul riposo della Tonica o sulla sua terza, ed ora restando sospesi sulla Dominante o sulla sua terza o sulla sua quinta, oppure sospesi sulla Sottodominante.

Insomma, malgrado gli elementi che separano queste melodie dalla musica occidentale, tale raccolta non può non interessare chi studi l'arte liturgica tradizionale e le origini e lo sviluppo della musica dall'antichità in poi, nei vari paesi.

Bisogna dunque esser grati a Dom Jules Jeannin per avere, con lento ed accuratissimo lavoro, raccolto tutte queste melodie dalla bocca degli Ecclesiastici siro-caldei, ed, assieme a Dom J. Puyade ed a Dom A. Chibas-Lassalle, averle fatte conoscere agli studiosi d'Occidente.

VOLBACH (F.) — *La Orquesta Moderna.* (Editorial Labor, Barcellona).

Manuale in cui si riassumono vari lavori specie storici, sui vari strumenti d'orchestra e sul loro uso d'assieme, fondendo l'elemento di cultura con i dati pratici e teorici. Per un libro uscito (in ispagnolo) nel 1928 non si può non notare che esso si arresta all'orchestra di R. Wagner e R. Strauss, lasciando fuori tutta l'arte odierna, da Debussy ad oggi. Ad ogni modo è un libro interessante ed assai consigliabile. I due manuali di edizione Labor sono bene stampati e rilegati.

BRAUN (F.) — *Beethoven intimo*, come si rivela nei colloqui con i suoi contemporanei. (L. Capelli, Bologna).

E' una raccolta di citazioni di contemporanei che parlano del sommo Maestro, scelte dal Braun, e di cui Guido Devescovi ha fatta una versione che non supremo dire proprio molto italiana, ma che non impedisce di gustare gli aneddoti e le impressioni riferite. Le quali (seguite da un epilogo) recano spesso vive immagini della strana, ma pure così alta, personalità umana del Maestro. In più alti non si può non essere colpiti dall'eco delle sue passioni, de' suoi dolori, e venirne commossi nell'intimo del cuore.

GIULIO RAS.

NOVITÀ

R. WAGNER

PARSIFAL

Opera completa in partitura d'orchestra.

Testo italiano e tedesco.

Elegante volume (23×17), rilegato in tela con impressioni in oro L. 100.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BECK-SLINN (E.) *A Widor bird sate Mourning.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Canzone per voci limitate d'estensione, melodica, accurata nell'armonizzazione arieggiante qualche volta le melodie classiche italiane.

LEO (L.) — *Hymn to the Holy Child.* (Augener Ltd., Londra).

Aria soavissima per soprano, tolta dalla Cantata Spirituale, oltremodo ispirata e singolarmente vocale in ogni suo atteggiamento.

STEWART (D. M.) — *Exultate Deo.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Le parole non sono di preghiera ed anche la musica non ha carattere liturgico. E' una pagina vocale dolce, scorrevole, di media difficoltà, adatta alle voci di modesta estensione.

EDMONDS (P.) — *Crabbed age and Youth.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Simpaticissima pagina vocale ispirata al vigore ritmico ed allo slancio melodico di varie Arie scarlattiane, delle quali segue anche l'ordine armonico e l'ampiezza della frase. Adatta per le voci ample che salgono facilmente alle prime note del registro acuto.

—— *Come live with me and be my love.* Song. (Augener Ltd., Londra).

L'autore ama il canto spiegato, la melodia spontanea che aiuta la voce ad espandersi largamente e avvalora la frase vocale con una accurata e geniale armonizzazione sempre sostenuta da bella vigoria di ritmo.

RAVASENGA (C.) — *Orfano.* Per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Ancora una volta la breve lirica di Giovanni Pascoli ha ispirato un musicista, ed ancora una volta essa ha suggerito una dolce pagina vocale destinata a divenire cara alle cultrici del canto da camera.

—— *Salvazione.* Per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Ampia ed espressiva, la pagina vocale del maestro Ravasenga si presta a mettere in evidenza la bellezza dei mezzi vocali e la dizione efficace delle buone interpreti della musica da concerto.

DE LA PRESLE (J.) — *Sous la pluie.* Melodie. (Rouart Lerolle e C., Parigi).

Elegante, moderna, ma pur sempre deferente alle esigenze della voce, la piacevole concezione del compositore francese merita attenzione e simpatia da tutti gli amatori del repertorio da camera.

—— *Chanson.* (Rouart Lerolle e C., Parigi).

Anche questa *Chanson* rivela il buon gusto e la maestria del suo autore.

REYMOND (H.) — *Poèmes des pas*, pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Sei composizioni intessute su un originale poemetto di Soutter che s'indugia a tratteggiare le varie caratteristiche dei passi dei pellegrini, dei mendicanti, dei bambini, dei buoi e del messaggero. Molto senso pittorico, molta genialità nella scelta dei ritmi, molta grazia melodica.

TEDOLDI (A.) — *Tre canzoni d'amore* per Voce e Pianoforte. (G. De Bernardi, Genova).

Su tre deliziose poesie il maestro Tedoldi ha cesellato tre brevi pagine vocali, particolarmente personali nell'ideazione e nello svolgimento chiaro, sobrio, ben appropriato al testo, da illustrare sonoramente.

—— *Son tanto brava....* per una Voce e Pianoforte. (G. De Bernardi, Genova).

Poche battute atte ad avvalorare la poesia di Sibilla Aleramo e a rivelare la facilità del compositore a trasformarsi secondo il tema scelto e le aspirazioni verso nuovi orizzonti di indipendenza formale e libertà di concetto.

ELISABETTA ORSONE.

SOMEREN GODFERY (M.) — *Jean Richepin's Song.* (Ed. Elkin, Londra).

Le parole rifanno la celebre « Glu » di Richepin. Musicalmente tutto l'interesse sta nelle varie interpretazioni armoniche di una specie di melodia persistente dall'andamento ritmico di un inno. Composizione che bene interpretata può essere di grande effetto.

EDMONDS (P.) — *Three Minuets* for Piano. (Augener, Ltd., Londra).

Tre piccole pagine assai garbate di media difficoltà; il primo minuetto specialmente è graziosissimo.

JENKINS (C.) — *The Undercurrent* for Piano. (J. Williams, Ltd., Londra).

Lirica pianistica sentita e di molto effetto.

ELISABETTA ORSONE.

H. MEDTNER. — *2ª Improvisation (in variationenform)* für Klavier (op. 47). (W. Zimmermann, Leipzig).

Lavoro nobile e serio come tutti quelli del musicista russo che tanto interesse suscita in questo momento nei circoli musicali stranieri: pensato e realizzato superbamente per lo strumento cui è destinato. La *variazione* vi è trattata in forma molto libera ed ognuna di esse è informata ad un concetto descrittivo o comunque pittoresco, e d'un carattere tale da rivelare, malgrado tutta la accortezza e la scaltrita tecnica del musicista, l'anima romantica del compositore russo. E' uno dei lavori del Medtner al quale ci si può accostare — malgrado la diversità di vedute — con simpatia. Solamente non ci possiamo liberare — almeno noi latini — dall'impressione che almeno una metà di queste 15 variazioni sono superflue e d'un gusto piuttosto cerebrale.

VRENDENBURG (M.) — *6 Pièces* pour le Piano. (M. Senart, Parigi).

Musica moderna, d'una modernità un po' facile che a momenti può perfin sembrare trasandata. I sei pezzi sono brevissimi, e del resto ciò non guasta, perchè data l'impostatura potrebbero durare dieci volte tanto.

BLANCAFORT (M.) — *Pastorale en sol* pour le Piano. (M. Senart, Parigi).

Tre momenti di carattere agreste, pieni di poesia nell'intenzione e nella realizzazione. Musica semplice, lineare e schietta: più di linea che di colore, e piena di una simpatica vita ritmica. E' una tra le cose più riuscite di questo compositore, e raccomandabile a pianisti dotati di sensibilità. L'esecuzione non presenta se non una difficoltà media.

CRAS (J.) — *Air varié - Habanera* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

L'una e l'altra composizione sono dedicate dall'A. al suo bambino, per i suoi 8 e 9 anni. Cose semplicissime dunque tecnicamente, piene di gusto e scorrevolissime. Piacevoli agli esecutori — il violino è facilissimo, il pianoforte facile — ed all'ascoltatore per quel senso di misura e di eleganza che al Cras non manca quasi mai nei lavori da camera. Vivamente raccomandabile per i piccoli esecutori.

CRAS (J.) — *Suite en duo* pour Flûte et Harpe (ou Violon et Piano). (M. Senart, Parigi).

Complesso strumentale ghiotto, da far venire l'acquolina in bocca a più d'un compositore. Pure qui l'A. non si occupa di sfruttare le risorse coloristiche dei due strumenti, quanto di costruire la sua *suite* solidamente in forme semplici e lineari, con un certo disdegno dei facili effetti ai quali il complesso indubbiamente si presta.

GAGNEBIN (H.) — *Sonate en la* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Sonata in quattro tempi di schietto taglio e stile classico, malgrado qua e là mostri che il suo A. non ignora le più recenti tendenze musicali. Notevole sovratutto per la chiarezza della struttura, il respiro quasi sempre vasto, ed un bell'impeto drammatico specialmente nel primo e nell'ultimo tempo. La difficoltà non è eccessiva, anche perchè l'A. occupato a fare della musica, non si attarda in vane acrobazie strumentali. Lavoro nel complesso assai simpatico e consigliabile.

KALOMIRIS (M.) — *Iambes et Anapestes.* Suite pour Chant et Orchestre. Réduction pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Si tratta di una Suite di *ballate* su leggende di carattere più o meno fantastico e di tono che aderta a tratti il popolaresco. Il tono generale delle musiche è d'un lirismo piuttosto drammatico, d'un respiro abbastanza ampio, ed intessuto di modi orientaleggianti. La voce vi è trattata assai bene, con perfetta conoscenza delle sue possibilità e con risultati d'ottimo effetto. La parte orchestrale invece (almeno a giudicare dalla riduzione) ci sembra qua e là di una densità eccessiva per dover lottare con la voce. Ma sarebbe ingiusto non notare l'eleganza della struttura armonica e la grande ricchezza di ritmi che animano la veste strumentale. Più d'una di queste *ballate* (specialmente le ultime d'un tono assai drammatico) dovrebbe tentare qualcuna delle nostre cantatrici da concerto, anche di quelle per le quali la musica ha il solo scopo di mettere in valore le qualità vocali di chi eseguisce.

d. d. p.



CONCORSI [1]

® Comune di Venezia (Ufficio Protocollo). — Concorso per titoli ed esami ai seguenti posti nel Corpo Bandistico Municipale:

1) Flicorno sopranino sostituto; 2) Primo Clarinetto *si bem.*; 3) Secondo Oboe e Corno inglese; 4) Secondo Clarinetto; 5) Secondo Clarone.

Scadenza, per la presentazione delle domande, il 31 gennaio p. v.

NOTIZIE

Altri Cartelloni lirici

® Riportiamo i programmi degli spettacoli dei diversi teatri ai quali non abbiamo accennato nei precedenti fascicoli.

Torino (Regio). — *Falstaff; Tristano e Isotta, Fra Diavolo; Lucia; Carmen;* e le seguenti novità: *Debora e Jaele* di Pizzetti; *Re* di Giordano e *Amore medico* di Wolf Ferrari. Direttori Guarnieri, Capuana e Wolff.

Parma (Regio). — *Falstaff; Salomé; Werther; Gioconda; Aida; Manon Lescaut; Coppelia* di Delibes e *Serenata d'aprile*, ballo nuovissimo di Martini. Direttore Podestà.

Bari (Petruzzelli). — *Giuliano* di Zandonai (novità); *Carmen; Lohengrin; Butterfly; Traviata; Otello; Trovatore; Norma.* Direttori Falconi e Zandonai per la sua opera.

Como (Sociale). — Il maestro Lucon dirigerà nella seconda metà di carnevale: *Norma; Traviata; Manon* e *Resurrezione* di Alfano (novità).

Firenze (Verdi). — *Mefistofele; Traviata; Tosca* e *Barbiere.* Direttore Terni.

Cagliari (Margherita). — *Bohème; Otello; Piccolo Marat.* Direttore Fanelli. (Prima metà di carnevale).

Novara (Coccia). — *Lohengrin; Traviata; Thais; Guglielmo Tell* e *Rosmunda* di Trentinaglia (novità). Direttore Fabbroni.

Padova (Verdi). — *Nerone; Bohème; Otello.* Direttore Neri. (Seconda metà di carnevale).

Modena (Municipale). — *Loreley; Cavalleria; Bohème; Forza del destino; Carillon magico.* Direttore Del Campo.

Alessandria. — *Forza del destino; Chénier.* Direttore Dall'Acqua.

Bologna (Duse). — *Butterfly; Tosca; Traviata; Turandot.*

® La Federazione Nazionale Fascista Industria del Teatro, che finora comprendeva sette gruppi, è stata riordinata sui seguenti dieci: 1) Esercenti teatri; 2) Esercenti cinematografi; 3) Imprese spettacoli lirici; 4) Imprese spettacoli prosa; 5) Imprese spettacoli operette, varietà, riviste; 6) Produttori cinematografici e case di stampa cinematografica; 7) Noleggiatori e commercianti di films; 8) Industrie affini al teatro e al cinema; 9) Editori di musica e teatro; 10) Industrie radiofoniche e applicazioni musicali.

® Il Teatro alla Scala ha accettato l'invito dell'Intendenza dei teatri di Stato di Berlino, di partecipare al *Festival* di musica che avrà luogo in quella città in maggio e giugno. Verranno rappresentate le più significative opere di maestri italiani (si parla di *Falstaff, Forza del destino, Rigoletto, Trovatore, Lucia, Manon, Fra Gherardo*) nell'integra esecuzione scaligera: artisti, cori, orchestra, scene ecc.: direttore, beninteso, Arturo Toscanini.

® La cattedra di Composizione del Conservatorio di Parma, lasciata vacante dal maestro Guerrini, è stata affidata a Carlo Jachino.

® Tra i componenti la Commissione per la cooperazione intellettuale, figurano — per quanto riguarda la musica — Pietro Mascagni e Ottorino Respighi.

® La sezione quarta (Arte musicale e drammatica), del Consiglio Superiore della P. I., è stata così costituita: Senatori Di S. Martino e Morello; Forges Davanzati; Pizzetti; Respighi.

® Il maestro Gian Giacomo Manzutto è stato festeggiato a Trieste pel suo quarantennio di critica musicale, iniziatasi, con un articolo sull'*Ebrea*, nel giornale « Indipendente », il 27 dicembre 1888.

® La Società Amici della Musica di Palermo ha stabilito il seguente programma: *Pianisti* Gustavo Natale, Nino Rossi, Rubinstein, Gabriella Scala; *Violinisti* Rosabianca, Prihoda, Principe; *Cantanti* Mazzoleni-Cavarretta, Tumbarello-Mulé, Geppina Wancolle; *Violoncellista* Földesy; *Organista* Cravosio-Zingales; *Polifonica romana* (direttore Dotto); *Quartetto* Poltronieri.

® Il Sindacato Musicisti di Roma, (Via Liguria, 38), organizza per la prossima primavera una Mostra regionale di musica contemporanea sinfonica, da camera e corale fra i suoi iscritti, i quali dovranno far pervenire sollecitamente i propri lavori, per una adeguata scelta, con le indicazioni di nome, cognome, numero della tessera, ecc.

® A Firenze avrà luogo nel prossimo maggio un Raduno nazionale del Canto in coro e della Danza, che si svolgerà durante il Congresso per le Tradizioni popolari.

Il maestro Balilla Pratella, presidente del Comitato Artistico, ha dettato un elevato proclama.

® Il « Mattino » pubblica che il maestro Guido Laccetti ha rinvenuto nell'archivio di San Pietro a Majella una Sonata inedita di Pergolesi, che il Florimo, il Radiciotti e il Della Corte elencano nei loro scritti. Il Laccetti ha trascritto la bellissima Sonata per violino e piano.

® Al Massimo di Catania, dal 27 febbraio al 24 marzo, si rappresenteranno: *Otello, Faust, Butterfly* e *Boris.* Direttore Ghione.

® Si dice che Kurt Attenberg, vincitore del concorso al Premio Schubert, abbia dichiarato che il suo lavoro era un plagio... fatto per ischerzo. Si parla, quindi, di ripetere il concorso.

® Un gruppo di polacchi residenti a Parigi si propone di trasportare le ceneri di Chopin dalla capitale francese a Varsavia.

® L'esistenza dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, che sembrava precaria, è ormai assicurata mediante il contributo del Reich tedesco, dello Stato prussiano e del Municipio di Berlino.

® In opposizione alle critiche fatte all'Opera Comique, da un deputato francese, durante la discussione del bilancio delle Belle Arti alla Camera, i dirigenti del teatro sovvenzionato — Masson e Ricou — hanno ricevuto una lettera di grande plauso e di completa solidarietà, con le firme di Bruneau, Pierné, Hue, Bachelet, Laparra, Moret, Samuel-Rousseau, Bousquet, Delannoy.

® Il Consiglio dei ministri cecoslovacco ha deciso di acquistare, per 2 milioni e mezzo di corone i lavori postumi di Smetana: otto opere e manoscritti di canzoni.

® Alberto Coates dirigerà al Liceo di Barcellona una stagione d'opere russe, tra le quali figureranno *Il Principe Igor, Kitege, Sadko.*

® Al Manhattan di New York, il 14 gennaio, avrà inizio la *tournée* di una compagnia tedesca, con repertorio esclusivamente wagneriano. Sarà diretta dal maestro Rabl, del teatro di Magdeburgo, e ne faranno parte un complesso di artisti ben noti.

NECROLOGIO

ALESSANDRO VESSELLA

Mentre la rivista è già predisposta, ci giunge la dolorosa notizia della morte del maestro Vessella avvenuta a Roma il 6 c. m.

Di lui parleremo diffusamente nel prossimo fascicolo. Alla famiglia, intanto, inviamo le nostre vive e commosse condoglianze.

® Il 6 dicembre u. s. a Como la professoressa Ester Galli Gorli, apprezzata insegnante a quel Liceo Musicale

® Pure a Como, il 4 gennaio, ad 83 anni, la Marchesa Maria Capranica Jukowski, distinta musicista, trascrittrice di canti popolari polacchi, legata da vincoli di amicizia a Giulio Ricordi, Bolto ecc. Aveva lasciato la sua ricca biblioteca, all'Istituto Carducci, pure di Como.

® Recentemente è morto a Londra il violinista Achille Simonetti, notissimo all'estero per i suoi numerosi giri di concerti in Germania, Austria, Russia, Polonia, taluno dei quali si estese anche all'Italia.

A Parigi fece parte della orchestra Pasdeloup. A Londra per undici anni appartenne al « Trio londinese ». Dal 1912 al '19 fu a Dublino, insegnante alla Royal Academy.

Il Simonetti fu anche fecondo e valoroso compositore. Scrisse varii quartetti, alcune Sonate e moltissimi pezzi per violino e pianoforte. Tra questi ultimi ricordiamo la *Romanza*, la *Canzonetta* (op. 13) e il *Madrigale*, di fama mondiale.

Era nato a Torino nel 1857.

® A Parigi il 17 dicembre u. s. il ben noto violinista francese Lucien Capet, professore al Conservatorio di Parigi e fondatore del celebre Quartetto che porta il suo nome.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

Prospetto delle Opere nuove Italiane rappresentate nell'anno 1928

N.	TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTA'	TEATRO	Prima rappresentaz.
1	*Albarosa* (1)	Mancini Mario	Cicognani Jolanda	Operetta	3	Budrio	delle Scuole	Febbraio
2	*La bisbetica domata*	Bottagisio Pietro	Spiritini Mario (2)	Operetta	3	Verona	Filarmonico	17 Marzo
3	*Bufere*	Olivieri Dino	Blondelli	serio	1	S. Angelo in Lizzola	Teatro	Gennaio
4	*La capitana dell'onda*	Montanari Alberto	Merlotti Gualtiero	Operetta	3	Torino	Chiarella	16 Gennaio
5	*La Castellana*	Quintieri Giovanni	Bolla Nino (3)	serio	3	Bologna	Duse	7 »
6	*Colibrì*	Montanari Alberto	Sorbi e Checchi	Operetta	3	Livorno	Politeama	26 Settembre
7	*Cri-Cri*	Ranzato Virgilio	Lombardo Carlo	Operetta	3	Milano	Dal Verme	28 Marzo
8	*La cuccagna*	Calessi Antonio	Marcolini Aristide	Operetta	3	Ferrara	Filodrammatico	10 »
9	*Dafni*	Mulè Giuseppe	Romagnoli Ettore	serio	3	Roma	Reale dell'Opera	14 »
10	*La danzatrice del Tibet*	Tango	Frolli V. junior	Operetta	3	Napoli	Bellini	28 »
11	*Dardanio* (1)	Pizzini C. A.	Curti Elio	Fiaba	3	Roma	delle Fiabe	2 »
12	*Dollari e cuor*	Baroni G.	Cisarri Gianni	Operetta	3	Fidenza	Comunale	8 Aprile
13	*Fascino azzurro*	Bellini Ettore	Cioffi Tom	Operetta	3	Napoli	Bellini	21 Gennaio
14	*Fata felicità* (1)	Cortopassi Domenico	Melissari	Operetta	3	Firenze	Alfieri	26 Aprile
15	*La festa del grano* (1)	Valentini Bice	Guicciardi Fiastri V.	Operetta	4 quad.	Reggio E.	Manzoni	5 Maggio
16	*La figlia di Jorga* (4)	Morosini Franz	Gentile Stefano	serio	2 quad.	Venezia	Malibran	7 Settembre
17	*Follie d'autunno*	Gragnani Emilio	Barnini Pietro	Operetta	3	Livorno	Politeama	17 Gennaio
18	*La fortezza di biscuit*	Lombardo Alonzo V.	Strauss Joseph	Operetta	3	Palermo	Politeama	16 Giugno
19	*Fra Gherardo*	Pizzetti Ildebrando	Pizzetti Ildebrando	serio	3	Milano	alla Scala	16 Maggio
20	*Le furie di Lumachina* (1)	Pollastrelli Gianna	Pollastrelli Gianna	Fiaba	1	Piacenza	Salone ex Albergo S. Marco	4 Marzo
21	*Gin*	Chesi Mario	Reggio Emilio	Operetta	3	Bari	Piccinni	6 Novembre
22	*Giuliano*	Zandonai Riccardo	Rossato Arturo	serio	3	Napoli	S. Carlo	4 Febbraio
23	*Graziella*	Massari Augusto	Massari Augusto	serio	3	Rimini	Vitt. Emanuele	13 Ottobre
24	*Grillino e Cavicchio* (1)	Billi Alessandro	Padovini Memmo	Fiaba	3	Roma	del Circ. Savoia	22 Marzo
25	*Guerino detto il Meschino*	Massarani Renzo	(5)	serio	1	Darmstadt	Landestheater	20 Novembre
26	*Jabec*	Gaito P.		Operetta	3	Massa	Teatro	Dicembre
27	*Jankée*	Cerrai Vittorio	Buonamici G. e M.	Operetta	3	Castelfr. E.	Comunale	12 Aprile
28	*La Jura*	Gabriel Gavino	Gabriel Gavino	serio	5 quad.	Cagliari	Reg. Margherita	22 »
29	*La leggenda del ceppo*	Jori Francesco	P. A. B. (6)	serio	2 quad.	Lodi	Coll. S. Franc.	20 Febbraio
30	*La Maddalena*	Michetti Vincenzo	Michetti Vincenzo	serio	3	Milano	alla Scala	22 Novembre
31	*Madonna Belcolore*	De Angelis Ruggero	Tonelli Giovanni	Operetta	3	Roma	Eliseo	21 Marzo
32	*Margery*	Darclée Yvan	Darclée Yvan	Operetta	3	Venezia	Malibran	24 »
33	*Margit*	Colombini G. Carlo	Bonapace Carlo	Operetta	3	Malta	Teatro	Luglio
34	*Martyrium Agnetis Virginis* (7)	Refice Licinio	Abate Ferretti	Oratorio	Prologo e 2 parti	Amsterdam	Pal. dei Concerti	27 Gennaio
35	*I merletti di Burano*	Ranzato Virgilio	Lombardo Carlo	Operetta	3	Milano	Lirico	24 Dicembre
36	*Miss Australia*	Neri Nello	Bonapace Carlo	Operetta	3	Popoli	Comunale	11 Gennaio
37	*Mitizi*	Allegra Salvatore	Vitali Nando	Operetta	3	Lecce	Politeama Greco	Dicembre
38	*Mugika*	Tagliaferri e Valente	Napolitano Alfredo	Operetta	3	Napoli	Mercadante	23 Marzo
39	*Natale rosso*	Fracassi Elmerico	Magno Agenore	serio	3	Buenos Aires	Politeama	15 Maggio
40	*Nel regno delle fate* (1)	Chichi Cesare	Fiamma	Operetta	3	Roma	dei Fanciulli	15 Aprile
41	*Pia de' Tolomei*	Sicuriani Ferruccio	Sicuriani Ferruccio	serio	4	Siena	della Lizza	16 Maggio
42	*Il picco del desiderio*	Piacentini Giovanni	Soldati Luigi	serio	1 atto e 2 quad.	Crema	Sociale	16 Febbraio
43	*La piccola Bohème*	Montanelli Giuseppe	Pieraccini Giso	Operetta	1	Trieste	Eden	10 Novembre
44	*Il piccolo Balilla* (7)	Corona Romolo		Operetta	3	Milano	Filodrammatici	22 Febbraio
45	*Il piccolo violinista*	Rapallo Cianetti G.	Leonardi Attilio	serio	3	Livorno	Soc. Costanza e Concordia	29 Dicembre
46	*Pittori fiamminghi* (8)	Smareglia Antonio	Illica Luigi	serio	3	Trieste	Comunale	21 Gennaio
47	*La più gran gemma* (1)	Centemeri G. Luigi	Romano Ebe	Fiaba	4	Milano	Filodrammatici	10 Marzo
48	*La Principessa di Tu-Bek*	Gaito P.	Liguoro Giuseppe	Operetta	3	Massa	Teatro	31 Dicembre
49	*Rocambole*	Ferrarese Mario	Reggio Emilio	Operetta	3	Roma	Eliseo	26 Maggio
50	*Rolla*	Poloni Gaetano	Lega Antonio	serio	1	Vicenza	Eretenio	24 Gennaio
51	*Rompicollo*	Pietri Giuseppe	Paolieri e Bonelli	Operetta	3	Milano	Dal Verme	28 Dicembre
52	*Scheûggio-Campann-a* (9)	Monleone Domenico	Canesi e Martinelli	comico	3	Genova	Carlo Felice	12 Maggio
53	*La signorina così... così!*	Cavarra Alberto	Mazzolotti Piero	Operetta	3	Milano	Lirico	10 Febbraio
54	*La signorina mannequin*	Rulli Dino	Cioffi e Willy	Operetta	3	Napoli	Bellini	28 Aprile
55	*Soregina*	Bianchi Gabriele	Valeri Diego	Fiaba	3	Venezia	la Fenice	24 Marzo
56	*Talma*	Polleri Davide		serio	3	Marsiglia	dell'Opera	26 Novembre
57	*Theo*	Chesi Mario	Reggio Emilio	Operetta	3	Bari	Piccinni	1 Novembre
58	*Thien-Hoa* (*Fior di cielo*)	Bianchini Guido	Forzano Giovacchino	serio	3 atti e 4 quad.	Milano	alla Scala	9 Aprile
59	*Le tre figliuole di Pinco Pallino*	Labroca Mario	Pompei Mario	Fiaba	3 atti e 4 quad.	Roma	delle Fiabe	27 Gennaio
60	*Il trillo del diavolo*	Cuscinà Alfredo	Lanocita e Lombardo	Operetta	3	Milano	Lirico	2 Maggio
61	*Valburga*	Bianchi Francesco	Balducci Mario	serio	3	Livorno	Politeama	24 Ottobre
62	*Vespertina Oratio*	Perosi Lorenzo		Oratorio	—	Roma	Augusteo	Dicembre

(1) Eseguita da ragazzi. — (2) Da Shakespeare. — (3) Pseudonimo di Mario di Monteviso. — (4) Eseguita dal Gruppo Filodrammatico del Dopolavoro di Piana dei Greci. — (5) Dal romanzo popolare italiano. — (6) Dalla leggenda medioevale « In terra pax ». — (7) 1ª in Italia: Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 28 aprile. — (8) Rifacimento dell'opera « Cornill Schutt ». — (9) Dalla commedia omonima di Emanuele Canesi, in dialetto genovese.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

OPERE TEORETICHE

PEDRON (C.) (ba 6213). *Curso de Harmonia* (portoghese). (A) L. 10,—

PIANOFORTE

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 1002). *Sogno d'una notte d'estate*. Ouverture. (Tagliapietra). (B) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

2 Albums Grand Opera Arias (testo originale e inglese):
——— (121031). 1st Album (S). (A) Sc. 12/—
——— (121032). 2nd Album (T). » » 12/—
MUSELLA (S.) (120067). *L'infinito*. Versi di G. Leopardi. (MS-Br.). (A) L. 5,—
PIZZETTI (I.). LA RAPPRESENTAZIONE DI ABRAM E D'ISAAC. Opera completa (nuova edizione). (A) L. 30,—
SCHINELLI (A.)-MONTI (A.). *L'Anima musicale della Patria*. (Il Risorgimento italiano nella sua espressione musicale). Raccolta di Inni patriottici a cura di A. Schinelli, con note storico-illustrative di A. Monti, e Introduzione di S. E. Pietro Fedele.
——— (120661) Vol. 1° (fino al 1849 incluso). (A) L. 50,—
——— (120662) » 2° (dal 1850 in poi). » » 50,—

ORCHESTRA

WAGNER (R.). PARSIFAL. Opera completa. Partitura (testo italiano e tedesco). (A) L. 100,—

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

HARGREAVES (F. A.). (120064). *Bartolo*. Tango-Intermezzo (Colotta). (A) L. 6,—
ZANDONAI (R.). (120048). GIULIANO. 1ª Fantasia (De Cecco) (A) L. 20,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BONARDI (D.). *Toscanini*: Il creatore; L'uomo; La sua arte; Le sue interpretazioni famose. (Libreria Editrice Milanese, Milano).
CAMETTI (A.). *La Musica teatrale a Roma, cento anni fa*. (Annuario R. Accademia S. Cecilia, Roma).
CARSE (A.). *On Conducting school orchestras*. (Augener Ltd, London). 1/—
DELLA CORTE (A.). *Disegno storico dell'Arte musicale*, con esempi. 2ª ediz. accresciuta. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 18,—
DELLA CORTE (A.). *Antologia della storia della musica*. Vol. II. L'Ottocento. (Paravia, Torino). L. 27,50
HOFHAIMER (P.). *Ein Lied - und Orgelmeister des deutschen Humanismus* von H. J. Moser. (J. G. Gotta'sche, Stuttgart).
MONTANELLI (A.). *La Musica italiana* attraverso i secoli. (Tip. Valbonesi, Forlì). L. 10,—
NEWMANN (E.). *The Stories of the Great Operas* With Music an Music Supplement of Overtures arranged for the Piano by Sir Landon Ronald: PART 7, *Parsifal & La Bohème*. — PART. 9, *The Valkirie & Madam Butterfly*. — PART 13, *Tosca & William Tell*. (Geo. Newnes Ltd., London). Each Part 1/3 —
RONCAGLIA (G.). *La Rivoluzione musicale italiana*. Secolo XVII. (G. Bella, editore, Milano). L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA

ALLEGRA (S.). *Serenata*. (« L'Orchestra », A. Forlivesi, Firenze).
BARBONI-CONTINI. *Sfilata di Burattini*. («L'Orchestra», A. Forlivesi, Firenze).
CHERUBINI (R.). *Spalato*. Canto dei volontari di guerra. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6.
FRONTINI (F. P.). *Elsie*. Ouverture. (A. & G. Carisch & C., Milano.) L. 12.
FRONTINI (F. P.). *Preludietto*. "« (LOrchestra », A. Forlivesi, Firenze).
MONTANARI (A.). *Alla Taverna*. (« L'Orchestra », A. Forlivesi, Firenze).
PENNATI MALVEZZI (A.). *Grottesco*. L. 8. — *Marcia esotica*. L. 10. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PETRALIA (T.). *Niobe*. Fox-trot. (« L'Orchestra », A. Forlivesi, Firenze).
STAFFELLI (A.). *La mia serenata*. Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 10.
ZANUTTA (L.). *Fatima*. Fantasia Indiana. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6.
——— *Sogno d'amore*. Valzer lento. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6.
ZOBOLI (A.). *Costa azzurra*. Ouverture. (A. Zoboli, Montecarlo). L. 10.

BANDA

CHERUBINI (R.). *Spalato*. Canto guerriero dei Volontari di guerra. Piccola Partitura. Trascrizione di A. CECCHERINI. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8.
PENNATI MALVEZZI (A.). *Aquila d'Italia*. Marcia. Istrumentazione di G. Papini. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—

FANFARA

MANENTE (G). *Vita militare*. - *Il Bersagliere*. - *Il Granatiere*. - *Il Fantaccino*. - *La Vivandiera*. - *Luisa*. A. Lapini, Firenze). Ciascuno L. 2

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG
IL PIANOFORTE DEI GRANDI ARTISTI
1853 - 1928
75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE PER L'ITALIA E COLONIE
Franco Hahn (Confanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXIX.

Farina Lattea Erba



Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.- MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI e DIETETICI



I PINI DI ROMA

il celebre poema sinfonico del
Mº OTTORINO RESPIGHI
è stato inciso su tre dischi

FONOTIPIA

nella magistrale esecuzione dell'Orchestra completa del Teatro alla Scala di Milano diretta dal

Mº ETTORE PANIZZA

Iº - I PINI DI VILLA BORGHESE
IIº - PINI PRESSO UNA CATACOMBA
IIIº - I PINI DEL GIANICOLO
IVº - I PINI DELLA VIA APPIA

I quattro momenti del poema sinfonico sono stati incisi su tre dischi a doppia faccia in sei parti consecutive

OGNI DISCO **L. 30** L'OPERA COMPLETA DI 3 DISCHI RACCHIUSI IN ELEGANTE ALBUM **L. 90** IN ALBUM COMPRESO

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO - Via Meravigli, 7 (Tel. 23.990)

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

DEPOSITI ESCLUSIVI

MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

1853
1928 *75 anni di ascesa trionfale*

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti

RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI - Via Marino, 3 - MILANO

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di **Carte Patinate per Illustrazione e Cromo**

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"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.

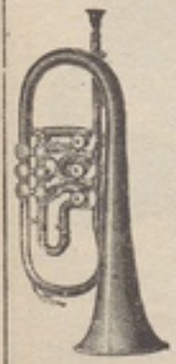
Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

DITTE RIUNITE

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS

Corrispondenza in tutte le lingue

LA MARCA

ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

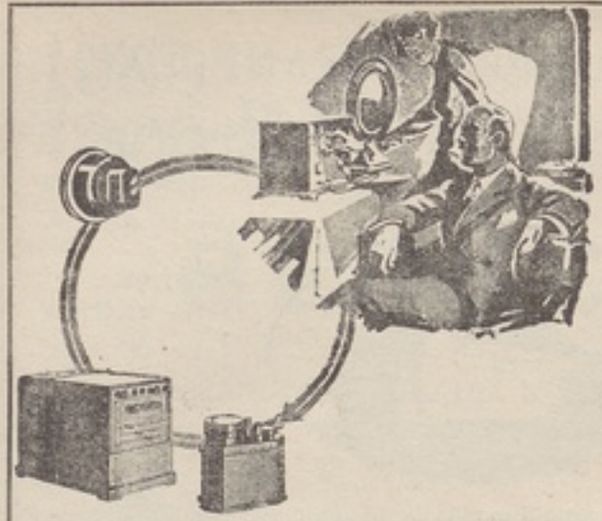
DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA



La vostra rete di illuminazione basta .....

per alimentare completamente il vostro apparecchio radioricevente.

Un microraddrizzatore **PHILIPS** *in combinazione con un piccolo accumulatore di pochi ampère-ora e con un alimentatore di placca* **PHILIPS** *permette questa semplificazione.*

Una sola spina da inserire sulla rete di illuminazione e l'impianto è sempre pronto per l'uso

PHILIPS

Compresse di
Aspirina

Stemperate in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la lascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



IL "PATHEFONO"
Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA,,

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000
DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30



Cataloghi gratis

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

Pathé Frères Pathefono
Acc. Somp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.
MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

DITTE RIUNITE
LAPINI - BENELLI - ROSATI
STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI
CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925
FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:
COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*
Marca "MONOPOLE,,
Liuteria artistica e da studio ✠ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ✠
Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ✠ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos
Fabbrica di Piatti e Tam Tams ✠ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI
Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

✠

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI
ED. SEILER - LIEGNITZ
Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



ENRICO CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:
ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

G. Göhler. - Rinascimento verdiano in Germania . . . . . Pag. 55

G. Fara. - Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro . . . . . » 61

A. Lancellotti. - Alessandro Vessella . . . . . » 69

Rivista delle Riviste: Clavicembalo o Clavicorno? - I ritocchi nei canti di Schubert. - Italia. - Estero . . . . . » 72

Vita musicale: Due novità al teatro alla Scala (G. M. Ciampelli). - Teatri - Concerti. - Corrispondenze dall'Estero (R. Brussel, Lettera da Parigi - H. R. Fleischmann, Lettera da Vienna). . . . . Pag. 80

In tutti i toni: Concorsi - Notizie - Necrologio . . . . . » 93

Bibliografia: Edizioni Ricordi . » 96

BRANO MUSICALE:

Costantino Palumbo: *Danza antica.*

COMPOSIZIONI DI DOMENICO ALALEONA

CANTO E PIANOFORTE

MELODIE PASCOLIANE

117851. - *Brividi*. 2 Canti: 1. Il Nunzio. 2. Notte di vento. L. 6,—

Tre Canti:

118182. - Anniversario. Dedica L. 5,—
118183. - I due girovaghi. Interm. L. 5,—
118184. - 3. Il fumo e la neve. Epil. L. 5,—
117848. - *Creature*. 3 Canti: 1. Morto: 2. Orfano: 3. Fides L. 6,—
117849. - *Marine*. 3 Canti: 1. Speranze e memorie; 2. Mare: 3. La baia tranquilla L. 6,—
117850. - *Canti di neve e di primavera* a due voci. S. e C. L. 10,—

CORI A VOCI SOLE

120516. - *Canto dell'amore* (da Carducci) a quattro voci maschili (testo italiano, francese, tedesco) L. 5,—
120517. - Parti staccate (T. 1.mi e 2.di uniti) L. 3,—
120518. - Parti staccate (Br. o B. uniti) L. 3,—

OPERE TEATRALI

Mirra. Due atti e un intermezzo. Completa per Canto e Pianoforte. L. 30,—

PIANOFORTE A DUE MANI

La Città fiorita. 5 Impronte:

118724. - 1. Rosa bianca L. 5,—
118725. - 2. Crisantemo „ 5,—
118726. - 3. Bianco-spino „ 5,—
118727. - 4. Lilium „ 5,—
118728. - 5. Camelia „ 5,—
118800. - Completa „ 20,—

117932. - Mirra. Interm. dell'opera. L. 6,—

ORCHESTRA

Due Canzoni italiane

(Per Orchestra d'Archi, Celeste e Timpani). Partitura in formato tascabile:
119069. - 1. La mamma lontana L. 8,—
119070. - 2. Canzone a ballo „ 10,—

117853. - Mirra. - Intermezzo dell'opera. L. 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Anno XI. Febbraio 1929-VII. Num. 2.

MVSICA D'OGGI

Rinascimento verdiano in Germania

Il giudizio dei musicisti e musicofili tedeschi su Verdi, è molto cambiato in questi ultimi decenni. Nel 1913, quando si celebrava il centenario della sua nascita, Herman Kretzschmar, uno dei migliori musicologi tedeschi, poteva scrivere che « Ci si deve rassegnare al fatto che lo studio dell'opera di Verdi e la fatica di sviscerarla non sono ricompensati dall'esistenza dei segni d'una decisa personalità di prim'ordine ». E così scrivendo, il Kretzschmar, esprimeva l'opinione generale che in quel tempo si aveva dell'autore di *Rigoletto, Trovatore* e *Traviata*, il quale era annoverato, in Germania, fra i compositori di « musica leggera ». Ma non c'è poi tanto da stupirsi di tale opinione, se si consideri l'epoca in cui veniva pronunciata. La Germania aveva allora il compito di approfondire la propria conoscenza dell'opera di Riccardo Wagner; e al paragone di essa, quella di un artista così completamente diverso come Verdi, non poteva essere valutata con giustizia. Ci sarebbe facile il citare centinaia di giudizi, interamente erronei e caricaturali, emessi in quel tempo, non solo da wagneriani, ma da musicisti tedeschi d'ogni scuola e indirizzo.

Il Kretzschmar, sempre nel 1913, così scrive anche delle due ultime opere di Verdi, l'*Otello* e il *Falstaff*: « Queste due opere sono notevoli e ricche di finezze, se non di passi veramente grandi e ispirati; ma nell'insieme interessano più i competenti che il pubblico ». Del *Falstaff* il giudizio complessivo era che si trattava d'un'opera piena di spirito ma che non avrebbe potuto prendere piede in Germania a motivo delle *Allegre Comari* del Nicolai.

Tutto ciò, invece, non si è avverato. Il *Falstaff* si è imposto nonostante le *Allegre Comari*, e le due opere si rappresentano senza aver l'aria di farsi concorrenza. Il *Falstaff* è già diventato, nei teatri tedeschi di primo ordine, un'opera di repertorio, e quelli di media importanza crederebbero di mancare al loro obbligo di coltura se non lo rimettessero in scena di tanto in tanto.

Una simile sorte ha arriso all'*Otello*, che diventa sempre più familiare in Germania, ed anche ultimamente, Bruno Walter ha riportato con quest'opera un magnifico successo a Berlino, con Maria Müller nella parte di Desdemona.

Constatato che le due ultime due opere di Verdi sono diventate quasi un patrimonio indistruttibile delle scene tedesche, i direttori dei vari teatri si sono

ora rivolti anche agli spartiti della giovinezza del Maestro, sinora ignoti tra di noi. Di questi, prima della guerra, si erano rappresentati, per quanto raramente, soltanto l'*Ernani* e il *Don Carlos*. Ma si era, allora, troppo « lontani » da Verdi: nell'inscenare le sue opere non si sapeva ancora astrarre dai principî wagneriani, e, d'altra parte, i direttori e gli artisti tedeschi in generale non erano i più adatti a darne esecuzioni esemplari.

Non si deve neppur dimenticare, a proposito del giudizio che allora si dava in Germania su Verdi, che i suoi lavori erano per lo più mal tradotti, e ciò aggravava le già crescenti difficoltà che aveva l'artista tedesco d'allora, per cantare Verdi come si doveva.

Ma quest'ultimo inconveniente si è attenuato a poco a poco, grazie a due nuove circostanze: la diffusione delle opere di Puccini nei teatri tedeschi, e l'influenza esercitata dal Metropolitan di Nuova York sull'orientamento dei cantanti della Germania. Puccini e Nuova York esigevano cantanti veri, provvisti di una perfetta tecnica italiana, e quelli tedeschi, se volevano sfidare la concorrenza, dovevano imparare dai loro colleghi italiani principiando a dare moltissima importanza al lato puramente tecnico del canto. Con ciò non vogliamo dire che anche da noi non vi siano stati cantanti buoni, ma, soltanto, che erano, allora, piuttosto rari. Ernesto von Schuch, forse il più grande direttore d'opere italiane che la Germania abbia mai avuto, e uno dei più grandi direttori, aveva a Dresda un « complesso » che sapeva veramente cantare Rossini, Bellini, Verdi e Puccini. Ma era l'unico. Solo gradatamente, e appunto con l'esempio di Dresda e per l'influenza delle opere di Puccini e delle esigenze newyorkesi, altri teatri tedeschi si formarono i « complessi » necessari per poter presentare al pubblico il vero Verdi.

Ormai lo stile delle esecuzioni verdiane in Germania va continuamente migliorando. I teatri che consideravano *Trovatore*, *Traviata* e *Rigoletto* come lavori da darsi in sostituzione di spettacoli più « degni » per improvvisa malattia d'un artista, etc. (per quanto di sicuro incasso anche se allestiti male), tali teatri sono ormai sempre meno numerosi, e diminuiscono d'anno in anno. Ed anche queste tre opere sinora tenute in poca considerazione, e chiamate « opere da organetto », sono ora coscienziosamente allestite e concertate, ed accolte generalmente con quell'amore e quella reverenza che meritano.

***

Ma l'importanza maggiore del « Rinascimento Verdiano » in Germania non consiste soltanto nell'avervi saputo affermare *Otello* e *Falstaff* o nel far eseguire degnamente le opere del vecchio repertorio, ma anche nell'aver ridato vita ad opere che erano dimenticate perfino in Italia. E questo fatto ci sembra di una importanza che varca i confini della Germania.

Quando nella stagione del 1913-14 io avevo la direzione musicale della *Neue Oper* di Amburgo, mi trovavo in una situazione difficile. In occasione del Centenario di Verdi si doveva mettere in scena una delle sue opere, ma tutte quelle del grande repertorio erano riservate, per contratto, allo *Stadttheater*, la cui direzione non voleva certamente cedere un suo diritto, per favorire un teatro in concorrenza. Ed allora, fra le diverse opere di Verdi tradotte in tedesco, scelsi *La Forza*

del Destino, della quale rividi la traduzione. Concertai l'opera, che in quell'epoca era totalmente ignota in Germania, e ottenni un veramente grande successo. Così rimaneva provato che anche le opere verdiane sinora sconosciute in Germania, meritavano di essere rese note al pubblico.

Disgraziatamente il successo di queste prime rappresentazioni amburghesi de *La Forza del Destino* non potè avere il seguito da sperarsi in tempi normali, poichè poco dopo scoppiò la guerra. Ritentai, però, la prova con lo stesso lavoro nel 1922 al Teatro di Stato di Altenburg ed il successo fu nuovamente completo. Poco dopo, l'Editore Ricordi pubblicò una nuova edizione tedesca dell'opera con libretto rifatto dal Poeta Franz Werfel. Di nuovo la grande forza della musica verdiana ha prevalso ed il successo è stato vivissimo dappertutto, dove, dopo d'allora, l'opera si è rappresentata. E oggi essa è una delle più eseguite, e non soltanto fra quelle di Verdi. Notiamo anche che il grande successo riportato in Germania avrà certo un'influenza favorevole anche sulla futura sua accoglienza nei Paesi latini, grazie alla bellissima musica di cui Verdi ha saputo rivestire un libretto alquanto discutibile. Si comprende, per ciò, come l'esito caloroso della *Forza del destino* da noi abbia indotto parecchi coraggiosi direttori tedeschi a tentare la stessa prova con altri lavori verdiani caduti nell'oblio.

Volendo, dunque, precisare la situazione del « Rinascimento Verdiano » in Germania, potremo osservare quanto segue:

Il *Simon Boccanegra*, rifatto dallo stesso Verdi nel 1881 per la Scala di Milano, sarà dato per la prima volta nel 1929 alla Staedtische Oper di Berlino, con nuovo testo tedesco di Franz Werfel e pure in quest'anno saranno eseguiti al Comunale di Hall *I due Foscari*, traduzione tedesca del Dr. Rudolf Franz. Nell'anno ora decorso sono già stati rappresentati *I Masnadieri*, traduzione dello stesso Dr. Franz, al Comunale di Barmen (marzo 1928), ed il *Nabucco* tradotto da Leo Schottlaender, nell'ottobre 1928, al Nazionale di Mannheim. Sono anche uscite edizioni tedesche, da me stesso curate della *Luisa Miller* e del *Macbeth*, le *premières* delle quali si ebbero, rispettivamente, nel dicembre 1927 all'Opera di Stato di Berlino, e nell'aprile 1928 in quella di Dresda.

***

Come si vede, il movimento verdiano in Germania è oggi molto accentuato. Ma ci si può domandare: resterà tale? E quali sono le cause e le conseguenze di questo movimento per i teatri tedeschi? E quale ne sarà la ripercussione in Italia e all'estero, in generale?

Alla prima di queste domande si può rispondere che: *La Forza del Destino*, pubblicata in nuova edizione tedesca già da sei anni, ha pienamente corrisposto alla fiducia che ne avevo quando, già nel 1913, la esumai io stesso pel Centenario di Verdi, ad Amburgo. È diventata opera di repertorio tedesco e tale rimarrà in seguito al costante successo riportato ovunque essa sia stata eseguita in Germania.

Più arduo, certo, è il pronostico per le altre opere che solo da un anno o da pochi mesi sono apparse sulle scene tedesche o che appariranno nell'anno ora iniziato.

La *Luisa Miller* promette di diventare opera di repertorio perchè il suo argo-

mento è ben noto a tutto il popolo tedesco, grazie alla celebre tragedia di Federico Schiller, *Intrigo e amore*, da cui deriva. A tale proposito bisogna notare un salutare cambiamento di opinione nella critica musicale tedesca in quanto essa ora riconosce che il modo come Salvatore Cammarano traeva libretti dai drammi di Schiller non equivalesse affatto a un balordo rifacimento di quei drammi, ma corrispondesse ai giusti requisiti richiesti da un buon libretto d'opera, i quali sono ben diversi da quelli richiesti da un dramma recitato. E se poi consideriamo che la *Luisa Miller* ebbe a Berlino in una sola stagione ben trenta rappresentazioni, e fu anzi l'opera più rappresentata, e che fu poi accolta con entusiasmo anche in città minori, come Lubecca e Ulma, dobbiamo davvero riconoscere la sua vitalità e possiamo predirle una lunga carriera in Germania.

Quanto al *Macbeth*, esso forse non costituirà mai uno spettacolo per il gran pubblico a motivo del senso d'angoscia che si sprigiona da un argomento troppo continuamente e uniformemente tragico e fosco. Ma proprio riferendoci ad un simile argomento, si rileva quanto valga la musica. Verdi ha detto egli stesso che il *Macbeth*, che nel 1865 aveva rifatto per Parigi, era tra le opere che più gli stavano a cuore. L'immane e tremenda tragedia shakespeariana gli ha ispirato una musica che è tra le sue cose più grandi. Egli non ha mai espresso il senso del demoniaco con più terribile violenza come in quest'opera; ove anche le parti del protagonista e di Lady Macbeth sono — specialmente l'ultima — terribili, ed ove — come in nessun altro lavoro verdiano — si trovano riuniti tre grandiosi finali come quelli del primo, secondo e quarto atto. I teatri che hanno finora avuto il coraggio di affrontare la enorme difficoltà di quest'opera — coraggio per altro rimunerativo — sono stati quelli di Dresda, Altenburg, Gera e Zurigo, a cui fra poco seguirà Norimberga.

***

La *Luisa Miller* e il *Macbeth* hanno anche un vantaggio su molti altri lavori verdiani, cioè quello della grandezza e della verità tragica dei loro libretti, e il Maestro vi espresse più facilmente — che con altri argomenti — forza e profondità d'espressione. L'intima essenza di Verdi, in fatti, era l'amore della verità e il suo modo di sentire era sano, robusto, schietto e generoso e, perciò, aveva bisogno di caratteri forti, di grandi personaggi e di profonde e vigorose passioni. Se il suo libretto glie ne offriva, allora la sua musica diventava, per istinto, anch'essa forte e generosa. Forse si può riconoscere che egli, talvolta, rimanesse un po' imprigionato nelle forme d'espressione in uso al tempo suo, ma non constatiamo altrettanto nel *Vascello fantasma* e persino nel *Tannhäuser* di Wagner? Eppure, anche questi spartiti sono ben vivi, malgrado tali particolari, poichè la loro bellezza eterna ha il sopravvento sulle forme d'espressione caduche, troppo soggette alla moda e al gusto dell'epoca, e quindi sucsettibili a invecchiare.

Quanto alle altre opere recentemente esumate, bisogna riservarsi il giudizio, non potendo oggi asserire se l'impressione di esse sul pubblico sarà duratura oppure passeggera, pur ammettendo però che ciascuna di esse contiene dei brani molto notevoli e di grande effetto. *I masnadieri*, intanto, hanno riportato piena vittoria a Barmen. Lo stesso carattere esuberante del dramma di Schiller rendeva più

aderente, che non a qualche altro soggetto, la musica di Verdi, col suo stile da pittura *al fosco* nei cori e il suo *pathos* un po' strombazzante negli *a solo*. Noi riteniamo che il pubblico grosso, sempre tenero per le rivolte sulla scena, amerà forse con entusiasmo quest'opera verdiana, più violenta d'ogni altra. Ma conviene attendere anche l'esito delle rappresentazioni in altre città e per un periodo più lungo di tempo. Lo stesso dicasi del *Nabucco*, accolto alla *première* di Mannheim con un vero uragano di applausi. La profondità d'espressione nel canto degli Ebrei prigionieri a Babilonia soddisfa e commuove il pubblico tedesco, specie in questi tempi in cui anche esso si vede vinto e in qualche modo prigioniero « delle potenze vincitrici »... Epperò, l'eco di quest'opera sarà, dappertutto in Germania, molto vibrante.

De *I due Foscari* e del *Simon Boccanegra* si può pronosticare che, ad onta della poca consistenza del libretto di quest'ultima, avranno entrambe sicuro successo. La prima è ricca di bellezze musicali e la seconda ha, inoltre, il pregio di una tendenza già spiccatamente progressista. Le *premières* si avranno fra poco.

***

E ora possiamo considerare le ragioni per le quali tutte queste vecchie opere del grande maestro italiano, suscitano in Germania tanto entusiasmo. E' vero che già alcuni critici, nell'interesse dei loro amici compositori, scrivono e gridano: « Basta col rinascimento Verdiano! Lasciate riposare queste vecchie cose morte! Rappresentate le opere dei contemporanei! »; ma il pubblico non ascolta affatto questi inviti e molto giustamente ha recentemente scritto un critico ammiratore di Verdi: « Ma che rinascimento Verdiano! Questo non è un termine proprio, giacchè per designare il vasto movimento ora in corso si dovrebbe dire *Verdi-Hunger*, cioè *Fame di Verdi* ».

Il pubblico tedesco, infatti, tanto nei Concerti come nei Teatri, ha una vera *fame di musica*, a soddisfare la quale molti critici moderni gli additano i compositori contemporanei come i soli adatti. Ma il pubblico crede, invece, che questi *nuovi dei* gli offrano dei sassi invece del pane che esso reclama, e perciò prende il pane dove lo trova. I più, purtroppo, si contentano dell'alimento poco nutriente, ma ghiotto, della musica moderna da passatempo; ma la parte migliore, invece, accetta con grato animo il pane schietto e salutare che gli è offerto dall'opera di Giuseppe Verdi. Vi è dunque, da una parte, l'inesauribile forza vitale della musica verdiana, scaturita dal cuore di uno degli uomini più spontanei, più profondi e più schietti del XIX° Secolo; e dall'altra parte la *fame* che il popolo tedesco ha di una musica forte, che sappia rinvigorirgli le energie psichiche. A questi due fattori convergenti è dovuta la rinascita e la nuova vita di molte già dimenticate opere verdiane, sulle scene tedesche; si può ad essi aggiungere anche la millenaria nostalgia dell'anima tedesca di assimilarsi a quella italiana, che considera come il suo complemento.

I direttori dei nostri teatri non mancheranno di tirare le conseguenze pratiche da questo stato di cose e offriranno, accanto a quella dei maestri nazionali, tutta la ricchezza della grande produzione verdiana, non curandosi delle vociferazioni « atonali » di certi modernissimi.

***

In Italia e negli altri paesi esteri le cose non sono forse giunte a un punto così grottesco come da noi, dove vi sono dei critici che sostengono che il « nuovo tempo » e i suoi « nuovi uomini » hanno anche « bisogno » di una « nuova musica ». A Berlino, anzi, vi è un gruppo di letterati musicisti che chiede per la repubblica una musica completamente diversa da quella dell'impero: una musica rivoluzionaria, insomma, che neghi qualsiasi rispetto alla tradizione. Ma Berlino, grazie a Dio, non è la Germania, né politicamente né artisticamente!

Nei Paesi latini il Rinascimento Verdiano, se prenderà piede, non avrà il significato profondo che ha in Germania, dove è da considerarsi senz'altro come un segno di ritorno al buon senso e come prova di un vero risanamento dello spirito e della sensibilità. Tuttavia, anche negli altri Paesi si dovrebbe far tesoro dei risultati del Movimento Verdiano Tedesco e rappresentare le vecchie opere di Verdi che hanno ritrovato la propria vitalità sulle nostre scene.

Io stesso, per es., ho constatato — quando concertavo e dirigevo il *Macbeth* ad Altemburg — quanto quella musica veramente demoniaca animasse i solisti, i cori e l'orchestra di uno zelo e di un entusiasmo affatto insolito. E se ciò avveniva con un libretto tradotto in tedesco, mi figuro quanto di più accadrà col testo originale italiano, cioè la lingua *cantabile* per eccellenza, che offre all'artista delle possibilità ben maggiori di successo.

La Germania è il paese che, come un giorno scoprì il valore di Berlioz e lo rivelò agli stessi francesi, i quali lo ignoravano o ad ogni modo lo avevano misconosciuto, così oggi rende all'Italia e agli altri Paesi molte vecchie e ignorate gemme dell'inesauribile tesoro della musica verdiana, che giacevano per tanti decenni nascoste negli scaffali...

La gara dei popoli nello scambiarsi e mantenere vivi i beni spirituali, non importa se nazionali o stranieri, è il più bel « lavoro di pace » che si possa immaginare. Ed ecco perchè il Movimento Verdiano Tedesco assume un significato più profondo in quanto esso contribuisce a far divenire realtà le parole di Schiller e di Beethoven: « Tutti gli uomini diventano fratelli »...

DR. GEORG GÖHLER.

Dopo questo fascicolo sospenderemo l'invio di « Musica d'Oggi » a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento. Preghiamo quindi di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo pel 1929; anche per agevolare il nostro lavoro amministrativo.

Chi non intende rinnovare l'abbonamento si compiaccia respingerci questo fascicolo e chi cambia residenza ci avverta ove, finora, riceveva la rassegna.

A richiesta si spediscono numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

STORIA DEI PRINCIPALI ISTITUTI MUSICALI D'ITALIA

Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro

Quando si dice le relazioni sociali! Io, artista quanto mai altri aborrente da ogni lavoro che s'abbia, anche lontanissimo, quell'odor di muffa che esala dai protocolli notarili. Io, che, invitato a collaborare ad una rivista, per buona ventura morta prima di nascere, che avrebbe dovuto occuparsi unicamente a correggere e rettificare date e dati, rimandai il cortese sollecitatore agli impiegati comunali al servizio anagrafe, perchè certo assai più di me idonei alla bisogna. Io, scrittore tacciato di troppa vivacità da amabili colleghi a' cui occhi, ho il grave torto di farmi leggere senza troppo annoiare, anche quando scrivo di cose ritenute poco dilettevoli quale, ad esempio, la paleoetnofonia. Io, dico, che manco e mancherò sempre della più modesta pancia cattedratica, eccomi per la seconda volta gentilmente costretto, dalle relazioni sociali, a scrivere una storia... storica. E quale storia! Quella dell'istituto cui appartengo. La prima volta per far piacere ad un carissimo che non è più, è quella succinta che, senza la mia firma, va compresa nel fascicolo delle *Cento città d'Italia*, edite dal Sonzogno. Questa, a gentile richiesta della presente rivista, che pare ci tenga assai a scaraventare addosso ai pazienti lettori la storia di tutti i principali istituti di musica del regno. Fortuna che per me si tratta di fare la storia dell'istituto musicale meno storico d'Italia.

***

C'è ancora qualche bestia che discute — una bestia che per di più discute non può appartenere che alla specie *hòmo* — sul luogo che dette i natali a Rossini — ogni cretino tiene per cosa certa che attribuendo un genio al proprio paese gliene venga di diritto una particella di intelligenza — a dispetto non solo della fede di nascista che lo accerta pesarese come la madre sua, ma dello stesso piacere del Rossini che mai tralasciò privata e pubblica occasione di dichiararsi e protestarsi figlio memore e riconoscente di Pesaro.

Il Rossini, come si sa, morì il 13 di novembre 1868 e una commissione di pesaresi, presieduta dal senatore Giuseppe Vaccai, si recò a Parigi ad assistere ai solenni funerali del suo grande concittadino. Pochi giorni dopo si veniva a sapere che Rossini, ancora una volta memore, nel suo testamento, scritto dieci anni prima di morire e più precisamente il 5 luglio 1858, aveva disposto: « Quale erede della proprietà nomino il Comune di Pesaro, mia patria, per fondare e dotare un Liceo Musicale in quella città, dopo la morte di mia moglie ».

Così, essendo rimasta usufruttuaria dei suoi beni la vedova Olimpia Descuilliers, sua seconda moglie, il Municipio di Pesaro non entrò in possesso dell'eredità che alla di lei morte, avvenuta il 22 marzo 1878. Nè la liquidazione dell'eredità fu cosa di poco momento nè priva di noie. Alla fine, il Municipio di Pesaro si trovò in possesso di un capitale di oltre due milioni. Lire 1.796.912 fruttanti 98.737 lire annue, non compresi quadri, gioielli, statue, manoscritti che anche a quel

tempo avrebbero triplicato il valore del capitale. Ma prima che il Liceo Musicale divenisse un fatto compiuto dovevano passare ancora quattro anni in studi, ricerche, discussioni intorno al progetto e perfino all'idea del testatore, parendo a qualcuno sbagliata l'idea del testatore ed essere meglio fondare una modesta scuola di musica per uso locale e destinare il resto del capitale ad altro. Tale concetto traspare chiaro, sebbene riflesso, dal brano di una lettera di Alessandro Biaggi, che fu stimato professore di estetica nell'Istituto Musicale di Firenze, diretta al cav. Giuseppe Vaccai di Pesaro che lo richiedeva del suo parere. Di tale lettera, pubblicata in un opuscolo epistolare *Sull'istituto Rossini da erigersi in Pesaro,* maggio 1880, a cura della Giunta Municipale della città, ecco un brano che ne interessa: « Quanto alla istituzione del Liceo Musicale sono con lei su moltissimi punti; su « tutti anzi; giacchè, in fondo, non dissentò in nulla. Sono con lei a reputarla « una impresa scabrosissima e di gravissima responsabilità. Sono con lei a volere: « che l'istituzione sia tale *da riuscire utile all'arte e al paese;* a volere *intangibile* « il capitale, e a credere: che *sarebbe un errore gravissimo, una falsa interpre-* « *tazione della volontà del testatore, e una colpa* l'impiegare una parte del lascito « in altro che non fosse o scuola o istituzione musicale ».

E un altro brano della stessa lettera, ma per ragione affine, è qui utile trascrivere: « Per istituire una scuola com'ella la intende e come al certo la intendeva « il Rossini, ci vogliono insegnanti veramente valenti, dotti e artisti quali è ben « difficile trovare. E trovati, potranno e vorranno adattarsi alla povera vita musi- « cale di Pesaro? E supposto che sì, vi si adatteranno per le paghe solite dei « Conservatori, sapendo che la città non può offrir loro altri mezzi di lucro? »

Senza tradizioni storiche che lo legassero al passato; offrendo ai professori condizioni pecuniarie superiori a qualsiasi altro istituto del genere e potendo quindi procurarsi quanto di meglio offriva allora l'Italia musicale in fatto di artisti-docenti, il Liceo Musicale di Pesaro era nelle migliori condizioni per far onore al nome illustre del suo generoso fondatore.

In principio alle dirette dipendenze del Comune, più tardi eretto in ente morale con un consiglio di amministrazione composto di un presidente e quattro consiglieri, di cui uno per il Comune e uno pel Ministero della Pubblica Istruzione, rimane finanziariamente pur sempre troppo legato a interessi locali, i capitali di Rossini troppo esposti al mutare d'indirizzo delle diverse amministrazioni, senza possibile controllo da parte degli interessati.

***

Senza stare a fare l'inutile e arido elenco delle molte amministrazioni che in quarantasei anni si sono susseguite nell'alto e delicatissimo compito di amministrare il patrimonio che Rossini s'era guadagnato col proprio genio e aveva destinato a questo altissimo monumento nazionale di cultura musicale. Senza stare ad esporre minutamente ciò che fu lo svolgimento finanziario dell'istituto, contentandoci di segnalare nel 1921 il riconoscimento dell'alto valore del Liceo « per ragioni storiche e benemerenze artistiche » da parte del Ministero e l'interessamento dell'attuale amministrazione, di cui è Presidente S. E. l'on. Riccardi e vice presidente amorosissimo il comm. prof. Barbadoro, per le sorti amministrative e quindi artistiche del massimo istituto d'arte delle Marche. Veniamo a ciò che realmente

costituisce la storia e i titoli d'orgoglio di un istituto d'arte: gli artisti che vi hanno insegnato; quelli che vi hanno appreso; le innovazioni didattiche; gli avvenimenti d'arte.

***

Deliberato dal Consiglio Comunale, nella seduta del 28 marzo 1881 la istituzione di una grande scuola di musica, in ottemperanza ai desideri del testatore, ci fu, com'era naturale, un ultimo intenso periodo di pratiche specialmente per la importantissima e difficilissima scelta dell'artista che avrebbe dovuto assumere l'alta carica di direttore del Liceo. In un primo tempo si era pensato al Bazzini, e per un momento questi parve deciso ad accettare tanto che si recò a Pesaro ove, in una accademia data in un salone del Municipio, ebbe campo di udire i giovani che avrebbe fornito la città stessa come primi alunni del Liceo. Ma, nominato direttore al Conservatorio di Milano, ove già era professore di composizione, con lettera dell'8 gennaio 1882 declinava l'onorifico incarico. Subito dopo si pensò a Carlo Pedrotti, artista di chiara fama come continuatore dell'opera buffa, purissima gloria italiana, e come direttore avendo a Torino, ove dirigeva la scuola di musica, fondato i concerti popolari, una novità in Italia, conducendone la formidabile orchestra a Parigi ove otteneva il più incontrastato trionfo. E Carlo Pedrotti, già di sessantacinque anni ma di animo giovane d'entusiasmo, accettò e il 25 novembre 1882, nei locali dell'ex chiesa di S. Filippo, in via Petrucci, con a fianco una elettissima schiera di insegnanti, inaugurava il Liceo Musicale Rossini che senza tradizioni storiche, situato in una ridente ma piccola e appartata cittadina di provincia, doveva di un subito conquistare tal fama da metterlo in prima linea e renderlo celebre in tutto il mondo.

All'inaugurazione non tutte le cattedre coperte, ma quelle poche in modo degnissimo. Basti citare il Petrali, vero principe degli organisti, la famosa cantante Virginia Boccabadati come professoressa di canto, Angelo Ferni violino, e Aldrovandi, Bercanovich, Grilli, Boschini. E l'anno appresso, le cattedre si completano, nuovi colossi dell'insegnamento riempiono le file. E sono quel Pio Calestani, oboista senza l'uguale che Wagner volle conoscere e complimentare personalmente, Armando Oliva formidabile artista di fagotto, e il Mengoli contrabbassista, Laurini suonatore di corno, Mazzoleni di clarinetto, Tignani, Ferrari. E Carlo Pedrotti non è solo il direttore e il professore di composizione, ma si prodiga con amore infinito, con una energia rara in un giovane, meravigliosa in un uomo della sua età, e diviene il « papà » di tutto il Liceo, del *suo* Liceo e dei suoi alunni i quali spesso soccorre di suo con squisita delicatezza. E la fama del Liceo Rossini si accresce di anno in anno e gli alunni accorrono da tutte le parti e persino un piccolo sardo, Giovanni Fara, si decide, primo fra i figli dell'isola, ad abbandonare la Sardegna per recarsi a Pesaro a studiare la divina arte dei suoni.

Dieci anni dopo, e più precisamente il 31 luglio 1892, ancora duce il Pedrotti e presidente l'onorevole avv. Mancini, che lasciò luminosa traccia di energico e saggio amministratore, faceva un altro grande passo nella via del progresso: inaugurava, presenti i ministri della Pubblica Istruzione, nella persona di Ferdinando Martini, e di Grazia e Giustizia nonchè molte personalità artistiche, fra le quali erano notati Enrico Panzacchi, Guido Mazzoni, Guido Biagi, Vittorio Fiorini, Gino

Rocchi, Ettore Ximenes, la nuova sede di sua proprietà nel Palazzo Macchirelli, in Piazza Olivieri. Palazzo che, viventi i Macchirelli, ebbe, nel 1814, l'onore di ospitare il pontefice Pio VII. Evento consacrato in una lapide nel salone detto delle colonne e ora destinato ai saggi di classe.

Cambiar sede! Un milione di volte più importante dell'importantissimo cambiar di vestito! Se non mi credete chiedetelo ai bottegai. Vendano essi manufatti, valori di Stato, arte. E il Liceo Musicale Rossini di Pesaro, per il magnifico salone-teatro, per una deliziosa « Sala dei marmi », per le pitture del Lazzarini, per il numero, vastità e disposizione delle sale, per la principesca signorilità degli scaloni, per la leggiadria del cortile in cui troneggia una singolare statua in bronzo del Rossini, opera e getto del Marochetti, dono fatto alla città nel 1864 dai signori Salamanca di Madrid e De Blassante di Parigi, è il più bello degli istituti musicali d'Italia.

***

Milleottocentonovantadue! Data fatidica! Il Liceo Rossini inaugurava i nuovi locali proprio nell'anno in cui si compieva il primo centenario della nascita del suo fondatore. In quell'epoca, era fermo pensiero che Rossini, a Pesaro, non potesse essere commemorato che nel tempio da Lui voluto e con il frutto del suo genio, fondato. Che non altri potessero e dovessero commemorarlo che i professori e gli alunni del Liceo, figli spirituali ma legittimissimi del possente autore del *Tell*. E solenni riuscirono in quell'anno le feste commemorative. Una delle prime opere del Rossini, *L'occasione fa il ladro*, e una dell'allievo non ancora licenziato Giovanni Fara, *La Bella d'Alghero*, venivano rappresentate nel nuovo salone con grande successo e consenso di pubblico e di critica.

Morto il Pedrotti, dopo un breve interinato Vambianchi, nel 1895 è chiamato a dirigere le sorti del Liceo il musicista che più faceva parlare di sè, non solo per il successo clamoroso della sua *Cavalleria*, ma ancora per i tratti della più spiccata personalità artistica. E Pietro Mascagni porta nella direzione dell'istituto l'esuberanza del suo genio dispersivo e con il fascino personale porta il Liceo ai più alti fastigi, segnandone il nome a lettere d'oro nella vita musicale del mondo intero. È a Pesaro che Mascagni scrive *Zanetto, Iris, Le Maschere* e quando si parla di clima italiano per più di un capolavoro straniero dovuto alla permanenza dell'autore in Italia io posso una volta tanto parlare del clima del Liceo Rossini a proposito del Mascagni. Peccato che tale clima sia tutt'altro che costante! Ma nella smagliante attività che esaltava ed entusiasmava i giovani discepoli, nei trionfi dei concerti, nel fervore delle sue nuove creazioni, il Mascagni non perde di vista la solidità degli studi e il Liceo acquista un tono di grandezza che impone, diviene un tempio nel quale non si entra che col cappello in mano e, a somiglianza delle scuole di Ratisbona, di Regenburg, del Seminario Musicale di Vienna, vi istituisce nel 1897, unica in Italia, una cattedra speciale di musica sacra, che dava nuovo lustro al Liceo, ed alla quale chiamava il maestro Cicognani, una autentica autorità in materia e che ne è tuttora stimatissimo titolare.

Nel 1903, via il Mascagni, clamorosamente come vi era entrato e per prevedibili ragioni d'incompatibilità fra il genio dell'artista e la burocrazia amministrativa, si ha un interinato di due anni con il vice direttore Cicognani, che seppe

mantenersi all'altezza della situazione meritandosi gli elogi dei commissari maestri Falchi e Zuelli.

Partendo, il Mascagni lasciava dietro di sè una successione se non impossibile, certo delle più spinose. Non solo per gli inevitabili pericolosi confronti con un sole della sua grandezza, ma pur anche per gli odiosi strascichi di polemiche e di partigianerie personalistiche. E infatti, lungamente indecisa rimase la presidenza circa l'artista da chiamare allo scottante direttorato e più di uno, in quell'occasione, declinò l'onorifica offerta. La scelta finalmente cadde sul nome già chiaramente affermatosi del giovane maestro Amilcare Zanella, che dal 1905 tiene oramai da oltre vent'anni alto il nome del glorioso istituto. Pianista formidabile della linea di un Busoni, direttore d'orchestra fra i più quotati, compositore di musica orchestrale e da camera, già direttore del R. Conservatorio di Parma, egli aveva tutti i titoli a coprire l'alta carica con sapienza di insegnante e con luce d'artista. E le previsioni furono superate dalla realtà poichè l'artista progredendo nella via dell'arte così da divenire uno dei maggiori esponenti della musica italiana, mantenne con fervida alacrità il Liceo nell'alta posizione oramai raggiunta. Dando alle commemorazioni rossiniane importanza più che nazionale, raggiungendo un numero di alunni veramente ragguardevole. E, diciamolo di passaggio, come per Mascagni, il clima pesarese fa fiorire la miglior musica zanelliana. *Aura, Sulamita* e molti pezzi orchestrali sono composti a Pesaro.

***

Tutte le cattedre hanno tradizioni solidissime e furono spesso occupate da veri colossi dell'arte.

Di alcune, una particolarità non comune certo a molti istituti, quella d'essere tenute tuttora dai docenti che le impiantarono o che le occuparono dopo pochi anni dalla loro fondazione. Tali quella di fagotto tenuta dal prof. Armando Oliva dal 1883; quella di armonia complementare e solfeggio cantato dal prof. Alessandro Ferrari, ora defunto, dal 1883; di flauto dal 1890 dal prof. Filiberto Peri la cui scuola è stata di recente elogiata su tutte le altre dello stesso strumento in un libro assai poco tenero della odierna auletica; di pianoforte dal 1890 da quel vero artista che è il prof. Mario Vitali fondatore, col Frontali violino e Cremonini violoncello, dell'indimenticabile trio pesarese; di arpa dal 1887 dalla Giannuzzi-Palazzi.

La cattedra di contrabbasso fu successivamente tenuta dal 1883 al 1895 da Annibale Mengoli, uno dei più forti contrabbassisti della vecchia scuola; dal 1895 al 1921 dal prof. Dall'Aglio, per essere poi ripresa da Umberto Mengoli, figlio di Annibale, che la tiene con onore dal 1923. Quella di violino si ornò dal 1884 al 1913 del nome di Raffaele Frontali, esecutore potente, stimato da Riccardo Wagner e da molti altri grandi; più tardi, dal 1914 al 1920, da quello stilista che è Remy Principe ed è ora tenuta da Giovanni Chiti, uno dei più forti violinisti dell'Italia d'oggi e che per potenza di cavata e purezza di suono si riallaccia ai grandi violinisti di nostra gente che furono vanto italiano nel mondo. Nella scuola di violoncello rifulse dal 1895 al 1926, il glorioso nome di Eligio Cremonini, poderosissimo esecutore, insegnante raro; vi fa ora con molto onore le sue prove il giovane Nerio Brunelli, già conosciuto in arte come buon concertista. Delle scuole di canto, che dettero tanti illustri cantanti, crediamo basti dire che iniziata dal

Bercanovick per gli uomini e dalla Boccabadati per le donne, e dopo avere la prima avuti a insegnanti Coen allievo di Delle Sedie e Bracci e la seconda la Ponchielli-Brambilla, la Ghibaudo e altre, sono ora occupate rispettivamente dal maestro Arturo Melocchi che è pure un ottimo pianista, e dalla signora Rinalda Pavoni, allieva della Ponchielli. La scuola di estetica e storia della musica fu ininterrottamente tenuta da illustri musicologi. Il primo, Luigi Torchi, dal 1885 al 1891; per un triennio di lodevole interinato dal prof. Alfredo Pais; Tancredi Mantovani dal 1894 al 1904; Luigi Alberto Villanis, che fondo la gloriosa *Cronaca Musicale*, dal 1905 al 1906; Andrea D'Angeli dal 1907 al 1920; infine, dal 1922, l'autore di questa veridica istoria, che cerca (l'autore, non la storia) di fare la minor triste figura possibile.

E da tutte le scuole sono usciti ed escono alunni che onorando se stessi onorano i loro maestri, l'istituto, l'arte, la patria. I loro nomi? Legione. E perciò dovendo pur fare qualche nome, domandiamo fin d'ora venia delle inevitabili omissioni. Tra i cantanti ricordiamo Celestina Boninsegna, Maria Farneti, Isora Rinolfi, Giuseppina Baldassarri, Rinalda Pavoni, Elisa Petri, Alessandro Bonci, Piero Schiavazzi, Alabiso, Cingolani. Fra i concertisti ed esecutori di fama, il pianista Ariani, il violoncellista Rosati, il flautista Paci, i contrabbassisti Billè e Caimmi. Fra i compositori: una donna, Virginia Mariani; e poi Giovanni Fara, troppo presto rapito all'arte; Mezio Agostini direttore del Liceo Marcello di Venezia; Michetti, Riccitelli, Pratella, Carloni, Ferrari-Trecate, Riccardo Zandonai. Fra i direttori d'orchestra: Gaetano Zinetti, che tanto faceva sperare di sè; Nini-Bellucci, Jachia, Moranzoni, Zeetti. E ancora, fra gli insegnanti e musicisti di pregio: Gilberto Cattolica direttore dell'Istituto Frescobaldi di Ferrara, Tullio Stegagno direttore del Liceo di Verona, Giovanni Spezzaferri direttore della Scuola Musicale Gaffurio di Lodi, Mario Guagliumi già direttore dell'Istituto Verdi di Ravenna, Emilio Gironi violinista e direttore della scuola di Cesena, e il padre Virgilio Guidi organista, Giuseppe Vanni violista, don Luigi Marabini compositore di musica sacra, Alessandro Peroni professore di composizione per banda nel Liceo Rossini di Pesaro, Barbieri docente di contrappunto nel Conservatorio di Firenze. Anche un musicologo, e dei più valenti, ha dato il Liceo Rossini: Francesco Vatielli docente e bibliotecario al Liceo Martini di Bologna. E un frutto raro per un conservatorio musicale, un autore drammatico. Sissignori, Giovacchino Forzano che studiò canto al Liceo di Pesaro e vi fece le sue prime armi come librettista per un'opera di un compagno, Ferrari-Trecate.

La biblioteca di questo Liceo, fornita, oltre che dei registri, di un catalogo generale e di uno per strumenti per autore e di uno a soggetto per i libri di interesse musicale, non può certo competere con le maggiori sue consorelle di Bologna e di Napoli e neppure con quelle di Firenze o di Milano. Ma se la ancor giovine vita e la modesta dotazione non le hanno permesso di prendere quello sviluppo che sarebbe desiderabile, pure nei suoi ottomila numeri, comprendenti un quattordicimila volumi, si trovano delle edizioni rare e dei manoscritti preziosi. Di più, essa è completata, in altro locale a parte che per la suggestiva disposizione vien chiamato il Tempietto Rossiniano, della più ricca raccolta di cimeli del grande pesarese. Intorno intorno, esposti in bell'ordine, dietro i cristalli di apposite vetrine, si possono ammirare la maggior parte delle partiture autografe di Rossini. Dalla *Elisabetta regina d'Inghilterra*, ove per la prima volta fioriture e cadenze sono

scritte per disteso così da obbligare i cantanti a rispettare il pensiero dell'autore, alla *Petite messe solennelle* con l'arguta dedica al Padre Eterno. Dall'*Ermione* agli innumerevoli piccoli pezzi inediti che aspettano ancora un editore che li metta di moda e ci ricavi i soldoni. E in una vetrina le ricche decorazioni, scintillanti di pietre preziose, di cui fu insignito da sovrani di tutte le parti del mondo. E in un angolo, una modesta spinetta su la quale compose qualche capolavoro. E mentre in alto, un magnifico ritratto, dovuto al pennello del celebre Gustavo Dorè, che lo raffigura sul letto di morte, impone un senso di rispetto che fa smorzare le voci e i passi, su un tavolo, un registro accoglie le firme auguste di regnanti, illustri di artisti, sconosciute di popolo, tutte di ammiratori di uno fra i più grandi geni latini.

Alla biblioteca, al Tempietto Rossiniano, fa seguito, per ora in altro locale separato e senza ordine, un museo di cimeli rari, come ritratti, autografi, medaglie, in cui figura la penna con la quale Riccardo Wagner scrisse alcune pagine del *Tristano;* e un museo strumentale etnografico. Quel tale museo, sapete, di cui sono vent'anni che vado gridando la necessità per poter insegnare la storia della musica decentemente e per non dover arrossire di fronte ai Conservatori esteri. Museo in formazione, per ora, ma che quando avremo vinte certe malevoglie burocratiche, speriamo portare avanti in modo da far capire anche ai ciechi ciò che esso vale negli studi musicologici.

***

Abbiamo più sopra accennato allo splendore delle feste commemorative per il primo centenario della nascita di Rossini. Feste che solo un Liceo Rossini era in grado di apprestare con le sole sue forze artistiche. Ebbene, da quel momento, ogni quattro anni, il 29 di aprile, il miracolo si rinnova e ogni commemorazione è una nuova gemma che splende nella via dell'arte del Liceo Rossini, come ogni sua manifestazione artistica.

Sono vittorie degne di un Napoleone della musica quelle che ottiene Mascagni con l'orchestra composta di soli elementi del Liceo nel 1897 a Firenze in occasione della traslazione della salma di Rossini dal *Père Lachaise* di Parigi a S. Croce; nel 1898 a Recanati, sempre con l'orchestra del Liceo, in occasione delle feste centenarie della nascita di Giacomo Leopardi per le quali compose una apposita cantata, e conquistando per il Liceo, a Parigi, nel 1900 all'esposizione universale, il *grand prix*. E che dire delle commemorazioni rossiniane, avvenimenti d'arte più che pesaresi o italiani, mondiali, fra le quali resteranno memorabili, per magnificenza di esecutori e interpretazione, quelle celebrate sotto la direzione di Amilcare Zanella come ad esempio quelle del 1912 con lo *Stabat Mater* di Rossini e il *Canto eroico* di Zanella; del 1916 con una esecuzione impareggiabile del *Barbiere di Siviglia;* del 1920 con la riesumazione della *Cenerentola* di cui si dovettero concedere alcune recite anche a Roma? E il collaudo degli organi, il primo dal Petrali; il secondo, quello magnifico che attualmente adorna il palcoscenico del salone dei concerti, da quel colosso che fu il Bossi?

Ma che vado io discorrendo di avvenimenti eccezionali come sono le commemorazioni, se i soliti saggi finali di tutti gli anni, per l'orchestra e lo spettacolo del palcoscenico con scene e costumi valgono più di una delle solite stagioni teatrali?

Ho finito? No, non ancora. Mi resta a dire per la storia di questo Liceo senza storia, che i più grandi musicisti d'Italia, Marco Enrico Bossi, Zuelli, Tebaldini,

Bolzoni, Galli, Orefice, Torchi, Sgambati, venuti al Liceo Rossini come commissari inviati dal Ministero della Pubblica Istruzione, non hanno avuto, nè potevano avere, che parole di lode per il glorioso istituto, per la sua organizzazione, i suoi insegnanti, la sua serietà didattica e finalità artistica. Nè poteva essere altrimenti in un Liceo libero di ceppi burocratici e nel tempo in cui padrone e donno in tutto ciò che riguarda l'arte è stato il direttore e il consiglio dei professori. E persino gli impiegati amministrativi, e persino i bidelli, venivano una volta scelti fra ex musicisti, procurando così ad essi un dignitoso modo di guadagnarsi il pane per la vecchiaia. Restano ancora, vecchie colonne di simpatica e sana tradizione, l'integerrimo economo Enrico Giovagnoli ex professore di oboe, e dei primi alunni di questo Liceo di cui ha fatto la ragione della sua vita e gelosamente ne custodisce il Tempietto Rossini, Aldo Santucci, ex tenore, ora intelligente e colto addetto alla biblioteca.

E non basta. Non basta ancora. Non basta mai.

Questo Liceo, un tempo il più ricco di censo, è pur sempre ricco di un patrimonio ideale che nessuno potrà mai alienare o diminuire.

Ho letto in una rivista, forse in questa stessa, che sarebbe desiderabile che negli istituti musicali si pensasse a formare i futuri insegnanti facendo in modo che gli alunni degli ultimi anni diano lezione a quelli dei primi, sotto la sorveglianza dei titolari. Ebbene, questo appunto si pratica da molti anni nel Liceo Rossini dove, per di più, si è istituito un corso di tirocinio che pel nuovo anno verrà perfezionato dandogli la durata di due anni e scindendolo in due separati corsi: perfezionamento per i licenziati che dimostrino speciali attitudini come esecutori; didattico per coloro che dimostrano particolare tendenza all'insegnamento. Ho letto che un istituto musicale col nuovo anno istituirà una cattedra di musica sacra. Ebbene il Liceo Rossini possiede, con un titolare di fama universale, una tal cattedra da ben trent'anni, diffondendo i suoi licenziati nei posti più importanti. Ho letto anche che a Roma viene istituito uno speciale corso di musicologia. Ebbene, sono vent'anni che noi, che apparteniamo al Liceo Rossini, andiamo gridando con la nostra magnifica voce, la necessità di una cattedra di musicologia. Ed è di ieri che ne ho pubblicato, nella *Rivista Musicale Italiana*, il programma d'insegnamento che forse col nuovo anno metterò in pratica. Ho letto infine che in un istituto musicale verrà istituita una cattedra di direzione. E il Liceo Rossini dalla sua fondazione a oggi ha sviluppato continuamente le esercitazioni orchestrali in modo che, salvo il titolo e un prestabilito programma, può chiamarsi vero e proprio corso di direzione. E potrei continuare, parlando di cento cose, come ad esempio della scuola superiore di pianoforte per i compositori che al Liceo Rossini, così alla modesta, tiene personalmente il Direttore, cioè quel tale pianista che tutti sanno. E domani forse verrà anche istituita da altri l'università musicale pensata dal Liceo Rossini. Ma avanti pure, signori e signore, si accomodassero; già lo dissi, il Liceo è ricco di idee da poterne regalare.

È storia tutto questo? Io fermamente credo di sì, benchè non si tratti di storia come è comunemente intesa.

Ho finito? Questo volta credo proprio di sì. E se mi sorprenderete a fare ancora una volta lo storico di un istituto musicale, impiccatemi pure a una pianta di prezzemolo come aveva chiesto, messo alla dura realtà di una forca, il giudizioso Bertoldo.

GIULIO FARA.

FIGURE CHE SCOMPAIONO:

Alessandro Vessella

Quando, nell'anteguerra, a Roma, vennero festeggiati solennemente i suoi 25 anni di direttore della banda dell'Urbe, con un grandioso concerto a Piazza di Siena, lo trovai tutto raggiante nella sua modesta dimora di via Tomacelli. E ne aveva ragione: la vasta piazza di Villa Borghese era stipata di oltre 50.000 persone ed egli dirigeva con la sua maestria ben 300 esecutori. Chi assistette a quel concerto ne conserva un indimenticabile ricordo. Fu una esecuzione di prim'ordine che provocò entusiasmo di popolo immenso.

Per ottenere tanto, il Vessella aveva dovuto lavorare anni ed anni con intelligenza e tenacia. Le bande comunali sono di quelle istituzioni che non possono apprezzarsi interamente se non studiandole da vicino.

Nei piccoli comuni esse rappresentano tutto: sono l'orgoglio e la delizia della cittadinanza. I suoi componenti ne vanno fierissimi. Ciascuno di essi è un modesto operaio per necessità di vita, e un musicante per necessità di spirito, poichè comprende che la Banda è il primo elemento della vita cittadina.

Quando si alzano la mattina, prima di prendere in mano i ferri del mestiere, i musicanti ripassano la parte che dovranno suonare; quando interrompono a mezzogiorno il lavoro, prima di sedersi a tavola per il pranzo, riprendono; quando smettono la sera, prima di avviarsi alle prove nella sala del Municipio, danno un'altra passatina. Voi avete, dunque, chi vi sveglia per tempo, e chi vi rammenta il sacrosanto dovere del riposo, quando siete troppo immerso nel lavoro. E se vi pare che si chiegga troppo alla pazienza vostra, pensate al direttore della Banda. Recatevi ad assistere alle prove e vedrete quanto deve faticare il pover'uomo a far entrare nelle teste dure e presuntuose che gli hanno presentate, una marcia, una canzone qualunque. Il trombone stona. Ripetiamo! Stona per la seconda volta. Da capo. Poi è la volta dell'oboe, del clarino, della cornetta e del flauto.

Tutte queste cose non crediate non esistano anche per le bande delle grandi città. L'uomo è uguale sotto ogni latitudine. I professori d'orchestra sono sensibili a Roccacannuccia come a Firenze, a Milano, come a Roma, allo stimolo della vanità e sono — in maggiore o minor misura — da istruire con pazienza e coscienza.

Chi può dire quanto abbia stentato il maestro Vessella a formarsi la sua prima orchestra?

Nato ad Alife, in provincia di Caserta, 68 anni fa, egli studiò a Napoli al Conservatorio di San Pietro a Majella, con Costantino Palumbo per il pianoforte e con Paolo Serrao per la composizione; ma ne fu espulso per essersi rifiutato di indossare una balorda divisa prescritta pei compositori che esordivano. Tentò allora di dedicarsi al piano e perfino di far l'agricoltore, ma poi il bisogno lo spinse a scegliere la carriera di direttore di banda. Il suo fervido ingegno meridionale, la serietà degli studi fatti, l'innata disposizione e passione per la musica, dovevano coronare questo proposito al di là di ogni sua aspirazione. Si trovava

a Roma di passaggio ed avendo inteso che si era indetto un concorso per la direzione della Banda Comunale, vi partecipò vincendolo. Eravamo nel 1885 ed era morto da qualche mese quello che doveva essere il suo predecessore nella direzione della Banda: il maestro Pezzini. Al Vessella vennero affidati pochi bandisti, costretti, per le magre paghe, nè più nè meno come nei piccoli centri, ad esercitare anche un altro mestiere che desse loro modo di sfamarsi. Ma il Vessella, nonostante ciò, e quantunque avesse ideato un programma ben diverso da quelli in base ai quali si formava allora il repertorio, riuscì ad ottenere quella perfetta fusione che doveva col tempo mettere la sua banda — sia detto senza l'intenzione di far torto a nessuno — in prima linea.

Certamente, però, il suo lavoro divenne più agevole quando i musicanti cominciarono ad essere pagati. Nel 1885 il solista percepiva solo 100 lire al mese, la prima classe 85, la seconda 65, la terza 50. Poi il solista ebbe circa 200 lire; la prima classe 150, la seconda 125, la terza 100 e la quarta (che prima non esisteva) 90. Non era moltissimo: ma nell'ante-guerra bastava. E poi al Maestro cominciavano a presentarsi dei giovani già preparati. È fuori dubbio che, benchè vincitori di un apposito concorso, bisognasse ancora istruirli. Ma non più come una volta.

La Banda Comunale di Roma, quando si festeggiò il venticinquennio della direzione Vessella, era già tutta rinnovata da un pezzo. Di quegli elementi che il Maestro trovò nel 1885 non ne rimaneva più uno. L'ultimo era morto qualche mese prima. Gli altri, per cause diverse, avevano abbandonato il loro posto. Così in seguito, nella Banda di Roma era un continuo succedersi di persone. Tranne del Maestro. Egli era sempre lui, Vessella, il placido Vessella, l'insostituibile Vessella. Quando andai a trovarlo, tanti anni fa, sulla sua scrivania si accumulavano i giornali inneggianti alle feste allora allora tributategli.

Molti suoi ritratti con dediche erano pronti sopra un tavolino per andare agli ammiratori che glieli avevano richiesti. Sul pianoforte una grande fotografia riproduceva la Banda Comunale al completo (quella di quei giorni) ed era segnata da una commossa e reverente dedica. La modesta camera aveva le pareti ricoperte di ritratti di musicisti, e tre o quattro librerie piene di grossi volumi di musica, in gran parte trascrizioni per banda del Vessella stesso. Ad un muro erano appesi un oboe ed una tromba. Ricordi personali? No. La tromba — di vecchio tipo a chiave — era antica di cento anni, e l'oboe di antico aveva l'aspetto.

Gli feci rievocare, in quella circostanza, il primo concerto che diresse a Piazza Colonna:

« Fu il 5 luglio 1885 e si risolvette in un... fiasco! Quando assunsi la direzione della Banda di Roma, mi proposi di dare un colpo di grazia al vecchio repertorio bandistico, composto di facili cabalette e di canzoni popolari. Mi attenni al partito di prendere il pubblico di assalto, poichè troppo lungo e difficile, e anche, credo, erroneo, sarebbe stato volergli impartire un'ordinaria e razionale cultura musicale. Io, dunque, cominciai con la marcia del *Tannhäuser* di Wagner e con altre del Meyerbeer, con una *ouverture* di Mozart e con due lavori, miei stessi, vincitori del concorso. Il pubblico, preso così violentemente, protestò, e i giornali stessi mi biasimarono per avere svolto un programma franco-tedesco avvenirista innanzi ad una folla che era avvezza a gustare buona musica casalinga. Fui accusato di presentare i logaritmi dell'algebra musicale, e perfino di non accorgermi che in Italia, anzi nella Capitale d'Italia, le *ouvertures* si chiamano *sinfonie*... ».

Ed il Maestro aggiungeva:

« Ma continuai per la mia strada. Le ostilità si fecero più pronunciate: avvennero in piazza delle vere colluttazioni che resero necessario l'intervento della forza pubblica. Poi tornò la calma, ma in forma poco lusinghiera, poichè la Piazza Colonna restò quasi deserta. Finalmente la cittadinanza romana cominciò a capire che un pensiero nuovo fremeva nella musica del mio repertorio. E si raccolse ancora intorno alla banda, e stette attentamente in ascolto, e applaudì ».

Alessandro Vessella aveva vinto. Agli applausi, infatti, non tardarono a seguire le ovazioni. E Vessella qualche anno dopo poteva raccogliere entusiasmi non solo nelle principali città d'Italia, ma anche nei giri artistici attraverso la Germania e l'Inghilterra.

L'*Allgemeiner Alzeiger* così riassunse i pregi della banda di Roma: « Chiarezza e nettezza di intonazione, precisione estrema di ritmo, magistrale impiego di tutti gli strumenti, sviluppo di forza straordinaria, dovuta in gran parte a strumenti, alcuni sconosciuti, altri poco adoperati in Germania ».

Alessandro Vessella fu anche titolare della cattedra di strumentazione per banda al Liceo Musicale di Santa Cecilia, ed ebbe numerosi allievi, poi affermatisi valenti maestri. Egli ha partecipato in prima linea, per vari decenni, alla vita artistica della capitale, ha studiato e fatto attuare la riforma delle bande militari, ed ha seduto in numerose commissioni di esami e di concorso.

Le sue trascrizioni per banda di pezzi sinfonici, brani di opere, ed anche pezzi di pianoforte, sono forse un migliaio. Oltre un assai lodato *Trattato d'istrumentazione per Banda*, edito dalla Casa Ricordi, egli lascia vari tempi della I, IV, VIII Sinfonia di Beethoven; la *Polacca* di Chopin, la *Passacaglia in do min.* di Bach, per non citare le più importanti. E lascia anche composizioni originali, come moltisisme Marce, Ouvertures ed Elegie.

Alessandro Vessella contribuì moltissimo all'educazione musicale del popolo: fu lui a creare i Concerti sinfonici popolari, che tutti avemmo modo di ammirare all'Argentina, al Costanzi e poi all'Augusteo. E ciò lo fa giustamente collocare dal Gasco accanto a Giovanni Sgambati e ad Ettore Pinelli: « suoi fratelli d'arte e come lui araldi di bellezza e combattenti senza paura ».

Dopo la guerra il Maestro rimase ancora al suo posto, e l'avvento del Governo Nazionale lo salutò direttore della nuova Banda Fascista che esordì al Teatro Costanzi, ora Teatro Reale dell'Opera. Poi nel 1924 gli vennero tributate grandi onoranze in occasione del quarantennio di attività professionale, e nello stesso tempo lo si collocò a riposo. Ma senza di lui la Banda Comunale non poteva che rapidamente decadere, e infatti decadde tanto da dovere essere sciolta.

Fu questo un grande dolore pel Vessella, che, benchè modesto di natura, sapeva di essere il maggior direttore di banda d'Italia. Si ritirò a vita privata, dedicandosi allo studio con una passione sempre viva, nonostante gli anni e i malanni. Ma il vedere distrutto l'edificio da lui edificato con tanta tenacia e passione, abbreviò i suoi giorni, ed il 6 gennaio u. s. è morto senza lasciare successori, tra il rimpianto di quanti ne conobbero l'alta dottrina e l'infinita bontà.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Clavicembalo o clavicorno?

Leggendo i titoli delle pubblicazioni di musiche cembalistiche dei vari paesi riesce ben difficile farsi un'idea esatta dello strumento a cui erano destinate. E' anzi nota la discussione avvenuta e le divergenze di pareri tra artisti del valore di F. Busoni e di W. Landowska sullo strumento per cui fosse pensato niente meno che il « Clavicembalo ben temperato » di G. S. Bach. Ecco quanto Dorothy Swanson comunicava alla Société Française de Musicologie, che l'inseriva nel suo Bollettino :

« Nel Metodo (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1759) C. Filipp. Emm. Bach impiega, come fu sempre uso in Germania fino ai giorni nostri, la parola *Klavier* per indicare tutti gli strumenti a tastiera, eccettuato l'organo ». (Ci sia permesso ricordare che G. S. Bach invece intitolava *Klavierübungen* — quindi esercizi per *Klavier* — anche i suoi grandi Preludi e Fughe per organo).

« Quando (C. F. Emm. Bach) vuole precisare di più, *Flügel* è per lui il clavicembalo, *Clavichord* il clavicordo, e *Forte-piano* il pianoforte.

« Ma Türk (*Clavierschule*, 1789) sembra impiegare la stessa parola *Clavier* per designare soltanto il clavicordo. *Das eigentliche Clavier oder Clavichord*, dice ; e parlando degli strumenti a tastiera in genere scrive *Clavierinstrumente*.

« Quando le opere tedesche del '700 cominciarono ad essere ripubblicate in altri paesi, tutto quel ch'era apparso per *Clavier* (cioè per strumenti a tastiera) divenne « pour le clavecin » in Francia, « per il cembalo » in Italia, « para clavicordio » in Ispagna, e « for harpsichord » in Inghilterra. Nell'800 ci si è dunque ingannati di molto traducendo « Das wohltemperierte Clavier ». Gli Immortali 48 Preludi e Fughe sono per un *clavier bien tempéré* (cioè, veramente, per una « tastiera ben temperata ») ; ossia, pare, tanto per un clavicembalo quanto per un clavicordo. « Ogni *Clavierist*, dice infatti C. F. Emm. Bach (*Versuch*, I., 15), deve assolutamente possedere un buon clavicembalo ed un buon clavicordo, per poter eseguire alternatamente ogni sorta di pezzi sui due strumenti ».

I ritocchi nei canti di Schubert

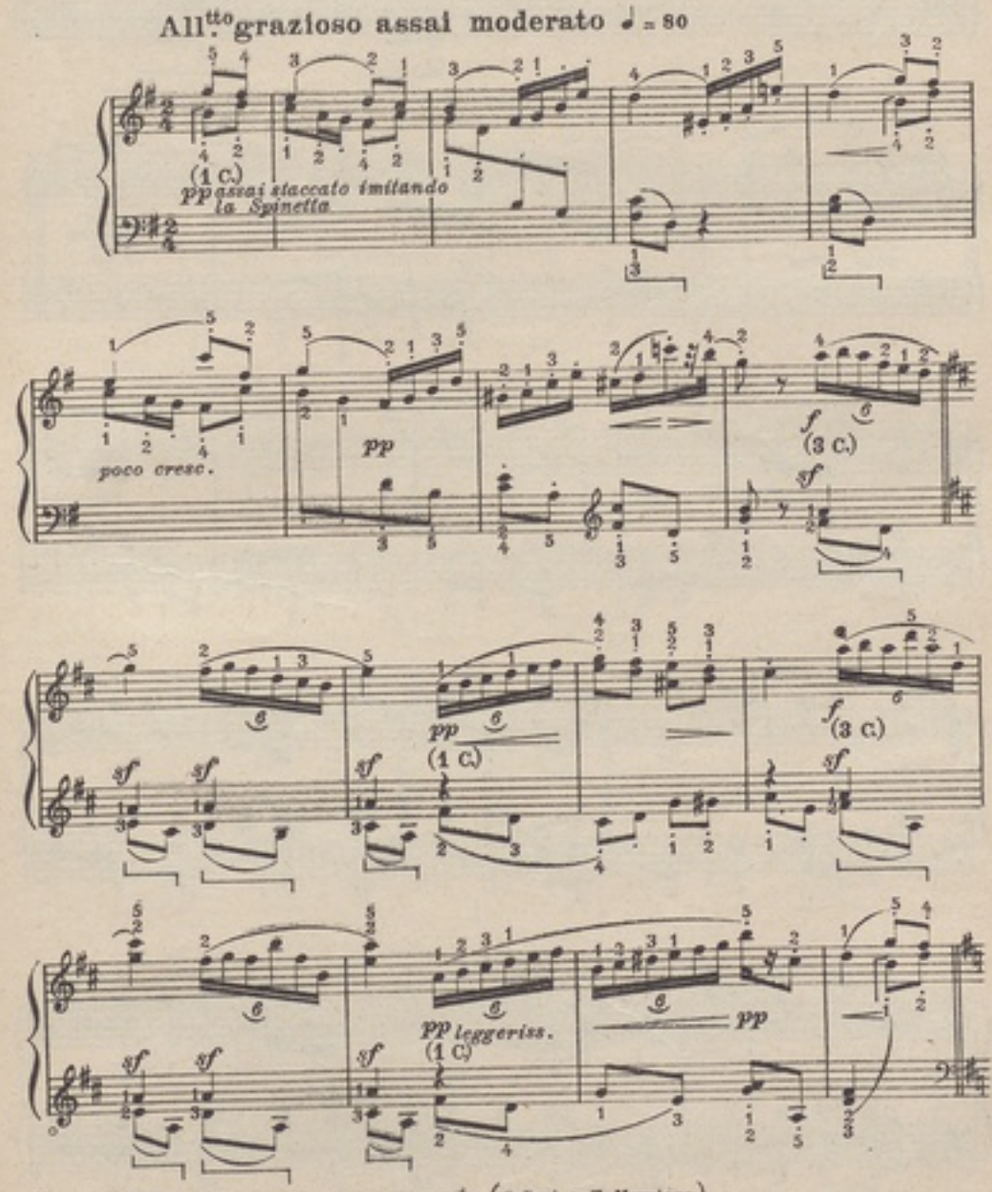
Francesco Schubert componeva i suoi *Lieder* con una divina spontaneità che, secondo l'amico cantante Gian Michele Vogl, toccava la chiaroveggenza ed il sonnambulismo. L'immensa produzione schubertiana considerata in rapporto alla breve vita del Maestro reca la maggior prova in tale senso, mentre si sa che talvolta egli scrisse più canti in un giorno, anche in una stessa mattina. Ma non doveva essere sempre così, e specialmente tale intensa attività creatrice non escludeva un'elaborazione coscienziosa e persino ostinata. Ecco a tale proposito le parti essenziali d'uno scritto di Hans Holländer nel numero schubertiano del *Musical Quarterly* di Nuova York :

« Fra i 600 Lieder di Schubert, quasi 200 sono modificazioni di prime versioni ; e sono, ora composizioni diverse l'una dall'altra, ora revisioni d'un primo schizzo, con appena qualche ritocco nei particolari. Questo reca un quadro di processo creativo con lotta d'autocritica ed un forte senso di responsabilità nel lavoro... Schubert per solito migliorava nei particolari il suo primo abbozzo, e spesso lo rigettava del tutto, ritornandovi su due, tre, ed anche cinque e sei volte... anche per degli anni. P. es. « Nur wer die Sehnsucht kennt » su parole di Goethe, si trova in sei versioni, tra il 1815 ed il 1826, fino a darvi l'espressione musicale adeguata ».

Il problema che pare fosse più urgente al Maestro (se per via di pensiero o d'intuizione, poco conta) era quello dei rapporti tra carattere-forma complessiva dei canti, ed efficacia pittorica dei particolari. E' curioso il fatto che H. Holländer mostra con vari esempi : nei canti con poesie di Schiller le prime redazioni sono dominate dai particolari (talvolta il Maestro precisava le sue intenzioni con parole anche nell'accompagnamento). Nelle redazioni successive vien scelto (tra le varie strofe) l'elemento più felice e caratteristico, per intonarvi tutto il canto, costrutto a forma di strofe ripetute. Sicchè le trasformazioni vanno dal particolare al carattere generale. Invece nei canti su poesie di Goethe avviene il contrario : le prime redazioni sono a strofe uguali, e poi vanno prendendo forma di strofe

DANZA ANTICA (*)

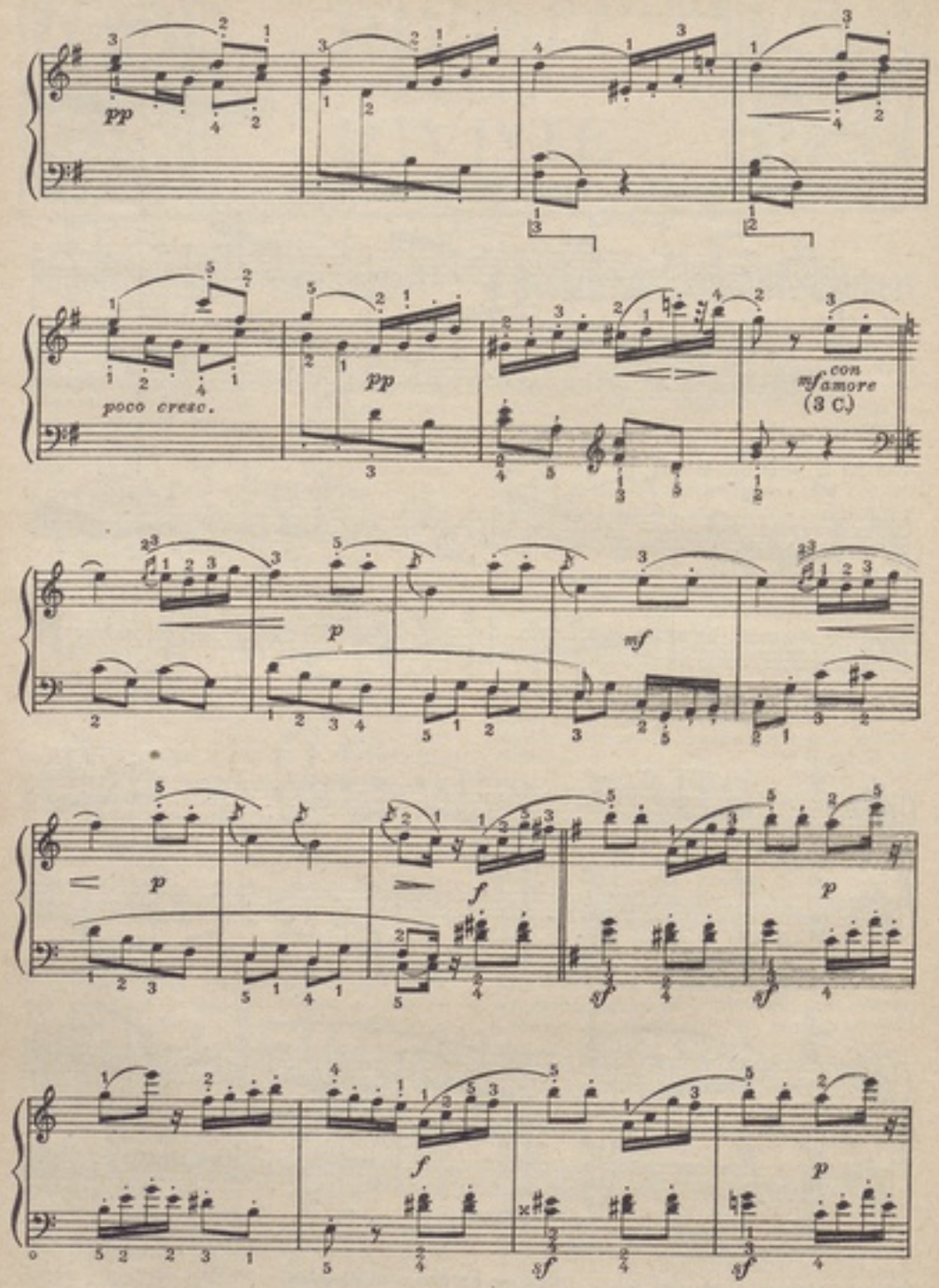
Costantino Palumbo

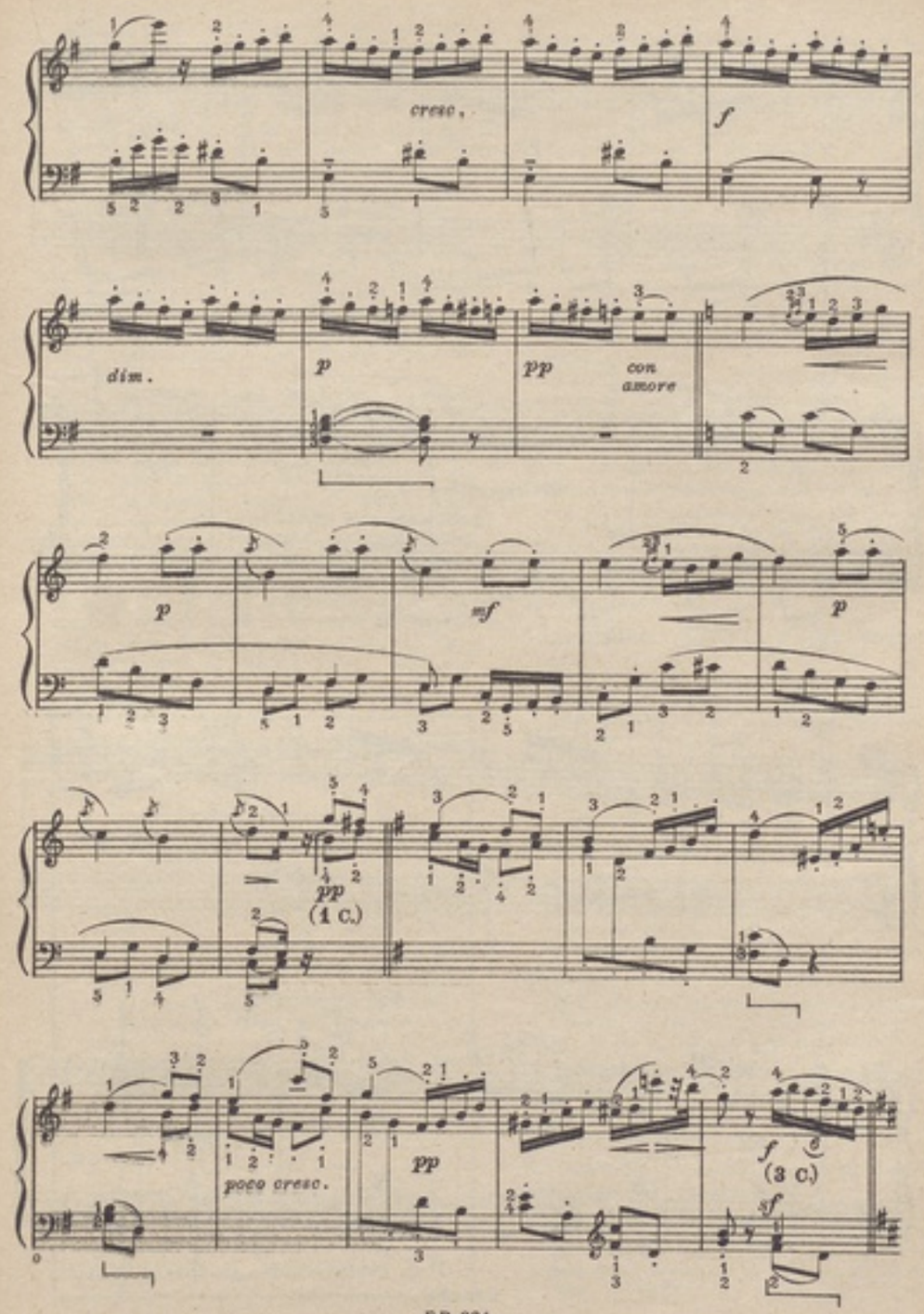


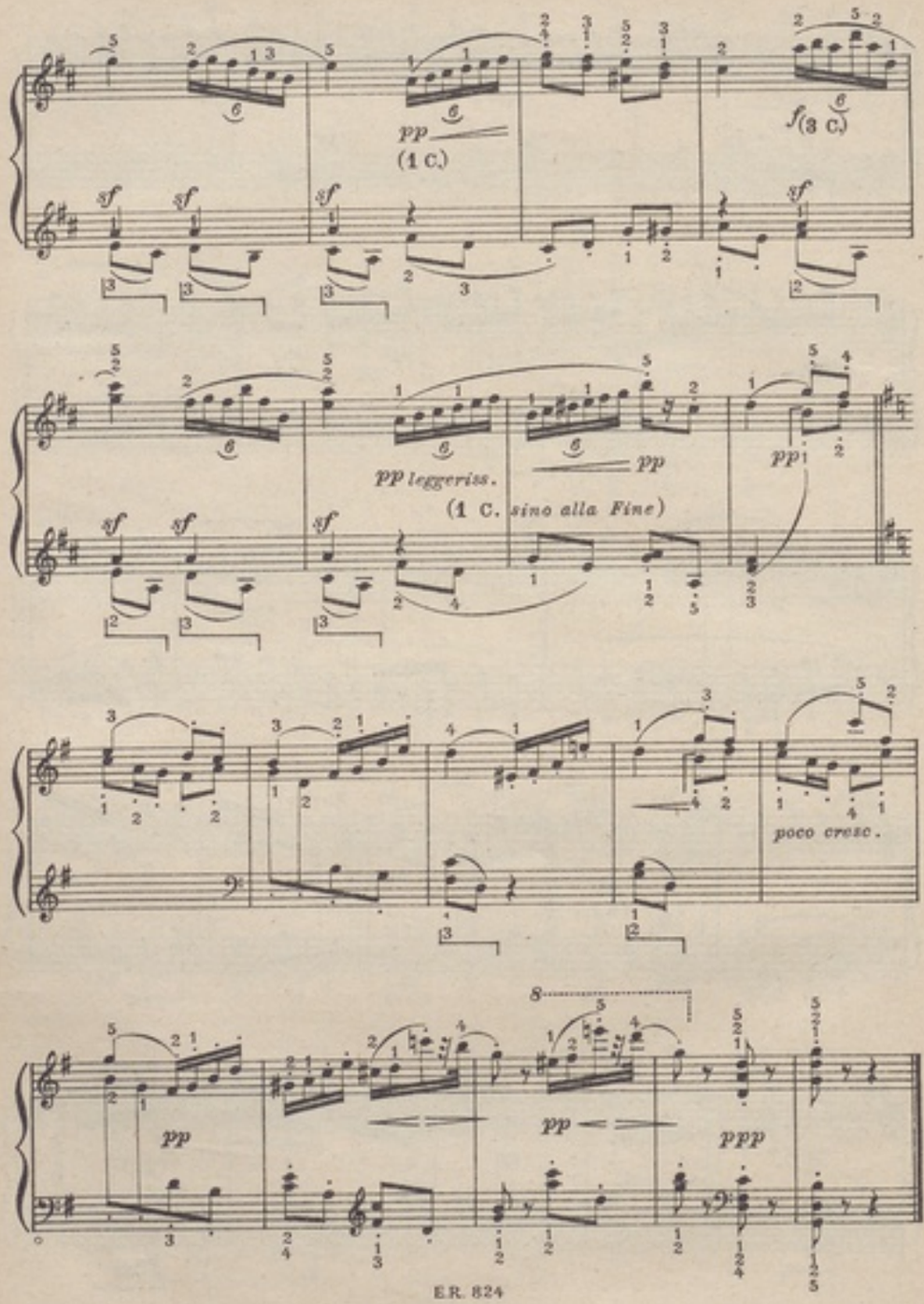
(*) Dall' *Antologia Pianistica per la Gioventù* (S. Cesi e E. Marciano)

G. RICORDI e C. Editori - Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

E.R. 824


pp
poco cresc.
pp
mf con amore
(3 C.)
p
mf
p
f
p
sf
f
p
sf
sf


cresc.
f
dim.
p
pp
con amore
p
mf
p
pp
(1 C.)
poco cresc.
pp
f
(3 C.)
sf



E.R. 824

variate (nella rispettiva seconda metà, pur cominciando collo stesso tema), per tramutarsi in fine in canti a melodia sempre diversa, con un commento descrittivo affidato al pianoforte. Verosimilmente ciò dipende dalla reazione provocata nella sensibilità dello Schubert dal diverso carattere dei poemi musicati. Ed a tale proposito non si può non notare come lo Schubert (certo senza saperlo) finisse per trattare proprio i poemi di Goethe come questi non voleva. Difatti, in una lettera allo Zelter, il sommo poeta condannava le pitture musicali e le onomatopeie. Egli che «sognava un simbolismo uditivo tale, che l'oggetto... non fosse imitato nè dipinto; sibbene presentato dall'immaginazione in maniera unica ed incomprensibile, per cui ciò che esprime sembri non aver rapporto pratico con ciò che viene espresso».

Fra gli esempi citati ricorderemo l'«Erlkönig» (Il re degli elfi). Ve ne sono ben 4 versioni. Nella terza, nell'accompagnamento, invece delle caratteristiche terzine, si trovano delle crome in ottave; così che sparisce del tutto l'instancabile urgenza di quella tanto tesa situazione drammatica. Ma le terzine riappaiono nella quarta versione, ed H. Hollländer spiega come non sia inverosimile che di quell'infelice ritocco fosse responsabile Goethe. Il canto gli era stato comunicato; ed è noto come il sommo poeta, influenzato dal conservativo Carlo F. Zelter, non amasse che l'accompagnamento si facesse notare colla sua propria vitalità.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

MENDELSSOHN - BARTHOLDY (F.).
Composizioni. Revisioni di V. ROMANIELLO. (Testo italiano, francese, inglese):
E. R. 364. - Volume I. 48 Romanze senza parole. L. 14,—
E. R. 365 a 368. - Volumi II. a V. Composizioni diverse. Ciascuno L. 12,—
E. R. 497. - *Ouvertures.* Revisione di G. TAGLIAPIETRA. (Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese). L. 15,—
E. R. 475. - *Rondò capriccioso.* Op. 14. Revisione di V. ROMANIELLO. (Testo italiano, francese, inglese). L. 4,—
E. R. 893. - *Sei romanze senza parole* (dalle Quarantotto). Revisione di V. ROMANIELLO. L. 6,—
Ouvertures. Revisione di G. TAGLIAPIETRA:
E. R. 1000. - *Ebridi* (La Grotta di Fingal). (Testo italiano, francese, inglese, spagnolo). L. 5,—
E. R. 1001. - *Ruy Blas.* » 5,—
E. R. 1002. - *Sogno d'una notte d'estate.* » 5,—

MENDELSSOHN - SCHUBERT - SCHUMANN.
E. R. 665. - *18 Piccoli pezzi.* Revisione di A. LONCO. L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, dicembre 1928.

J. G. PROD'HOMME - *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier.* - L. CELLESI. *Documenti per la storia musicale di Firenze.*

Continuazione e fine.

A. CAMETTI. - *Due «canoni» commemorativi di G. M. Nanino.*

Furono scritti in morte, il primo di Clemente VIII, il secondo di Leone XI. Se ne dà la rispettiva risoluzione.

E. DESDERI. - *Le tendenze attuali della musica.*

Continuazione dove si parla del Fattore Ritmico, spiegandone il valore di sana liberazione «dall'atmosfera morbida, vellutata e sognante che anni addietro ci avvolgeva...».

L. E. FERRARIA. - *Per l'introduzione dell'insegnamento Dalcroziano nelle scuole.*

«Il metodo Jaques-Dalcrose ha per base la danza? No. La ritmica è un mezzo, non uno scopo». Scopo è sviluppare le facoltà ritmiche (allenare e metodizzare le sensibilità di movimento) nei giovani, cioè sviluppare tutt'un ramo dell'educazione, con notevoli vantaggi per la musica.

A. CANTARINI. - *Editori e crisi del teatro lirico.*

Inizio d'uno scritto gradevole e vivace, che finora fa l'elogio funebre dell'opera ed inneggia al cinematografo, suo figlio, ala pur degenere, ma vivo, svelto, giovanile.

La Rassegna Musicale. - Torino, gennaio 1929.

F. TORREFRANCA. - *I valori della musica.*

Prima parte d'uno scritto dove l'A., coll'usata acutezza, propone di distinguere «valori di posizione e di produzione», quali basi concrete (finora mancanti) nella critica musicale; e, per esporre le proprie idee in maniera concreta, parla della forma della Sonata.

D. PERRINI. - *Critica e arte.* II.

Illustrazione delle idee di G. Mazzini; «... in Mazzini i fermenti romantici restano preposenti e sopraffanno sempre del loro schema il libero gusto dell'arte».

L. PERRACHIO - *Le ultime sonate di Beethoven.*

Invero si dà uno sguardo a tutte le Sonate per pianoforte, facendo confronti e giudizi.

K. GEIRINGER. - *I quadri musicali olandesi e fiamminghi del secolo XVII.*

Inizio. *Il problema*: fare che la musica torni ad agire in noi quale mezzo espressivo, evocatore d'ambiente, come la sentì il pittore che per ciò la raffigurò. Quindi fare un'idea de *La musica* del 600 fiammingo. (Continua).

Santa Cecilia. - Torino, ottobre-dicembre 1928.

U. Matthay-I. Rostagno. - *Criteri di organaria.*

Don Rostagno condanna le canne tubolari, che il maestro Matthay difende. Certo questi intende parlare di organi da cinematografo.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1928. Numero speciale schubertiano con più ritratti, fotografie di siti, documenti, ecc.

La Comtesse de Noailles. - *Remerciement à Schubert.*

Poesia.

A. Suarès. - *Schubert.*

« L'excuse de Schubert est celle du jeune homme : comment lui en vouloir de se prodiguer? Il s'offre, mais il a tant à donner. Il se dépense, mais il est si vrai de son fonds et si riche. Ses ardeurs sont bien à lui, son trésor est sincère ».

B. De Schloezer. - *Le problème Schubert.*

Il problema sta nel rapporto fra la modesta mentalità e sensibilità del Maestro e le sue opere. Ma genio è facoltà di oggettivare, di trasformare e fondere idee e sentimenti; non già di pensare e sentire più alto di altri.

L. Landry. - *Le génie poétique de Schubert.*

Per altra via l'A. arriva alla stessa conclusione: il genio è... « un modo d'espressione particolare, nel quale l'ispirazione si getta intera ».

O. E. Deutsch. - *Schubert et le Reine Hortense.*

La regina Ortensia (Beauharnais) componeva melodie di romanze in parte pubblicate. Si spiega come Schubert ne conobbe, e d'una fece il tema delle sue Variazioni per pianoforte op. 10, dedicate a Beethoven.

M. Douël. - *Les débuts de Schubert mélodiste*

Racconto improntato su come nacque il *Re degli Elfi*; ma l'A. dice che quel canto « non doveva essere corretto nè ripreso », mentre ne esistono ben quattro versioni. È un'inesattezza che sfascia lo scritto.

C. Van den Borren. - *A propos du Lied « An mein Clavier » de Schubert.*

Si parla quasi soltanto dell'inesatta maniera in cui i poeti del 1700 parlano del Clavier, per cui non si capisce che strumento debba essere.

H. Bielhe. - *Schubert et le Lied allemand.*

Sguardo alla più recente storia del Lied ed al suo rapido svolgimento durante la vita di Schubert.

P. Lang. - *Schubert Symphoniste.*

Notizie sulla formazione orchestrale di Schubert adolescente, e sul maturare del suo genio sinfonico.

L. Lévy. - *Sur l'oeuvre pianistique de Schubert.*

« Ne cherchons pas trop ce qu'aurait du être Schubert; admirons et aimons ce qu'il fut... un des plus purs musiciens de tous les temps ».

J. G. Prod'homme. - *Schubert et ses amis.*

Notizie e citazioni.

R. Pitrau. - *Paysages schubertiens.*

Sguardo ai siti dove Schubert visse, e che formarono il suo paese favorito.

Musique. - Parigi, dicembre 1928.

R. Manuel. - *Le Baiser de la Fée.*

Il bacio della fata è il potere col quale materie inerti diventano vive in sintesi sempre nuove nelle opere di Stravinski.

W. V. Lenz. - *Adolph Henselt.*

Continuazione.

L. Vallas. - *Autour de Debussy.*

V. La première de « la Damoiselle élue », VI. Le premier « Festival Debussy » (1894), VII. Debussy élève de Franck, VIII. Une plaisanterie musicale. È una lettera musicale (se ne dà il facsimile), di cui non si può capir bene il significato.

Le Monde Musical. - Parigi, novembre 1928.

R. Brussel. - *Schubert et la France.*

Bell'articolo, piuttosto letterario, sugl'intimi legami tra Schubert e l'anima francese.

F. Raugel. - *Les Messes de Schubert.*

Rapido sguardo alle Messe, due delle quali si dovrebbero acquisire (adattandole) al repertorio liturgico pratico.

D. Brunschwig. - *Cours d'Interprétation de M. Alfred Cortot.*

Fine. Si parla delle varie danze del sec. XIX.

D. Brunschwig. - *Cours d'Interprétation de Georges Enesco.*

Continuazione, dove si parla del Concerto di Beethoven.

D. J. Chenantais. - *La fatigue de l'instrument à cordes.*

Inizio d'uno scritto dove si tratta con cura delle fasi di stanchezza che hanno tutti (senz'eccezione) gli strumenti a corda; e della maniera per allenare quelli nuovi.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 dicembre 1928.

A. Hoérée. - *Le jazz et la musique d'aujourd'hui.*

Vi sono i *traînards* che non l'amano; è che il jazz ci ha dato non solo una lezione di stile, d'orchestra, di timbro e di ritmo, ma anzitutto una lezione di vita ».

F. Quelvée. - *Sur Paul Baudry.*

È l'autore delle pitture del teatro dell'Opéra a Parigi, di cui si celebra il centenario, quale precursore di tendenze sviluppatesi più tardi nella pittura francese.

——— 25 dicembre 1928.

Numero di Natale, dedicato al teatro lirico in Francia, con molti ritratti, riproduzioni di scene, ecc. e gli scritti seguenti :

J. Rouché. *L'Académie Nationale.* — G. Ricou. *L'Opéra Comique.* — Ch. Tenroc. *L'Opéra.* — Le Furteur. *Un aperçu de la vie nomade de l'Opéra.* — Ch. Tenroc. *L'Opéra Comique.* — A. Carré. *Une opinion.* — G. Grovlez. *Le chef d'orchestre au théâtre.* — E. Bigot. *Plan d'étude de l'organisation générale de la Musique dans le Théâtre de...* — Dr. C. Saiuc. *Le Théâtre Moderne incombustible. La « double scène » mécanique de G. Girrane à l'Opéra de Lyon.* — A. Boll. *Le décor.* — Ch. J. Erbinger. *L'électricité au Théâtre.* — A. Mortier. *Le choix d'un livret.* — M. Galerne. *Les anciens Interprètes français de l'Art lyrique.* — P. Chereau. *La mise en scène.* — R. Blum. *Le Théâtre Lyrique Français de Monte-Carlo — Quelques Théâtres Lyriques de Paris,* Gaîté lyrique, Trianon lyrique, Bouffes parisiens, Théâtre Marigny — *Les principales Scènes Lyriques des Départements :* le Nouvel Opéra de Marseille, le Grand Théâtre de Bordeaux, l'Opéra de Lyon, le Théâtre du Capitole de Toulouse, le Théâtre Graslin de Nantes, le Théâtre des Arts de Rouen, le Théâtre de Dijon, l'Opéra de Nice, le Théâtre de Strasbourg, l'Opéra d'Alger. — *Quelques opinions sur l'état du Théâtre Lyrique.* — *Variété.*

Le Ménestrel. - Parigi, 7 dicembre 1928.

J. Chantavoine. - *Schubert.*

In occasione del centenario si prospettano i caratteri ed i valori dell'opera del Maestro.

——— 21 dicembre 1928.

R. Brumel. - *Opéra Comique : « Riquet à la houppe » musique de M. Georges Hüe.*

Descrizione della commedia (il libretto di M. Raoul Gastambide pare infelice) presa dal racconti di Perrault, e vivo elogio della musica, che si dice alta squisita.

R. Brancour. - *Peter Claës, Musicien*

Descrizione del romanzo che con questo nome ha scritto Mr. Marlial Douël (ed. Fischbacher); « romanzo un po' artificiale in qualche sito, ma tracciato con mano sincera ed ispirato da una mente elevata ».

Recente successo alla Scala

RICCARDO PICK MANGIAGALLI

Casanova a Venezia

Azione coreografica in 8 quadri
su libretto di G. Adami

Per Pianoforte L. 20.
Libretto » 3.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INGHILTERRA

Musical Opinion. - Londra, novembre 1928.

—— *Franz Schubert : 1797-1828.*

Seconda parte dello schizzo biografico con fotografie di case, quadri, ecc.

H. O. Anderton. - *Franz is « Received ».*

Fantastica conversazione sul ricevimento di Schubert nell'Olimpo, tra Ermes, Zeus, Apollo e le Muse.

F. Berger. - *Are we a Musical People?*

L'A. chiede : « Siamo un popolo musicale? », ma il suo articolo tratta piuttosto sul posto della musica nell'odierna vita musicale inglese e non conclude, lasciando pensare non sia ciò che sarebbe desiderabile.

H. Brian. - *Anton Bruckner's « Romantic » Symphony n. 4.*

Illustrazione del capolavoro di Bruckner, considerando i tempi separatamente.

P. Godfrey. - *Quo vadis?*

Si parla anche una volta del problema dell'opera inglese, senza dire nulla di nuovo. Tutti gli scrittori sono unanimi su un punto di base : il gran pubblico inglese non si interessa del teatro musicale.

G. Sceats. - *A Karg-Elert ABC.*

Si attira l'attenzione sui lavori di Karg-Elert, alcuni dei quali sono « facili come l'a b c », e costituiscono ormai un complesso che nessun suonatore d'organo o d'harmonium può ignorare.

——— dicembre 1928.

—— *Wolfgang Amadeus Mozart.*

Sguardo alla vita del Maestro attraverso alle sue lettere.

J. P. Baker. - *Who Enjoys Music the Most?* (Chi gode di più la musica?).

Chi ha freschezza di spirito e mente sempre aperta. « Pei musicisti per cui la musica non è più una gioia, *hari-kari* è il solo fato appropriato ».

J. M. Thomas. - *Beethoven's Ideal.*

È l'ideale dell'uomo eletto ad amare e soffrire per gli altri ed al di sopra degli altri.

The Sackbut. - Londra, dicembre 1928.

R. Boughton. - *Carols of Antichrist.*

A proposito d'una *carol* suggerita dal divieto della polizia che simili danze cantate si facciano più al-

l'aperto, si fa la storia di questa forma legata alla civiltà inglese, che cristallizza riti solari pagani. (Continua).

F. Goodwin. - *Well! What is it?* (Bene! che cos'è?).

Oggetto della domanda è la musica: convenzione? Una specie di « vacuum cleaner »? Cospirazione? Comodità?

K. Curwen. - *The Future of Music Publishing.* (Il futuro dell'edizione di musica).

L'enorme diffusione del grammofono e della radiofonia va riducendo gli esecutori a pochi ottimi, e per l'edizione sarà lo stesso. Gli editori dovranno scegliere le poche cose, non d'effetto immediato, ma di vita durevole.

W. Altmann. - *The German Operatic Repertory.*

Notizie e dati statistici sui repertori e le rappresentazioni dei teatri tedeschi.

The Chesterian. - Londra, dicembre 1928.

A. J. Swan. - *Nicolas Medtner.*

Il maestro russo viene esaltato come la figura di quello che non s'è lasciato travïare dalle recenti burrasche dell'arte, ed ora grandeggia nell'incipiente sereno.

R. W. Mendl. - *2028 - A Fantasy.*

Si descrive la visita fatta tra un secolo ad un amatore di musica, quando non si ascolteranno esecuzioni altro che per radio, e saranno classici Stravinski, Schönberg, Bartók, e dimenticati nomi oggi pronunciati con rispetto.

H. R. Fleischmann. - *Strauss's « Egyptian Helen ».*

« Se pure tutte le aspettative non furono soddisfatte, rimane l'impressione d'un'opera matura, degna dell'eminente maestro, e culminante la possente anteriore opera della sua vita ».

A. A. Fraser. - *Music and the Modern World.* (La musica e il mondo moderno).

Considerato il culto del canto popolare, il potere del meccanismo, il ritmo della danza in genere e del jazz in ispecie, si conclude che questi coefficienti non determinano da soli il carattere della musica odierna, ma soltanto lo influenzano. (Davvero ci sarebbe chi pensasse che la nostra musica avesse interrotto ogni rapporto coi passati millenni d'evoluzione?).

The Musical Times. - Londra, dicembre 1928.

L. Sabaneev - *The Problem of the Conductor: and a proposed mechanical solution.*

Si prospettano i compiti del direttore d'orchestra e gl'inconvenienti attuali, e si propone un apparecchio meccanico per dirigere.

B. Bartok. - *The National Temperament in Music.*

In un'intervista l'A. spiega come si sia orientato verso la musica popolare, còlta, non nei testi notati, ma nel vivo dell'esecuzione in campagna, cioè nella sua pienezza di vita.

A. T. Froggatt. - *Palestrina and the Major Sixth.*

L'A. esclama contro le rigide regole del contrappunto osservato, che non esiste nell'arte; e, poichè fu detto che Palestrina non adopera mai l'intervallo melodico di 6ª maggiore, ne cita parecchi esempi.

L. Sabaneev. - *Gösta Nyström: a New Swedish Composer.*

Articolo illustrativo di questo giovane maestro svedese, quasi isolato nel suo paese, ed eminente melodista.

J. Pulver. - *Walter Odington: the Consonance of the Third, and the Common Chord.*

Si rivendica all'Inghilterra, nella persona di W. Odington (verso il 1330), la priorità (già ammessa da Riemann) nel riconoscere il carattere consonante dell'intervallo di 3ª, sia maggiore e sia minore, e nell'aver fatto il primo accenno all'accordo di tre suoni.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 novembre 1928.

Dr. F. Lauhoefer. - *Operngeschichte-Opernwandlung.* (Storia e trasformazione dell'opera).

Conflitto tra dramma e musica, antagonismo fra rispettive correnti di compositori, rinnovazioni a base di spirito delle singole età, sono fatti che si ripetono in tutti i tempi. Elemento decisivo è la personalità del compositore, di cui la facoltà creatrice risolve sola tutti i problemi.

——— 30 novembre 1928.

K. Pottgiesser. - *Weiteres über Wert und Bedeutung des harmonischen Dualismus.* (Ancora sul valore e significato del dualismo armonico).

Riferendosi a' suoi scritti precedenti, l'A. spiega, seguendo le idee di Riemann, come il dualismo armonico (Maggiore-minore) abbia valore permanente. Continua nel numero del 7 dicembre.

——— 7 dicembre 1928.

O. Kampers. - *Künstlertum und Proletariat.*

Certo in vista dell'atteggiamento socializzante dell'attuale Germania, l'A. spiega come gli artisti non appartengano per natura della loro attività al proletariato, alieno bensì come tra questo e la borghesia. Spostare questa loro posizione danneggia l'arte nel suo contenuto essenziale.

——— 21 dicembre 1928.

Dr. F. Stege. - *Deutung und Bedeutung des musikpolitischen Begriffs.* (Chiarimento e significato del concetto politico musicale).

Si sostiene che la musica va regolata nei vari paesi, non a base di sola critica musicale, ma anche a base culturale. Quindi estetica e cultura opportunamente associate.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 5 dicembre 1928.

K. Goedes. - *Komponistinnen.* (Compositrici).

Verrà una compositrice pari in valore alle buone poetesse, pittrici, ecc.? L'A. ricorda varie buone musiciste (quasi tutte soltanto tra le tedesche), senza, naturalmente, poter rispondere alla propria domanda.

O. Kamperers. - *Grenzen der Kunstkritik.*

I « conflini della critica artistica » sarebbero quelli dell'oggettività (chi li precisa?). « Soltanto con una necessaria limitazione dell'atteggiamento soggettivo... si potrebbe riconquistare la stima del pubblico... ».

A. Lindner. - *Die Briefe von Max Reger.*

Scritto che prepara la pubblicazione delle lettere del Maestro.

——— 12 dicembre 1928.

F. Ohrmann. - *Zwei schwarze Tage für die extreme musikalische Moderne in Berlin.* (Due giornate nere per gli estremisti modernisti a Berlino).

Animoso scritto contro le 3 Opere in un atto di Krenek e le Variazioni per orchestra di Schönberg, eseguite a Berlino e, pare, decisamente cadute.

——— 19 dicembre 1928.

S. Brichta. - *Mathilde Wesendonck.*

Scritto in occasione del centenario della nascita dell'ispiratrice di *Tristano e Isotta.*

Melos. - Magonza, dicembre 1928.

E. Wellesz. - *Der Musiker und diese Zeit.* (Il musicista e il nostro tempo).

Inizio d'uno scritto dove, per capire i rapporti attuali (tutt'altro che intimi) tra musicisti e pubblico, si prospetta l'evoluzione dei rapporti tra musica e società in genere, negli ultimi secoli.

E. Schoen. - *Kartell oder Sozialisierung?*

Le correnti rinnovatrici vanno rivolte a circoli chiusi (come quelli che producono i Festivals tipo Siena), oppure rivolti alle masse assetate di spirito e d'arte? In quest'ultimo caso bisognerebbe incominciare a fare qualche cosa di davvero utile e fecondo. Si cita un'esecuzione della *Storia del Soldato* di I. Stravinski, diretta a Berlino da E. Scherchen, davanti ad una folla di giovani entusiasti.

H. Oppenheim. - *Die Oper und das Operntheater von Morgen.* (L'opera ed il suo teatro di domani).

Bisogna togliere dalle scene tutte le opere che non rispondono al modo odierno di sentire, ed eseguire le altre, e crearne di nuove, soltanto in perfetta consonanza col bisogni dell'ora che volge. Le reazioni dei borghesi sono segni che si tocca il punto giusto, perchè essi non vedono che l'orizzonte a cui sono avvezzi.

A. Coeuroy. - *Entwicklung der neuen Französischen Schule.* I. (Sviluppo della nuova Scuola Francese. I. Parte).

Si spiega come la Scuola Francese sia tornata al proprio spirito genuino dopo Franck e Wagner, e si illustrano Fauré e Debussy; di cui il vero valore sta, non nel linguaggio musicale, bensì nello spirito (d'un nuovo e sottile pantelismo) chiarificato, che si riallaccia a Rameau, Couperin e alla tradizione francese.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, dicembre 1928.

M. Bauer. - *Zu Schuberts Gedächtnis.* (In memoria di Schubert).

Studio sull'influenza ch'ebbe lo stile lirico di Schubert, prima sulla sua stessa musica strumentale, poi sui maestri che seguirono nel sec. XIX.

M. A. Souchay. - *Schubert als Klassiker der Form.*

Minuta analisi della Fantasia sul *Wanderer*, che viene prospettata come un perfetto capolavoro di variazione costruttiva e di forma.

J. G. Prod'homme. - *Die Schubert-Handschriften in der Bibliothek des Pariser « Conservatoire ».*

Descrizione dei manoscritti schubertiani del Conservatorio di Parigi.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, novembre 1928.

Numero schubertiano con ritratti ecc.

Dr. R. Steglich. - *Das Vermächtnis Franz Schuberts.* (L'eredità di Schubert).

E illuminare la personalità con una luce intima e generale. Come lo Schubert si perfezionò alla luce di Beethoven, possiamo perfezionare noi alla luce dello Schubert.

R. Gottschalk. - *Franz Schubert im Lichte übler Nachrede.* (F. Schubert nella maldicenza).

In questo e nel numero seguente si scaglona il Maestro da una serie d'accuse passate nella leggenda.

Dr. A. Heuss. - *Ein trunkenes Jünglingslied von Fr. Schubert.*

Minuta illustrazione (che continua nel numero di gennaio) del Lied *Die Mondnacht* (Notte di luna) composto dallo Schubert tra i 17 ed i 18 anni, canto di eccezione, d'un intenso senso estatico, ottenuto in gran parte con una'rmonia tesa e raffinata. Il magnifico canto è dato in appendice musicale.

H. Wolter. - *Im Schubertsmuseum zu Wien.*

Ricordi d'una visita al museo schubertiano di Vienna.

animati da vivo senso della vita e dell'arte del Maestro.

——— dicembre 1928.

Dr. H. ZILCHER. - *Ueber musikalische Zeitfragen.* (Su problemi musicali del tempo).

Malcontento di tutto quanto sta avvenendo nella musica, l'A. chiude facendo voti perchè lo Stato ragioni la musica e costituisca un parco nazionale di protezione pei musicisti (come si fa per animali di difficile conservazione) perchè non se ne estingua del tutto la specie.

G. SCHMIDT. - *Hervorragende Meisterwerke altitalienischer Geigenbaukunst.* (Eminenti capolavori dell'antica liuteria italiana).

Notizie sui principali strumenti ad arco ancora esistenti di grandi maestri italiani.

J. MUELLER-BLATTAU. - *Die 7. Reichsschulwoche in München.* (La 7ª settimana scolastica di stato a Monaco).

Resoconto delle riunioni, a cui intervennero, non solo pedagoghi, professori, psicologi, ma musicisti notevoli, e l'intendente per la radiotrasmissione in Baviera. Letture, discussioni, tutto fu dominato dal doppio concetto dell'importanza della musica nella cultura e della scuola per l'avvenire dell'arte.

H. SCHOLZ. - *Das Tempo des Freischütz-Walzers.*

Anche i migliori direttori eseguiscono il Walzer del *Franco Cacciatore* in tempo più o meno lento (e sta bene, perchè la melodia lo sopporta), ma è un Ländler di tipo rapido, e pare certo che andrebbe mosso.

A. POHL. - *Ein vergessenes Beethovenhaus.*

« Una casa beethovenlana dimenticata » c'è a Kerpen, sulla strada postale Colonia-Düren-Acquisgrana. Beethoven giovanetto vi passò qualche tempo ospite del von Breuning. Se ne recano fotografie.

BELGIO

L'Action Musicale. - Bruxelles, dicembre 1928.

P. HANS. - *Le Clavier.*

L'A. spiega, illustra, presenta con fotografie, un suo nuovo tipo di tastiera doppia, fatta così che i tasti neri dell'una sono bianchi nell'altra. Costruttrice di alcuni strumenti: la casa Pleyel di Parigi.

J. BRUNFAUT. - *L'acoustique et la Musique.*

Si tratta della costruzione delle sale per musica e dei teatri. « Le superfici curve deformano il suono come deformano la visione. Una buona sala deve essere rettangolare ».

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, 1828 n. 9-10.

Dr. A. WEISSENBAECK. - *Das Salve Regina.*

Piana illustrazione del canto tradizionale nelle due versioni, una più ricca (l'originale), ed una più semplice (del sec. XVII).

Dr. K. C. FELLERER. - *Zur Geschichte der Kirchenmusik um die Wende des 17. Jahrhunderts in Deutschland.* (Sulla storia della musica sacra in Germania al volgere del secolo XVII).

In questo e nel successivo fascicolo si danno notizie storiche, dove si prospetta la lotta tra le influenze francesi e quelle italiane del tempo. È uno scritto che mostra, da un lato quanta attività abbiano svolta nei paesi tedeschi musicisti italiani; e da un altro lato come il problema d'una rinnovazione in senso polifonico sia tutt'altro che proprio del sec. XIX. Ma con che frutti?

VIGO. - *Rund um die Kölner Generalversammlung 1928 des Allgemeinen Cäcilien-Vereines.* (Intorno all'assemblea di Colonia nel 1928 della Società Ceciliana Tedesca).

Resoconto da cui appare come simili riunioni vadano organizzate a base di musica e non di vaniloqui, come in certi altri recenti congressi.

Dr. C. SCHNEIDER. - *Die Salzburger Festpiele im August 1928.*

Resoconto delle solenni esecuzioni mozartiane di Salisburgo, e della grande Messa di O. Benevoli, nel Duomo per cui fu scritta or sono 300 anni.

Dr. A. ROSENTHAL. - *Musikausstellung im Salzburger Dom.*

Descrizione dell'esposizione di cose musicali tenutasi nel duomo di Salisburgo.

——— 1928 n. 11-12.

Dr. O. URSPRUNG. - *Die Echtheit des « neu entdeckten Requiems von Joseph Haydn ».*

« L'autenticità del *Requiem* di G. Haydn scoperto di recente » viene per varie ragioni negata.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, novembre-dicembre 1928.

« Gesang » Numero doppio - annuario pel 1929, dedicato al canto, cogli scritti seguenti:

P. STEFAN. *Nuova vocalità.* — A. HARTZENFER. *Canto corale a voce d'uomo.* — P. A. PISK. *Canto d'opera,* Storia, organizzazione, scopi, feste. — Dr. J. LECHTHALER. *Musica corale liturgica e spirituale.* — Dr. E. DOFLEIN. *Movimento pel canto e canto collettivo,* educazione di profani e di musicisti. — W. BRAUNFELS. *La voce e l'orchestra.* — A. BERG. *La voce nell'Opera.* — E. KRENEK. *Voce e strumento.* — E. WELLESZ. *Riscoperta della voce.* — Dr. O. DANIEL. *Basi dello studio del canto.* — H. GAL. *Musica vocale da camera.* — G. F. MALIPIERO. *Una fonte pura: Claudio Monteverdi.* — L. WALLENSTEIN. *Il cantante odierno d'opera e la sua istruzione.* — T. WIESENGRUND-ADORNO. *Situazione del Lied.* — E. STEIN. *Del melologo.* — H. H. STUCKENSCHMIDT. *Dinah,* notizie su cori americani. — A. SZENDREI. *La voce nella trasmissione per radio.* — Dr. W. HEINITZ. *La voce sul disco grammofonico.* — F. WARSCHAUER. *La voce nel film sonante* — I cantanti e la nuova musica. — B. SUTTER-KOTTLAR. *Per i giovani.* — M. FREUND. *Non è difficile la tecnica, ma lo stile.* — E. STUKENSCHMIDT. *Nuova musica non incantabile.* — M. RAUHEGLAUER. *Un nuovo mondo, qualche cosa di veramente bello.* — O. CARNIER. *Anzitutto: intelligenza.* — M. SPILCKER. *Anzitutto: la voce.* — H. STOLZENBERG. *Uomini, non ostentatori di voci.* — A. M. LENZBERG. *Laringe contro testa.* — *Musica vocale nella produzione attuale:* E. KATZ. *Compositori di Lieder.* — E. V. D. NULL. *Bela Bartók.* — T. WIESENGRUND-ADORNO. *I cori op. 27 e 28 di A. Schönberg.* — H. F. REBLICH. *Heinrich Kaminski.* — R. SZALOSI. *Zóltan Kódaly.* — Musica corale. Dr. E. DOFLEIN. *Opere corali di Hindemith.* — Dr. W. ALTMANN. Statistica delle opere 1927-28.

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, dicembre 1928.

J. RUFFER. - *Noëls.*

H. OPIENSKI. - *Il 15° anniversario dell'opera Polacca.*

Studio sullo svolgimento dell'opera polacca dal 1778 (*La Miseria riconfortata* di M. Kamienski) sino al balletto *Harnasie* di Szymanowski.

A. GLAZUNOW. - *Qualche pensiero sulla musica di Schubert.*

Interessanti osservazioni sullo stile, l'armonia e l'istrumentazione di Schubert.

H. FEICHT. - *Musica Sacra Polacca.*

Studio documentato sulla musica sacra in Polonia all'epoca del barocco.

A. RUBINSTEIN. - *Villa Lobos.*

L'A. vede nella musica di Villa Lobos un buon ricostituente per la musica d'oggi sciupata dallo jazz.

M. GLINSKI. - *Chopin al Wawel.*

L'A. conviene che il trasporto delle ceneri di Ch. al Wawel è degno omaggio alla sua memoria.

S. CYBULSKI. - *Un liceo musicale.*

Opinioni sulla fondazione di un progettato liceo musicale.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, dicembre 1928.

K. B. JIRÁK. - *Il romanticismo come padrone e come nemico.*

Cercando di definire la attitudine musicale propria, come di tutti i contemporanei, l'A. scorge un indirizzo verso un nuovo romanticismo ch'egli crede « spera ala schubertiano.

H. DOLEZIL. - *Il venticinquennio dell'Associazione corale degli Istitutori Moravi.*

L'A. propone che questi indiscutibili artisti vengano dispensati dai doveri d'insegnamento, in modo da far maggior propaganda artistica, e, retribuiti ugualmente dallo Stato, contribuiscano alla formazione di società corali.

B. DE SCHLOEZER. - *Apollo Musagete.*

Secondo l'A., Strawinsky coll'*Apollo Musagete* è entrato in quel mondo dove è solo « bellezza, lusso, calma e voluttà » (Baudelaire).

B. VOMACKA. - *Il Quartetto Sevcik-Lhotsky.*

L'A. apprezza il valore di questo venticinquenne quartetto, conosciuto anche all'estero.

JUGOSLAVIA

Sveta Cecilja. - Zagabria, dicembre 1928.

DR. E. DRINKWELDER. - *La ricchezza musicale della Messa cantata a traverso ai secoli.*

Da uno sguardo all'evoluzione dei canti della Messa si deduce che, per ravvivarne la parte musicale, piuttosto che aggravare la parte del coro, bisogna fare che i fedeli prendano parte al canto.

AMERICHE

Modern Music. - Nuova York, novembre-dicembre 1928.

B. DE SCHLOEZER. - *The Drift of the Century.* (Il segno del secolo).

Considerati i lavori più caratteristici del primo quarto del secolo XX, *La sagra della primavera* di I. Stravinski pare contenga il solo elemento nuovo e fecondo: il concetto d'un'arte oggettiva, classica, che lo separa dal sec. XIX.

A. SCHAEFFNER. - *Georges Auric - Peasant of Paris.* — A. WEISSMANN. - *Ernst Krenek.*

Scritti illustrativi, il primo su Auric, il « contadino di Parigi », l'artista della naturalezza e della chiarificazione; il secondo su Krenek, « talento indiscutibilmente di prim'ordine ».

R. HAMMOND. - *Ballets Russes.*

I due ultimi balletti russi: *Ode* di N. Nabokoff ed *Apollo Musagete* di I. Stravinski, confermano la decadenza di tale forma teatrale. Essa, per l'A., è adatta allo spirito americano, e s'invoca il sorgere d'un Diaghilev transatlantico.

A. EINSTEIN. - *The Newer Counterpoint.*

Si mostra l'opposizione tra sinfonismo (sec. XVIII-XIX) e vera polifonia, per cui la nuova musica ritorna al contrappunto medievale; ma con presupposto antiarmonico. Dopo averlo bene illustrato, l'A. fa capire che l'orecchio armonico è un fattore inalienabile; passerà il tempo degli esperimenti, e « verrà una nuova sintesi di tutti... gli elementi ».

VITA MVSICALE

Due novità al teatro alla Scala

« Il Re » opera comica in un atto di G. Forzano per la musica di U. Giordano.

« Il Re » come l'à immaginato Giovacchino Forzano è una graziosa piacevole commedia. E Umberto Giordano — musicista giustamente caro al pubblico per quella sua sincera bonomia e per quel suo romanticismo musicale, che, attraverso al suo apparente verismo, è più di forma che di sostanza — à fatto della piacevole graziosa commedia di Forzano un gradevole atto comico-lirico.

Il soggetto, che si svolge in poco più di un'ora in un paese di sogno dove, una volta, c'era un re, è partito in tre quadri snelli e scorrevoli.

Il Re è luminoso e imparruccato come un Re Sole: la rassomiglianza è impressionante. Della sua luce abbagliante che abbarbaglia gli occhi e del suo fasto personale s'innamora una bimba di diciott'anni, che è fidanzata ad un carbonaio e che lo pianta pel suo sogno aurato. Disperazione dei genitori, strazio del fidanzato, consigli strampalati dell'astrolaga, del prete e del cerusico chiamati pel grave avvenimento a consulto. Ma vuole il caso che il Re passi da quei paraggi e che accordi udienza ai desolati muenai e allo sposo derelitto. A sentir che la putta è innamorata di lui, il Re vuol vederla, e ordina gli sia presentata. La fanciulla, fra timida ed esultante, gli è condotta a palazzo e, nella sua incoercibile accapacciatura gli rivela il suo amore.

Allora... allora il re si ritira dietro un paravento — che pare sia un mobile indispensabile nelle commedie liriche moderne — e si spoglia dei suoi regali attributi mettendoli su un buttalà: via lo scettro, via il manto che non finisce mai, azzurro come il mare, via l'ondosa e riccioluta parrucca. Re, ora, è diventato l'attaccapanni.

E via anche il paravento.

Così, davanti alla piccola capinera — chè come tale la fanciulla sa gorgheggiare — comparisce un ometto panciutello, cui le piccole gambe non più panneggiate dal manto poco servono a tenerlo bene su diritto. Un bastoncino à surrogato lo scettro d'oro imponente come un pastorale: ma nulla purtroppo sostituisce la ricca biondezza della parrucca inanellata: nulla: un cranio nudo e ben levigato.

Ahimè, ora la bimba urla sbigottita. Rivuole Colombello, il suo sposo: di quel misero omettino implume che gli sta davanti non si parli più: Colombello, Colombello! E allora la riconducono a Colombello, e il buon Re della fiaba va solo solo a letto, e medita con rimpianto sulla sua perduta giovinezza, più preziosa d'ogni serto regale.

***

Ad un soggetto schiettamente comico al par di questo il Giordano non s'era provato mai. Egli, appartenente alla scuola verista-sentimentale dell'ultimo ottocento e dei primi vagiti del novecento (ora no, ora siamo in un periodo di barocchismo assai confuso) si è accostato alla commedia. Accostato? Altro che! Ci si è tuffato in pieno ed à cercato, portandoci in questo mondo fiabesco, di movere il riso e di fissarlo bene sui volti degli spettatori. Come? Dando alla sua musica atteggiamenti caricaturali e commentando i gesti dei personaggi con sonorità parodistiche. Del resto la via era quella. L'accorto librettista, col dividere in tre quadri l'azione, col frammettere tra un quadro e l'altro un « passaggio » (come avviene anche altrove, in *Sly* per esempio) à intensificato la parodia. Nel primo passaggio i tre personaggi del contado — mugnaio mugnaia e sposo abbandonato con in mano i doni rustici — nel secondo, Rosalina che galoppa guidata da un maggiordomo scintillante verso una felicità che ella sogna scintillantissima. Il « cammina cammina » della fiaba messo in atto sulla scena.

La commedia, breve di per sè, è resa più scorrevole da questa tripartizione. Il commento degli interludi ai « passaggi », la bellezza caricaturale degli scenari, tutto contribuisce a formare una vivace letizia nello spirito dello spettatore.

Il maestro Giordano, che finora aveva cantato le romantiche gesta di personaggi drammaticissimi (soltanto qualche figura laterale dei suoi drammi e delle sue commedie liriche è tagliata comicamente) à cercato di esser comico musicalmente. A questo fine, à *caricato* il sentimentalismo di Colombello, quando strilla che gli ànno portato via il cuore dell'amata, ed à *caricato* la « cotta » presa da Rosalina per il re intraveduto fra un barbaglio di luce.

Eran questi i tratti nei quali bisognava calcare il tratto e il colore. Quanto agli altri personaggi erano parodistici di per se stessi; l'astrolaga, il dottore, il prete, gli sposi mugnai, e lo stesso Re: quest'ultimo personaggio ridevole sempre per la sua pompa gonfissima, sempre, trannechè al fine della commedia. Ora, per questi personaggi non occorreva caricar nulla: bastava descriverli semplicemente, chè eran buffi da sè.

***

Il Giordano è stato un musicista accortissimo: si è valso cioè di tutti i mezzi della composizione sottolineando tratti, tinte e timbri sia negli impasti coloristici sia nella materia armonica. E qui dobbiam dire che nella forma della composizione il maestro non aveva mai raggiunto una raffinatezza uguale. Le eleganze strumentali, le sorprese armoniche — disinvolte, ardite ma sempre saggiamente preparate — sono notevolissime, e il compositore le presenta sempre con grande signorilità. Egli à saputo camminare sul filo d'un rasoio senza cadere mai nella lirica minore — ed era facile cascarci con un libretto deliziosamente sbarazzino come quello lì — e senza trascendere dalla garbata caricatura allo sberleffo sguaiato: penso che questo sia pregio grandissimo dell'ultima partitura del maestro.

Forse non tutto il partito che poteva trarsi dall'accorto libretto ne è stato tratto e, chi sa, per la paura di cadere nella maniera o nell'artificio. I contrasti che nel libretto sono evidenti — tra Rosalina ubriaca di grandezza e, poi, guarita e ritornata alla schiettezza naturale d'un'adolescente sanità; tra Colombello che una volta tanto mostra un virile risentimento contro il delirio amoroso della fanciulla; tra il re che in un punto quasi quasi penserebbe di poter essere amato, ma poi rinsavisce e ridà la via all'uccellino prigioniero — non sono forse altrettanto sensibili nella musica. Per la quale, lodevole nella struttura e gradevolissima all'orecchio, le figure dell'azione comica non sempre ànno caratteristico e robusto rilievo.

C'è un momento però, in cui sembra che spiri nell'opera quel senso di penetrazione che « deve » informare l'opera d'arte. Quando il re — e qui lo possiamo scrivere con l'*r* minuscola — riman solo, uomo, piccolo uomo spogliato dei fulgori regali, allora nella musica sentiamo un accorato rimpianto, un desolato rientrare dell'uomo maturo in se stesso. La morale della favola è qui, e qui Giordano ritorna entro i confini della sentimentalità sua dolce che è la sostanza, in fondo, della sua anima di artista.

Il Re dev'esser considerato nei limiti della sua essenza. Importa ricordare che Giordano non ha inteso di costruire un'opera grandiosa, che ha voluto soltanto giocondarsi e giocondare; e questo suo atto comico fluido e trasparente, ridanciano e non mai volgare, raggiunge il suo scopo.

***

Parlando della esecuzione possiamo metterla fra una delle più perfette che la Scala ci abbia offerte. La concertazione mirabile di Toscanini, che sa con una versatilità formale ed una penetrazione sostanziale sempre miracolose rivelare ogni più riposto significato di una partitura; la esecuzione orchestrale che ha seguito con fervida fede il suo condottiero, il non comune equilibrio della realizzazione canora con quella orchestrale, il tutto in un bel quadro scenico e in un'accorta disciplina degli effetti luminosi con gradevolissimi costumi, tutto ciò costituisce veramente la eccellenza esecutiva.

Toti Dal Monte, voce purissima ed agilissima ed Armando Crabbé, garbata caricatura di un re di cuori (ma, in fondo, pieno di sensibilità che sorride melanconica) hanno reso viva la vicenda e ne hanno espresso lo spirito, che è fanciullescamente sventato in Rosalina ed è profondamente buono nel re, ormai dischiomato. Attorno a questi due personaggi di primissimo piano, gli altri: il De Muro Lomanto, buon Colombello nonostante la vacuità del personaggio, il Pasero e la Cravcenko, il Nessi, la Abbrescia e il Baccaloni eccellenti figure di fianco. Scene del Marchioro, bellissime; costumi di Caramba, come sempre, cioè magnifici: ottimo il coretto interno e ben dosate le luci.

Le chiamate, alla prima recita, furono sei.

Essendosi la signora Toti Dal Monte ammalata, la sua parte è stata ripresa, dalla seconda recita, con lietissimo successo, da Mercedes Capsir.

« Casanova a Venezia » azione coreografica di G. Adami per la musica di R. Pick-Mangiagalli.

Per il successo del ballo — o « azione coreografica » se vogliamo chiamarla come gli autori l'hanno chiamata — non ci sono riserve da fare. Il pubblico lo ha applaudito furiosamente tutto intero e nelle sue parti, incastrando i suoi battimani entro la rappresentazione, tutte le volte che un quadro che si mutava, un velario che si tendeva, una pausa che sospendeva l'azione consentissero agli entusiasti di applaudire.

E se guardiamo all'azione come l'ha ideata l'Adami (indipendentemente dai rigori della storia che, per quel singolarissimo uomo che fu il protagonista, è in gran parte leggenda.... accettata) si tratta di un'accorta presentazione di Casanova dongiovanni e di Casanova cagliostro. Non dunque tutto il Casanova della leggenda e della storia nè, comunque, delle sue sfrontate memorie. Qui il Casanova è accortamente inquadrato nella cornice deliziosa della Laguna o della piazzetta ducale o di un giardino di Murano, o è tuffato nel gorgo voluttuoso e vizioso del Ridotto.

In questo balletto c'è, se Dio vuole, una vicenda che lega gli otto quadri fra loro e li rende, anche come azione comico-drammatica, interessanti.

Il furfante è amato da tre donne — la ballerina, l'attrice e la dama — ne conquista una quarta, piccina, modesta, ma fresca e fragrante come un boccio di rosa, e si lascia entro al fondo del mistero adorare da una quinta. E questo è l'amatore.

L'avventuriero poi ha saputo affascinare tre vecchi gonzi dai quali spilla, come da tre botticelle piene, zecchini a getto continuo: e disinvoltamente li beffa.

Infine, quando sente che il terreno veneziano è diventato malfermo sotto i suoi piedi, si scioglie astutamente dalla stretta dei birri, lascia ad essi nelle mani il suo servo e se ne va. Dove? Pel mondo, ancora in cerca di ventura e d'avventure.

***

Un « fatto » dunque c'è, e per il pubblico il fatto vale a mille doppi più del simbolo o, peggio, del problema di psicologia. D'altronde questo tipo di ballo — o di azione coreografica o mimo-danzata — è il tipo che più accortamente si vale dei mezzi cinematici moderni senza dimenticare, attraverso alla sceneggiatura contemporanea, le gloriose tradizioni del nostro antico ballo ad evoluzioni simmetriche ed a figurazioni che continuamente svariano e si ricompongono.

Il successo del pubblico, quando è così lampante, così univoco e, direi, così autoritario come quello riportato dal « Casanova a Venezia » dimostra che l'opera d'arte è arrivata a toccarlo, a sorprenderlo, a convincerlo. E' dunque l'effetto teatrale raggiunto, per quelle leggi inderogabili che anche secondo il povero Puccini erano la chiave dell'effetto teatrale raggiunto « commuovere, sorprendere... ». Se l'effetto è raggiunto, vuol dire che l'opera è parsa proporzionata ed equilibrata.

***

E in verità, se noi la osserviamo come va osservata, cioè come spettacolo, troviamo che è di giusta lunghezza (poco più di cinque quarti d'ora), che i suoi quadri si alternano accortamente fra grandiosi ed intimi, fra chiari e cupi, che l'azione da cui son legati non langue o, se rimane sospesa, è integrata dallo spettacolo festoso offerto allo sguardo, e che infine la musica commenta con proprietà le figurazioni e le azioni. Dunque proporzione ed equilibrio.

Sopra tutto poi, una ricchezza rara nell'allestimento e un'abile eleganza di movimenti nella realizzazione di scena. Quel signor Kroller che à messo su il « Casanova » è un uomo che sa il fatto suo, senza riserve.

Vero è che la Scala à messo a disposizione del coreografo i più larghi mezzi, senza risparmio. Ai quattrini spesi con la certezza del buon impiego, à aggiunto i propri grandi elementi tecnici che son di prim'ordine: Rovescalli, ottimo costruttore di scene, che qui è riuscito felicissimo nei quadri veristi, suggestivo in quelli di fantasia: Caramba, che ormai non sappiamo più come aggettivare, ormai che l'appellativo di mago delle luci e dei costumi è diventato il suo titolo ordinario ch'egli porta magnificamente: ed il corpo di ballo, giovane, agile, disciplinato, con eccellenti solisti, che dimostra l'efficacia delle cure usate dall'Ente anche in questo campo.

Così, e specialmente nei quadri veneziani d'assieme (la festa evanescente o gaeliarda offerta allo sguardo col caleidoscopio dei costumi, col contrasto delle macchie, col gioco delle luci) il trinomio Rovescalli-Caramba-Venezia à raggiunto effetti fantastici. Il Ridotto, il giardino di Murano, la piazzetta ducale, tre quadri stupendi, col mistero delle luci, con la vaghezza dei costumi, con la precisione dei macchinismi dell'Ansaldo.

Se qualcosa può esser detta con sottigliezza da Aristarco, diciamola sul quadro dell'oro. Fantasia dell'oro, cioè ricchezza da fiaba, sogno che abbaglia, perchè è il sogno delirante di tre vecchi rimminchioniti dal miraggio dell'alchimia. Ad ogni modo è così fastoso, così rutilante, così chiassoso, che forse l'abolizione di qualche particolare — quella specie, ad esempio, di giostra rotante e corruscante, tutta, naturalmente, d'oro non avrebbe nociuto. A proposito di che occorre dire, per esattezza di cronaca, che qui il pubblico è andato in visibilio forse più che negli altri quadri....

***

La musica di Pick-Mangiagalli è... la musica di Pick-Mangiagalli: vale a dire elegantissima, vivissima, bizzarra, allegra e canzonatrice proprio com'è lui, Pick. Quando si mette a strumentare, questo nostro simpaticissimo musicista, c'è poco da dire: bisogna ascoltarlo, e ascoltarlo è un piacere. Qualche volta i suoi modi di esprimersi fra loro si rassomigliano: e questo continuo stappar bottiglie di sciampagna e innondarci di spuma è un gioco, vezzosissimo sempre, ma pur sempre gioco. Se però pensiamo d'esser seduti a vedere uno spettacolo festoso e gioioso, e ne ascoltiamo il commento musicale composto per ciò dal Pick, dobbiam dire che il modo ch'egli à di esprimersi musicalmente — anche se qualche volta, come per un intercalare personale suo torna ad usare procedimenti a lui familiari — è un modo d'esprimersi che raggiunge spesso una rara efficacia.

In questo balletto il Pick si trovava ancora davanti alla non lieve difficoltà di mettere insieme le ghighe, le furlane e i minuetti del Settecento con la sua modernissima strumentazione, ed anche col suo modo musicale di farsi intendere. L'impresa, qui come nel *Carillon magico*, gli è riuscita, come riesce al caposcuola, al prestigioso Strauss, al quale l'arte del Pick si ricollega.

Con ciò io non voglio fare il Farinata e drizzandomi con gran « dispitto » domandare al giocondo musicista: « Chi fûr li maggior tui? ». Guai, questi maggiori, a non averli: c'è da esser presi per... figlioli di nessuno.

Dunque, musica elegante e vivace, dolce e suadente, scorrevole e signorile, e al suo luogo garbatamente canzonatrice e volutamente parodiale: sempre ricca di colori e sorprendente di timbri. Dopo il barbaglio musicale del *Ridotto* — con le danze fervidissime della folla, coi passi delle tre donne, con la gustosa scenetta degli starnuti — la caricatura delle diavolerie infernali, nel quadro della *Cabala* pieno di sarcasmo... Klingsor e il suo castello in canzonatura. Dopo l'episodietto profumato della piccola cameriera coi ballabili deliziosi e con la delusione del moretto innamorato, la scena suggestiva, e nel quadro e nella musica, del giardino, coll'effetto inusitato dei cori interni, qui efficacissimo. Infine, nella baraonda carnescialesca, la gustosa alterazione del vecchio *Carnevale di Venezia* con le sue variazioni piene di strani sapori.

***

La Scala à dato qui la misura precisa della piena efficienza della sua Scuola di ballo. Pronte, agili, disciplinatissime, esteticamente gradevoli le masse: divinamente vestite nei costumi fantasiosi e delicati di Caramba: ottimi i figuranti principali. Tutta un'armonia di evoluzioni e di danze.

Lauretta graziosa e viva arguta e civettuola, ossia la Fornaroli: *Barberina*, e cioè la Piovella-Ansaldo piena di fuoco e di agilità: *Donna Lucrezia*, e cioè la maestosa orgogliosa e sprezzante dama che sa essere la Battaggi.

Poi la graziosa *Nina* (Bice Del Frate), il mobilissimo *Moretto* (Attilia Radice) e *Momoletto* forte ed agile (Celli) e i tre slombati vecchi (Savarè, Corbo e Castellenghi) tutti ànno portato la loro nota personale nel movimento delle succedentisi scene.

Il protagonista Agnoletti, in una parte difficile appresa rapidissimamente, à saputo dare l'impressione mimata di quello spirito bizzarro e di quella noncurante fiducia nella propria stella, che è il Casanova della leggenda.

Questo spettacolo, che è stato con efficacia e con vigore diretto dal maestro Santini — che non aveva piccola impresa da compiere — è fra i migliori del genere che abbiamo veduti alla Scala.

Le repliche affollatissime che si seguono e si seguiranno nell'ancor lunga stagione che ci sta innanzi ne sono la prova migliore.

GIULIO MARIO CIAMPELLI

Altre prime rappresentazioni

«Rosmunda» del maestro Trentinaglia a Novara.

Lietissimo successo ha avuto il 21 u. s. al teatro Coccia di Novara questo nuovo poema tragico in 4 atti che il maestro Erardo Trentinaglia ha musicato sull'omonima tragedia di Benelli, ridotta dallo stesso poeta per la scena lirica, con qualche lieve modificazione specie al 4° atto, ove ha creato la scena del baccanale. La musica del Trentinaglia è di carattere eminentemente italiana e la parte canora vi ha un assoluto predominio. Naturalmente non mancano difetti, nè tutte le idee sono peregrine. Particolarmente notevoli sono apparsi i canti, le note di amore e di dolore specialmente negli ultimi due atti; il racconto di Elmichi nel primo atto e il suo delirio nell'ultimo. Ottima la direzione del maestro Fabbroni e l'interpretazione di Gilda Dalla Rizza, del tenore Capuzzo, del baritono Inghilleri, ecc. Moltissime chiamate all'autore.

«Odette» del maestro Marangolo a Brescia.

Con dodici chiamate è stata accolta al Teatro Grande di Brescia, la recentissima opera del maestro Marangolo, su libretto che Claudio Guastalla ha ricavato dalla popolare com-

media di V. Sardou. Il pubblico ha riscontrato nel nuovo lavoro indubbi pregi di melodiosità e di orchestrazione, ed è stato lieto di manifestare la sua soddisfazione. Dirigeva Franco Ghione ben assecondato da Maria Llacer, dal baritono Borgonuovo, dal tenore Vojer.

«Il garofano bianco» di Drigo a Padova.

® Anche questa nuova opera in un atto del vecchio maestro (che per più di quarant'anni diresse il teatro Imperiale di Pietroburgo) è piaciuta per la sua musica ben elaborata e assai melodica, ben aderente al libretto, che Enrico Goliziani ha tratto da una novella di Alfonso Daudet. Lodevolissima la direzione del maestro Benvenuti e l'interpretazione del baritono Beuf, del tenore Cappellotti e delle signore Vitulli e Castagna.

Ha seguito la rappresentazione del *Carillon Magico* di Pick-Mangiagalli, con grandissimo successo.

® A Francoforte sul Meno è piaciuto un nuovo «Singspiel» dal titolo *Hamonar*, del giovane compositore italiano Augusto Chiovenda. La trama, che vuol essere una caricatura dell'attuale costume teatrale, è stata commentata dal Chiovenda con una musica gaia, scorrevole e prettamente comica.

® *Zig-Zag*, nuova operetta-jazz di Lombardo e Darclée ha avuto accoglienza eccellente al nostro teatro Dal Verme, anche per merito della sbrigliata interpretazione della compagnia Regini e dello sfarzo delle scene e dei costumi disegnati rispettivamente dal Galli e da Caramba.

® A Livorno, data dalla «Compagnia Nazionale», è piaciuta la nuova operetta *Machfong*, libretto di Reggio, musica dei maestri Achille ed Ettore Schinelli.

® *Frate Francesco*, Oratorio in tre parti con preludio, del frate Francesco Pacini, è stato meritatamente apprezzato al nuovo Politeama di Viareggio; dirigeva l'autore.

Il terzo mese scaligero

Oltre i due lavori nuovi (*Il Re* di Giordano e *Casanova a Venezia*, di Pick-Mangiagalli) dei quali abbiamo diffusamente parlato, e le *Preziose Ridicole* di Lattuada, delle quali parleremo nel prossimo fascicolo, lieti di registrarne intanto il caloroso successo, si sono avute numerose riprese alle quali accenniamo brevemente.

Il Tabarro di Puccini è stato riudito con molto piacere dopo qualche anno, nella buona interpretazione della Concato, di Galeffi, di Merli e della Cravcenco, sotto la direzione del maestro Panizza. Anche i *Pagliacci* hanno avuto, in Pertile, in Galeffi e nella Pampanini, gli stessi ottimi interpreti dell'anno scorso. Ha poi seguito, *Haensel e Gretel*, di Humperdinck, protagoniste la Supervia e I. M. Ferraris, bene assecondate dalla Cravcenco, dalla Pedroni, dal Vanelli ecc. Accurata, come sempre, la direzione del maestro Panizza, il quale con molta lode ha presentato quest'anno anche le *Nozze di Figaro* ed il *Boris*. La genuina opera Mozartiana (a una rappresentazione della quale assistette il Principe Ereditario) ebbe due nuovi ed ammirati interpreti, nell'Abbrescia (Marcellina) e nel Menescaldi (Don Basilio), assai festeggiati con la Llopart, la Saraceni, la Supervia, Stabile, Di Lelio, Baccaloni, ecc.

Nel *Boris Godunof*, oltre il nuovo allestimento scenico, dovuto al Sanine, si è avuto anche un nuovo protagonista nel baritono Rossi Morelli, il quale è piaciuto pei mezzi vocali di cui dispone, e per la bella figurazione scenica che ha saputo dare del protagonista, specie nella scena della morte. Nuova anche la Swilarova. Sempre apprezzati, gli altri interpreti, il Merli, il Di Lello, il Nessi, la Cravcenco, per non citare che i più importanti.

Teatro Reale dell'Opera

® Innanzi tutto registriamo il grande successo riportato da *Fra Gherardo* di Pizzetti la sera del 5 febbraio davanti ad una sala imponente in cui erano rappresentate la Corte, il Governo e quanto di meglio conta la capitale. Le chiamate sono state complessivamente diciotto. L'opera è stata diretta con diligenza e amore dal maestro Marinuzzi, ed ha avuto eccellenti interpreti nel tenore Trantoul, nelle signore Cristoforeanu e Bertana, e nel baritono Morelli.

Gli altri spettacoli, tutti accolti con grande favore e allestiti con ogni cura, sono stati i seguenti: *Tosca* (maestro Paolantonio, la Muzio, Minghetti e Franci); *Carmen* (maestro Bavagnoli, la Cristoforeanu, Mirassou, Franci, la Marengo); *Cavalleria* (Mascagni, la Muzio, la Bertana, Minghetti, Franci).

Finalmente, dopo trentott'anni da cui vi era apparsa la prima volta, si è rappresentata *L'amico Fritz*, accolta con grandissimo favore. Dirigeva lo stesso Mascagni bene assecondato dalla Marengo, dal tenore Borgioli, dal baritono Ghirardini ecc.

® *Debora e Iaele* di Pizzetti ha avuto favorevolissima accoglienza al Regio di Torino la sera del 15 gennaio, sotto la direzione del maestro Capuana ed esecutori principali le signore Casazza e Tess e il tenore Dolci. L'autore, presente, è stato assai festeggiato. Nello tesso teatro è piaciuto il *Fra Diavolo*, protagonista Pertile.

® *Giuliano*, l'ultima opera di Zandonai, ha avuto al Carlo Felice di Genova lo stesso caloroso successo delle precedenti numerose altre città in cui era stata rappresentata. Dirigeva l'autore; principali interpreti il tenore Masini, il soprano Alfani Tellini e il basso Belli. Numerosissime le chiamate. — Nello stesso teatro si sono poi rappresentate, sotto la direzione del maestro Armani, *Mefistofele*, protagonista De Angelis; *Manon Lescaut* con Pertile; *Cavalleria rusticana* e lo *Zanetto* di Mascagni. Quest'ultimo spartito non si dava da moltissimi anni e ha ora avuto ottima accoglienza, interpreti la Pederzini e la Alfani Tellini.

® Padova ha finalmente potuto conoscere ed ha accolto trionfalmente il *Nerone* del suo illustre figlio Arrigo Boito. Gli interpreti principali, sotto la direzione del maestro Neri, sono stati: il tenore Gaviria, i baritoni Andreoli (Simon Mago) e Beuf (Fanuel), le signore Demartis Manconi (Asteria) e Castagna (Rubria).

® Al Sociale di Como ha avuto lietissima accoglienza *Resurrezione* di Alfano; direttore Arturo Lucon, interpreti la Cervi Caroli, il tenore Costa e il baritono Borgonuovo.

® *Sly* di Wolf Ferrari (direttore Zeetti, protagonista Alabiso) è piaciuto alla Fenice di Venezia, nuovo per quella città.

® Al Regio di Parma il maestro Podestà ha presentato una assai lodata edizione di *Falstaff*, protagonista Stabile.

® Si è data per la prima volta a Fiume, con esito buonissimo, la *Ninna Nanna della Bambola*, di Balilla Pratella; mentre a Praga, diretto da Molinari, è piaciuto il *Minuetto Diabolico* dello stesso autore.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Il pianista Guido Agosti ha fatto un eccellente debutto nella più vecchia società concertistica milanese, con un programma, comprendente Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Ravel, Strawinski, atto a mettere in evidenza le sue ormai mature doti tecniche ed interpretative. Il successivo concerto è stato tenuto con non minor successo dal ben noto violinista Bronislaw Huberman, acclamato da un folto pubblico.

® Amici della Musica. — La giovane pianista Angela Sogni, nuova per Milano, ha rivelato felice temperamento e sensibilità.

® Unione Concerti. — Si sono avvicendati: il pianista Edwin Fischer, di formidabile tecnica e di ottimo senso musicale, ed il violoncellista Arnoldo Földesy assai ben noto, che ha anche eseguito una nuova *Suite* di Becker.

® Circolo del Convegno. — Oltre un'udizione del Voice Band, del maestro Burian, se n'è avuta un'altra del Trio Agosti-Crepax il quale dopo due *Trii* di Ravel e di Beethoven ha presentato, unitamente al violista Masetto ed al violinista Casoli, un bellissimo e personalissimo quintetto di Bloch.

® Teatro del Popolo. — Due concerti sono stati tenuti dal quartetto Poltronieri; a quello dedicato alla musica spagnuola, hanno partecipato anche il pianista D'Erasmo e il soprano Hina Spani; il violinista Ferrari e l'autore al piano, nel secondo, hanno offerto una nuova *Sonata* di Mortari, semplice e melodica. Le altre due udizioni sono state tenute dal pianista D'Erasmo (che, meritatamente festeggiato, ha presentato due gradite novità di Bossi e di Corio) e dal violinista Mario Ruminelli, che, accompagnato dallo stesso D'Erasmo, ha ottenuto simpatiche accoglienze.

® Circolo Filologico. — Il maestro Pizzetti, ha ripetuto davanti ad un folto pubblico, la conferenza già tenuta in altre città d'Italia sul tema: *La musica italiana dell'ottocento*. Molti applausi.

® Concerti Fano. — L'egregio insegnante di pianoforte del nostro Conservatorio, con la collaborazione di altri buoni elementi, tra cui i fratelli Crepax, Primo Casale, Wanda Bardone, ha già tenuto, tre dei cinque concerti promessi: l'ultimo, completamente dedicato a sue musiche; negli altri, svolgendo interessanti programmi.

® Istituto dei Ciechi. — Con molto favore sono stati accolti i concerti dell'organista Russolo e del pianista Bellingardi con la collaborazione di altri elementi; tra i brani più interessanti eseguiti ricordiamo un *Dittico* per organo e saxofono, *Tre Canzoni* per violino e pianoforte e *Sonata breve* di Giulio Bas, nonchè il primo tempo di una *Sonata* di Carlo Pedron; tutti accolti con successo.

® Ente Concerti. — Tra i migliari elementi che si sono presentati meritano speciale menzione: la pianista Lily West; gli ottimi violinisti Leo Guetta (che ha suonato con l'orchestra diretta da R. Bossi), Armando Baragiola e Egle Papini; le cantatrici Tereselli-Mazzuchelli (che ha eseguito un nuovo *Lamento* di Franco Abbiati) e Dorotea Szkurnik in brani di Strauss, Toni, Scuderi ecc.; il basso russo Drosianikoff; il tenore Alfredo Sernicoli presentatosi in un programma tutto italiano, nel quale oltre brani di Bassani, Paisiello, Cantarini, Billi, Casella, ecc., figuravano come novità, due applaudite *Liriche Infantili* di Alceo Toni.

® Concerti Diversi. — All'«Ateneo» e successivamente al «Conservatorio», ha ottenuto calorose accoglienze il Trio Poss, in continuo

progresso. Ha eseguito anche, e fatto applaudire, un nuovo *Trio in Do* di Veretti. — All'« Università Popolare » è stata apprezzata la cantatrice Vasilievici (al piano Moratti). — Il Quintetto Prischa-Steinkamp si è assai distinto suonando per il « G. U. M. ».

Ricordiamo, inoltre, il concerto tenuto all'ISTITUTO DEI FIGLI DELLA PROVVIDENZA in onore del maestro Morlacchi per il venticinquesimo del suo insegnamento. Vi è stato un discorso tenuto dal prof. Antonio Monti e allo svolgimento del programma, oltre il festeggiato, hanno partecipato il soprano Armolli, i maestri Parelli e Tansini ed altri.

ROMA

AUGUSTEO. — *9-13 gennaio.* — Ultimi concerti Defauw, in cui come novità figuravano le *Impressioni dal vero* di Malipiero, chiare e ben costruite; la Suite *Scita* di Prokofieff, ricca di impeto e di vita; *Stenka Razin* di Glazunoff, significativa composizione giovanile. Il Defauw ha offerto anche una bella esecuzione del *Concerto* per violino di Brahms, solista eccezionale Milstein.

15 gennaio. — Maurizio Martenot presenta lo strumento da lui inventato sulle « onde musicali ».

20-27 gennaio. — Ottiene buona accoglienza il *Trittico francescano* di L. Refice, già eseguito alla Scuola Pontificia. Dirige l'autore; partecipano all'esecuzione il Coro istruito dal maestro Somma, la Mendicini Pasetti, i tenori Bertelli e Sernicoli ed il basso Silva.

29-30 gennaio. — Concerti di musica da camera tenuti dal Quintetto Cristiani e da Vasa Prihoda assai applaudito in un bel programma; dirige l'orchestra Mario Rossi.

3-7 febbraio — Sergio Failoni ritrova favorevoli accoglienze; oltre brani di Beethoven, di Dukas, di Wagner, e la *Notte di Platon* di De Sabata, presenta come novità *L'orazione nell'orto* da « I Misteri Gaudiosi » di Cattozzo. Il brano suscita favorevolissima impressione e procura tre calorose chiamate all'autore.

5 febbraio. — Altro concerto di musica da camera al quale partecipano i maestri Cristiani, Delle Fornaci, Chiarappa, e la pianista Gobbi-Belcredi.

S. CECILIA. — Ottiene un caldissimo successo il violinista Nathan Milstein che è apparso una vera rivelazione. — Sono anche calorosamente applauditi i pianisti Wiener e Doucet che eseguono musica per jazz a due pianoforti ottenendo effetti sorprendenti. — Le altre udizioni sono state tenute dalla cantatrice Kruceniski e dal Quartetto viennese; quest'ultimo ha presentato un nuovo *Quartetto* di Labroca, lietamente accolto.

FILARMONICA. — Si sono succeduti, favorevolmente accolti, il pianista Fischer; la cantatrice Uccia Cattaneo; la violinista Edvige Sacerdoti; e l'ottimo pianista Nino Rossi.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Oltre un riuscito concerto profilo di Casella (al quale hanno preso parte lo stesso Casella, Principe, Chiarappa, e la cantatrice Messina) si sono avute pregevoli udizioni della violinista Natalia Palermi, di bella sensibilità artistica; della cantatrice Graziella Valle; e del Quartetto di Roma. Un caloroso successo ha ottenuto il pianista Franco Bajardi in un programma prevalentemente moderno.

CONCERTI DIVERSI. — Il Quartetto Principe, suonando per il « Convegno », ha presentato un nuovo *Trio* di Gino Rosi. — « Gli Amici della Musica » hanno inaugurato la stagione col Duo Vocale Mugnaini-Anzellotti con un programma che dal '600 italiano ci portava ai giorni nostri. — La pianista Tita Parisi è stata apprezzata al « Lyceum » per doti tecniche ed interpretative.

Ricordiamo infine la Commemorazione tenuta dal gruppo dei Madrigalisti romani in memoria del compianto maestro Alaleona. Venne eseguita la *Messa* di Perosi, scritta per Luigi di Baviera. Numeroso intervento di amici e di personalità.

TORINO

La Corale Stefano Tempia — direttore Pistone — ha dato un bel saggio, con musiche di Palestrina, Marcello, Schubert ecc.

Enrico Prunières ha tenuto una interessante conferenza su Schubert alla « Pro Cultura ».

In « Duomo », presente il Principe Ereditario, ha offerto un ottimo concerto la Corale Palestrina diretta da Don Rostagno.

Nelle diverse sale hanno tenuto altri concerti: il pianista Schaufuss; la cantatrice De Vincenzi; Magda Brard; i Cosacchi del Don; il celebre violinista Jacques Thibaud.

VENEZIA

Al « Circolo Artistico », come in altre città, la pianista Maria Maffioletti è stata ammirata (in un programma quasi tutto classico) per sicurezza e spontaneità.

Interessante è riuscita l'udizione del Voice Band al « Quartetto », ove pure fu apprezzato il pianista Aldo Mantia.

TRIESTE

Molto bene si è svolta la breve stagione di concerti sinfonici al Verdi, sotto la direzione di ben noti direttori (W. Ferrero; Toni; Zandonai; Schalk), tutti calorosamente applauditi. Tra i brani nuovi o più importanti eseguiti, ricordiamo: *2 Intermezzi* inediti del giovane compositore romagnolo Guido Spagnoli, e un poema sinfonico inedito, *La tomba del Busento*, del milanese Imperatori, caduto in guerra, diretti da W. Ferrero; — *Vetrate di chiesa* di Respighi; brano dell'*Aviatore Dro* di Pratella; *Rapsodia romagnola* di Ricci Signorini; *Notturno* di Pick; *Le furie di Arlecchino* di Lualdi; *Il cavaliere romantico*, lavoro giovanile di Toni, tutti sotto la direzione dello stesso Toni; — *Lago d'amore* di Nordio; *Primavera in val di Sole* e la *Cavalcata* da « Giulietta e Romeo » di Zandonai, dirette da quest'ultimo; — *Chimere* di Bianchini, presentate da Schalk.

BOLOGNA

Si sono avute degne e riuscite commemorazioni di Schubert e di M. E. Bossi, rispettivamente al « Pensiero musicale » ed al « Quartetto ».

Tra gli altri concertisti, avvicendatisi nelle altre sale, ricordiamo: i pianisti Fischer, Enrico Rossi, e Innocencia Da Rocha; i violinisti Vasa Prihoda, De Zathureczki e Arrigo Pelliccia, il cui debutto è stato promettentissimo.

FIRENZE

Con il consueto favore hanno proseguito le manifestazioni sinfoniche dirette da V. Gui. Oltre i brani ormai di rigore in ogni programma, ebbero speciali accoglienze: *Arie antiche* di Respighi; *Preludio* di Chalier (dall'opera « Guendalina »); *Concerto* per pianoforte di Castelnuovo (ottimo solista Consolo); *Cyrano de Bergerac*, poema sinfonico di Aldo Finzi, segnalato nel Concorso indetto qualche anno fa dalla nostra rivista, e ch'è apparso piacevole, chiaro e colorito; l'ouverture della *Villanella rapita* di F. Bianchi (1732) ecc.

Al « Circolo Artistico » ha data una bella udizione il pianista Attilio Brugnoli (Galuppi; Tagliapietra; Frescobaldi-Brugnoli ecc.).

NAPOLI

SOCIETÀ SCARLATTI. — Interessantissimo concerto sinfonico diretto da Casella (F. M. Napolitano all'organo). In programma il *Concerto Romano* e *La Giara* di Casella, entrambi bene accolti.

ACCADEMIA NAPOLETANA DI CONCERTI. — Il Quartetto Viennese è piaciuto; Milstein ha costituito un'autentica rivelazione; successo del pianista Denza, non meno che dell'arpista Rusta-Sassoli e del violoncellista Boni.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il pianista Fischer, felice in molti numeri del programma e il violinista Manen, inferiore alla fama.

SALA DEL CONSERVATORIO. — La violinista Natalia Palermi, nell'annuale pregevole concerto, si è assai distinta.

SALA DEGLI ILLUSI. — Il violoncellista Földesy, molto festeggiato; un concerto orchestrale diretto dal maestro Falvo, con la solita perizia e bravura; il violinista Rosario Finizio, nella sua rapida e chiara ascensione artistica, i violinisti Boldi e Magliacola, ben accolti nei loro rispettivi concerti di esordio.

PALERMO

Gli ultimi concerti dell'A. P. D. C. sono stati tenuti dal Quartetto Viennese (come novità ha presentato il *Quartetto* di Labroca già eseguito in altre città); dal violinista Milstein, che ha ritrovato il fervido successo di Roma; dai pianisti Giannina Rota e Paolo Denza, quest'ultimo allievo di Busoni; entrambi assai apprezzati.

Agli « Amici della Musica » si è avuta una ottima commemorazione di Schubert (oratore il senatore Cappa, esecutori il Quartetto Poltronieri e la cantatrice Lya Morasca), ed un bel concerto del violoncellista Földesy, reduce da Milano.

Altri concerti hanno tenuto: l'eccellente pianista Gina Mascardi Quintavalle; la pianista tredicenne Diliberto, con la cantatrice Ragusa; la danzatrice Sterne con la pianista Bentivegna; l'organista Alerame Cravoslo Zingales.

Si è anche avuto un concerto benefico pro-borsa missionaria.

Il secondo centenario della nascita del musicista Giuseppe Sarti è stato festeggiato a FAENZA, sua città natale, il 27 gennaio u. s. Si è inaugurata una lapide nella casa in cui nacque. Poi parlò di lui al Teatro Comunale, il senatore Cappa; seguì un concerto dei brani più significativi della produzione Sartiana.

L'ultima RASSEGNA MUSICALE a LODI è stata dedicata a Zandonai, del quale ha parlato il prof. Spezzaferri; il programma musicale è stato eseguito dai proff. Petroni e Calace, dalla cantatrice D'Ambrosio e dal violoncellista Prati.

A RAVENNA si è inaugurata la nuova sede della Società Corale Puccini, con un riuscito saggio diretto dal maestro Calamosca.

Il prof. Mercuri, direttore dell'Istituto Musicale Veneze di ROVIGO, ha tenuto un'interessante conferenza su Mussorgski.

A BUSTO ARSIZIO, per quella Società del Quartetto, ha suonato con pieno successo il pianista Fischer.

L'eletta cantatrice GENI SADERO è stata incaricata dal Ministero della P. I., d'accordo con la Direz. del Partito Fascista, di una serie di concerti educativi, ispirati alle genuine fonti della melodia italiana. Ella — accolta ovunque con particolare simpatia dalle autorità e dal pubblico — ha già svolto il suo compito attraverso molte città e paesi delle Marche, dell'Umbria, della Toscana fino a Cremona. Nei programmi figuravano anche composizioni di Confalonieri ed un *Cantaccio* di Buonaccorsi che pubblicheremo prossimamente nella nostra rivista.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi.

L'ondata che ottobre annunciava si è largamente realizzata, e novembre è stato testimonio, un po' disorientato, di una di quelle valanghe di suoni che formeranno d'ora innanzi, lo credo e lo temo, il pane quotidiano della nostra vita musicale.

Mentre Berlioz e Wagner, eroi titanici, giostravano appassionatamente, il dolce Franz Schubert, il cui anniversario della morte cadeva precisamente in novembre, affermava con le sue innumerevoli apparizioni nei programmi, una eccezionale vitalità. Dopo l'omaggio delle nostre grandi società sinfoniche, la Associazione Franco-Austriaca ha celebrato anch'essa il centenario della sua morte con una cerimonia improntata a nobiltà e dignità, alla quale anche il Governo ha tenuto ad associarsi. Il programma era stato composto in maniera che tutti i generi coltivati da Schubert vi erano, tranne qualche eccezione, rappresentati: la Sinfonia, il lied, la musica da camera, ed anche il teatro, con l'ouverture di *Rosamonda*, che il Pierné diresse con un brio scintillante.

L'orchestra sinfonica di Parigi, tra le altre attrattive, ci ha offerto due audizioni di musiche di Igor Strawinsky di un indiscutibile interesse, se si pensi che nella prima audizione era compresa la *Sinfonia in mi bemolle*, uno *Scherzo*, uno *Studio*, il *Canto dei battellieri sul Volga*, e sopratutto l'*Apollo Musagete*, che eravamo stati impediti di apprezzare allorquando era stato creato dai Balletti Russi.

L'audizione della *Sinfonia in mi bemolle* (op. 1) ha soddisfatto la curiosità storica dei fanatici del maestro russo. La sua potenza ritmica futura vi è preconizzata nello *Scherzo*. Le altre parti sono dominate da influenze diverse e che non sono certo russe.

Lo *Scherzo fantastico* in cui questo straordinario maneggiatore di orchestre si rivela interamente, è evidentemente scritto sotto il fascino del *Venusberg* e di altri splendenti quadri wagneriani. Lo *Studio*, pezzo già vecchio, ideato per autopiano e recentemente istrumentato, è un semplice divertimento di virtuoso, come quel *Canto dei battellieri sul Volga*, semplice tema sul quale si è esercitata la maestria di Strawinsky. La *Suite pour petite orchestre*, *Petroushka*, *L'oiseau de feu*, erano gli altri numeri, già noti però, del programma, il cui numero più atteso era *Apollo*, quantunque fosse già stato presentato sulle scene parigine. *Apollo* balletto, era sembrato noioso ad alcuni che, al concerto, fecero onorevole ammenda. Strawinsky, lo si sa, non ha confidato che ai soli istrumenti ad arco la cura di celebrare la gloria del dio delle arti. Ora, se in teatro il quartetto era sembrato grigio, senza modello, senza accento, al concerto invece, ha assunto un sorprendente rilievo; ci siamo accorti che era stato trattato in maniera magistrale con una flessibilità, una fermezza, una fertilità notevoli nel groviglio delle linee, nella maniera con cui esse si separano, si ricongiungono, si rinforzano le une con le altre.

Plaudendo allo sforzo di quelli che cercano di farci penetrare nell'intimità dell'opera di Mozart, voglio dire qualche cosa dell'audizione che ci è stata data della giovanile *Sinfonia in mi bem.* dall'orchestra sinfonica di Parigi, sotto la direzione di Louis Fourestier. Essa è stata composta nel 1772, quando Mozart aveva appena raggiunto il suo sedicesimo anno, e dimostra come egli non avesse smesso di essere italiano di maniera, quantunque già molto austriaco di sentimento e sotto l'influenza di Haydn. Dei quattro pezzi della *Sinfonia* l'andante è il più strano, perchè rivela un nuovo orientamento; ma il finale è, di tutti, il più gustoso. Mai come in quel rondò, Mozart ha adottato il giro, le maniere, il linguaggio rapido della commedia musicale italiana, e quel linguaggio egli lo adorna di tutte le grazie del suo genio, rinnovando senza posa l'attrazione delle diverse riprese del suo ritornello che interrompono, in quattro differenti volte, altrettanti motivi accessori, in cui la sua fertilità d'invenzione ha libero corso. Mozart si è mostrato spesso più grande, più sensibile, più commosso, ma mai, forse, più naturalmente spirituale.

Noi conoscevamo già una *Rapsodia* per violoncello di Rivier, che il sig. Feuermann aveva suonato ai concerti Straram, e un suo *Chant funèbre* di cui i concerti Pasdeloup avevano dato l'anno scorso la prima audizione. Il signor Albert Wolf, ricordandosi della buona impressione che aveva prodotto il sentimento semplice e largo che anima quest'ultimo lavoro, l'ha compreso in uno dei suoi programmi dei concerti Lamoureux, aggiunto ad un nuovo lavoro dello stesso autore che sembra essere la composizione migliore che sino ad ora egli abbia scritto. E' un pezzo sinfonico intitolato *Danse*, ispirato al musicista dalla lettura del « Retour du Tchad » di André Gide. Non si tratta nè di un commentario nè di una parafrasi, nè di una illustrazione: appena di una evocazione; ma una evocazione abbastanza ricca di ritmo e di colore, per poter fare a meno di una leggenda letteraria. E' un pezzo violento e aspro, ma solidamente costruito, coerente, dalle deduzioni ben condotte, in cui si sente, sotto un'apparenza caotica, un piano rigoroso, una volontà cosciente di se stessa, del suo potere, dei suoi limiti, che non cerca di imporsi con le apparenze di una fallace originalità. Ma in quest'opera del Rivier non vi sono unicamente violenze; vi si trova anche un'oasi di freschezza, nel « motivo nostalgico ed equilibrato » che fanno sentire a volta a volta il flauto, il corno inglese, il clarinetto e le viole; breve calma in una tempesta di ritmi, che basta a mostrare nel giovane musicista un poeta.

***

La musica italiana è stata messa molto in onore durante questo mese. Dopo il *Barabau* di Vittorio Rieti, dopo la *Partita* di Alfredo Casella, di cui vi ho a suo tempo intrattenuti, ecco la seconda serie delle *Impressioni dal vero* di Malipiero, da Pasdeloup, e, da Lamoureux, tutto un programma consacrato alle composizioni di Ottorino Respighi e di Tommasini sotto la direzione dell'autore delle *Fontane di Roma*. Ciò che colpisce, nell'insieme, nei Maestri dell'Italia contemporanea, è la scintillante virtuosità della messa in opera. Il *Clair de lune* di Tommasini trae il suo più grande interesse dalla sua istrumentazione calda e luminosa; mentre ad Ottorino Respighi appartengono la grande maestria assoluta nel dominio della virtuosità istrumentale e della scienza delle forme. I suoi *Pini* e le sue *Fontane di Roma* sono oramai classificati tra le composizioni migliori che figurano nei nostri programmi. Questo decoratore prodigioso che ha dipinto splendidi affreschi, sa prendere tutti gli atteggiamenti secondo ch'egli illustri la *Danza rustica* di Besard, od orni la pittoresca *Bergamasca* di Gianoncelli o mostri nell'abbagliante scherzo di *Belfagor*, vertiginoso orchestralmente e magistralmente sviluppato, come un amore fedele e puro trionfi sullo spirito del male. Tanto il preludio di *Belfagor*, che il *Trittico Botticelliano* erano di prima audizione. In quest'ultimo il musicista ha evocato tre quadri celeberrimi: la *Primavera*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Nascita di Venere*. L'inizio della *Primavera* è notevole per la sua luminosità e l'*Adorazione dei Magi*, sul ritmo di una dolce siciliana, ha tutta la grazia di un vecchio Natale.

Il pubblico ha fatto grandi feste a questo grande musicista, nostro ospite, di cui l'orchestra Lamoureux ha realizzato le opere con una cura, una finitezza e con un brio degno dei più grandi elogi.

Di Nicolas Tchrephine, Gabriel Pierné ci ha fatto sentire, magistralmente cantato dalla signora Greta de Haartmann, un frammento del secondo atto di *Joyzelle au jardin*.

Sempre ai concerti Colonne, ci è stato rivelato un frammento della *Sakuntala* di Franco Alfano: la « Danza e Finale » di carattere teatrale marcato; è magniloquente, ma di sicuro effetto.

Di Goossens Rhené Baton ha diretto una *Sinfonietta* che attira l'attenzione con piacevoli e solidi argomento.

Tale *Sinfonietta* sin dalle prime battute denota un musicista di gran sapere, maestro della sua penna, esperto nell'arte di associare i timbri ed in quella di trarre da una idea delle suggestive deduzioni. La sua istrumentazione trasparente e nitida, in cui non si scopre nessuna traccia di pesantezza, dà all'opera un sapore piacevole.

Il Quartetto Krettly — uno dei nostri migliori insieme d'archi — che ha fondato recentemente, col signor Pierre Lucas, la Società Internazionale di Musica da Camera, ha fatto sentire nella prima riunione una composizione, nuova per Parigi: *Cinq mouvements pour quator*, di Weber, il quale è stato il primo allievo di Arnold Schoenberg. Direttore d'orchestra, professore di composizione, direttore di cori, conferenziere, la sua azione si è esercitata in tutti i rami della musica. Egli, secondo certi suoi compatrioti, ha realizzato interamente la « emancipazione dalla tradizione » cominciata dal suo maestro Schoenberg di cui egli è rimasto il fedele discepolo. I *Cinq mouvements*, i quattro ultimi sopratutto — perchè il primo è sconcertante, fuggente, inafferrabile — meritavano ancora più d'essere presentati al pubblico parigino. La impressione che da essi ne deriva è press'a poco la stessa che si riceve da *Cinq pièces d'orchestre* di Schoenberg; vi si discerne prima di tutto una specie di spezzettamento di effetti di timbro che denotano un artista pieno di finezza. Con una conoscenza perfetta delle risorse del quartetto ad archi ed evidenti qualità di stile, si scorge ancora in Webern una espressione penetrante e dei doni di poeta. Ma tutte queste belle qualità sono sciupate da una forma insolita e sopratutto da quella instabilità tonale o più esattamente da quella atonalità che è la base della dottrina del discepolo come lo è stata del Maestro.

Tra i *recitals* di canto di queste ultime settimane il primo posto va dato alla signorina Rosette Anday che non è una sconosciuta per noi. Parigi si rammenta di averla applaudita l'anno scorso nel periodo delle memorabili rappresentazioni dell'Opera di Vienna, e particolarmente nel corso dell'indimenticabile rappresentazione di *Tristano* in cui ella era stata una commovente Brangania. Anche ora, cantando alla Sala Gaveau, la signorina Anday ha confermato ciò che sapevamo o suppone-

vamo già, e cioè una natura vibrante congiunta ad una voce di contralto di una rara purezza, una intelligenza musicale profonda e un'arte del canto incomparabile. E poichè parliamo di cantanti mi sia permesso di segnalare il trionfale ritorno di Muratore. Ai Concerti Pasdeloup e al *recital* di melodie che egli ebbe la civetteria di dare, il pubblico entusiasta manifestò al grande artista, in pieno possesso delle sue più brillanti qualità, la gioia grande e vera di averlo riudito.

***

Un nuovo teatro lirico è nato: voglio parlare del teatro Bériza che, posto nel grazioso quadro della Potinière continuerà ora in maniera regolare lo sforzo utile e opportuno intrapreso dalla sua ben nota animatrice. E' da immaginare con quanto entusiasmo e con quali ferventi voti tutti quelli che hanno lo stesso amore per la musica, accompagneranno la signora Bériza nel suo audace tentativo di darci una scena lirica che sia per la musica ciò che fu a suo tempo il Vieux-Colombier per la letteratura drammatica.

Come mai allora una presa di contatto sicuramente infelice è venuta in questo primo programma a sciupare tanti sforzi e cure? Ci si domanda a quale ispirazione malaugurata ha potuto obbedire la signora Bériza e quale disgraziata ispirazione la guidò nella scelta delle due « Cantate » di Bach, *Nous Avons un Nouveau Gouvernement* e *Le Café* per l'inaugurazione della stagione regolare. A dire il vero se si esclude il piacere di pura curiosità che un certo numero di musicisti potranno trovare nella messa in scena di due composizioni burlesche del gran « Cantor »; bisogna ben convenire del mediocre interesse che vi ha trovato la massa del pubblico benchè eletto.

Al contrario, la deliziosa *Angélique* di Jacque Ibert, tutta malizia e tutta vivacità, è venuta ben a proposito in fine di programma a svolgere le sue brillanti seduzioni.

L'Opera russa ha dato una rappresentazione molto disuguale dell'opera ben nota di Ciaikoski, la *Dame de Pique*.

Sarebbe piaciuto di trovare in questo spartito, ben poco conosciuto in Francia, qualcuna delle attraenti qualità di tante opere russe. Purtroppo, invece, per illustrare un oscuro dramma di ininterrotta melanconia, Ciaikoski ha messo in opera la sua terza maniera, quella che può chiamarsi la maniera lirico-drammatica. Le arie succedono alle arie evocando per il loro taglio e per il loro carattere l'epoca meno felice dell'opera italiana. Ciò nonostante, bastano alcune pagine finali perchè di colpo si riveli la personalità, il temperamento di drammaturgo dell'autore, e per far rimpiangere che una natura così ben dotata sia stata sovente tradita dalla sua propria facilità.

Ida Rubinstein ci ha dato una nuova prova del suo fervore per tutto ciò che riguarda l'arte. I suoi spettacoli, per la scelta che essa ha saputo fare dei musicisti, dei pittori, dei letterati e dei coreografi chiamati a collaborare con lei, non hanno mai cessato di rivelare quell'impronta di aristocrazia, ch'è la misura caratteristica delle sue iniziative.

Il primo di questi spettacoli era composto di tre novità *Les Noces de Psyché et l'Amour*; la *Bien-aimée*; e *Bolero* di Ravel.

Le *Noces de Psyché et l'Amour* avevano la felice caratteristica di essere danzate su musiche di Bach, orchestrate da Arthur Honegger. Noi conoscevamo di già, dalle sue grandi composizioni d'orchestra, la formazione classica dell'autore del *Rugby* e l'amore che non ha mai cessato di professare per le magnifiche architetture del grande « Cantor »; e l'orchestrazione che egli ha presentato di qualche pagina del *Clavecin bien tempéré*, di estratti delle *Suites Françaises*, e sopratutto di quella *Fuga* d'organo, con cui si chiude il balletto, lo pongono tra i musicisti più solidamente colti di un'epoca troppo poco ricca di tecnici di tanto valore.

Non posso dire altrettanto dell'orchestrazione di Schubert-Liszt che ha tentato Darius Milhaud con una fortuna abbastanza ineguale. Questa *Suite di valzer* di Schubert coi quali Liszt ha composto le *Soirées de Vienne* presenta almeno il vantaggio di offrire alla coreografia una musica che si accorda meglio con le sue esigenze.

La terza composizione in programma, il *Bolero* di Maurice Ravel che si aspettava con legittima impazienza, facile, del resto, da indovinare, non ha mancato di stupirci e, anche, di affascinarci. E' un pezzo di colore, unicamente basato su un motivo di qualche battuta che sale in uno splendente crescendo, utilizzando tutte le sfumature, e la gamma della più ricca tavolozza musicale immaginabile.

La coreografia stilizzata, sinterizzata, fatica particolare della signora Nijinka, riesce di una luminosa plasticità, alla grazia della quale sarebbe stato difficile se non impossibile di saper resistere.

Come secondo spettacolo di balleti Ida Rubinstein ci ha presentato l'ultimo lavoro di Igor Strawinsky *Le Baiser de la Fée*, balletto allegorico ispirato, ci diceva il programma, dalla musa di Ciaicoski.

Il lavoro dell'autore di *Petruchka*, che costituiva l'interesse principale della serata, si riannoda, per quanto ciò possa sembrare bizzarro, per un musicista tanto diverso, all'*Apollo Musagete*. Vi si ritrova infatti affermata, appoggiata, la stessa rudezza nello stile, lo stesso abbandono di tutto ciò che poteva sembrare sin lì l'appannaggio del musicista delle *Noces* e del *Sacre*. Il prodigioso mago del ritmo e dei suoni, per eccesso di ricchezza, per raffinatezza di cultura, si sottomette ciecamente al creatore delle danze, al quale altro non offre che la più adatta delle musiche per ballo. La musica abbondante e melodiosa vi aderisce così semplicemente e così naturalmente che non si sa se gustare di più la ritrovata « freschezza » o l'abile semplicità di un'orchestra dal profumo delicatamente arcano e i cui « intelligenti » impasti di timbri sono stati sempre caratteristici nella musica di Strawinsky.

Il terzo spettacolo comprendeva Tcerepine e Borodine in un curioso insieme di musiche dell'autore di *Igor* orchestrate dal primo e destinate ad accompagnare un *Nocturne* spagnolo evocato in un'ammirevole scenario di Bénois. Infine, sulla musica del grande Rimsky (estratta dal *Tsar Saltan*) noi vedemmo svolgersi l'adorabile favola leggendaria di Pouchkine, la *Princesse Cygne*. Nel mezzo degli splendori accumulati dallo scenografo delle armoniose combinazioni ideate dalla signora Nijinska, come dimenticare la figura liliale della fragile principessa-uccello disegnata dalla signora Rubinstein, che era tutto un sogno, tutta una poesia di atteggiamenti, quasi un impondérabile fremito di piume sotto il soffio leggero della musica?

Dopo aver fatto appello, per i su menzionati spettacoli, a dei musicisti di una solida riputazione, la signora Rubinstein aveva scelto per il suo ultimo programma *Chatte* di Sauget, già data in passato dai Balletti Russi e sulla quale le opinioni erano state discordi.

Così è anche per il *David* che accanto a pagine di un'innegabile freschezza, altre ne contiene di una evidente manchevolezza. Molto spesso i mezzi di cui dispone il Sauget rendono un cattivo servizio alle sue intenzioni. La traduzione musicale delle parti epiche è press'a poco inesistente per quanto riguarda l'accento, il motivo, l'istrumentazione. Ed è un peccato; perchè certi episodi, quale l'entrata di David, mostrano nel compositore fascino, grazia, freschezza di sentimento. Ma se, musicalmente, *David* non fa che dare delle speranze velate di rammarico, esso ha il vantaggio di offrire un bello scenario di Alessandro Benois e una parte che si attaglia meravigliosamente alla signora Rubinstein, che mette in pieno valore le sue eccezionali qualità plastiche.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera da Vienna

Franz Schalk, il celebre direttore dell'Opera di Vienna, ha dato le sue dimissioni. Tale decisione non è giunta inaspettata, perchè da tempo si sapeva che il vecchio e illustre maestro intendeva abbandonare un campo nel quale aveva ottenuto tante soddisfazioni, desideroso com'era di una vita più tranquilla.

Da prima si era ritenuto che successore sarebbe stato Wilhelm Furtwängler, il quale era stato incaricato dall'Intendenza di mettere nuovamente in scena la Trilogia dei *Nibelungi* e aveva debuttato con una grandiosa ripresa dell'*Oro del Reno*.

All'ultimo momento, però, Furtwängler rifiutò da parte sua di succedere allo Schalk, poichè Berlino, che aveva dei diritti su di lui, non voleva lasciarlo ai Viennesi. E, per finirla con questa crisi, fu chiamato finalmente al posto responsabile di primo direttore dell'Opera Viennese, Clemens Krauss, il giovane direttore generale di Francoforte. Si spera dunque, che con la nomina di questo maestro, che gode buona fama, la situazione sia stabilita in modo da poter iniziare una nuova splendida era nel nostro vecchio teatro d'opera.

Il mondo musicale non aveva fin'ora la fortuna di conoscere il nome esotico di Boris Papandopulo. Dacchè, però, il suo *Oratorio Laudamus* ebbe un esito veramente sensazionale, sotto la direzione di Rudolf Nilius, anche la critica ha cominciato ad occuparsi di questo fenomeno musicale. Papandopulo è figlio di un generale russo e della cantatrice jugoslava Maria de Strozzi, celebre prima donna dell'Opera di Zagabria. Il padre, ardito, avventuriero, dopo una brillantissima carriera militare sotto il regime ex-czaristico, fu nominato governatore della provincia Caucasica, ove, nelle lotte quasi eterne contro i popoli ribelli mostrò un amor di patria a dirittura eroico. Il giovane Papandopulo, magro, rigido, ventenne, alunno del Conservatorio Viennese, non ereditò le qualità marziali del suo bellicoso padre, benchè lo strano colorito della sua musica, le continue insistenze ritmiche e tonali siano una lontana risonanza della vita del suo genitore. Egli ha senza dubbio un gran talento, pieno di idee originali, ed è padrone di tutta la tecnica musicale. Se, in avvenire, i suoi pensieri saranno più concisi, la fattura meno capricciosa e la costruzione più logica, Boris Papandopulo riporterà nelle sale di concerto vittorie non meno clamorose di quelle ottenute da suo padre nei campi di battaglia.

Nel ciclo dei concerti orchestrali dei « Tonkuenstler » si sono presentati due eminenti Generalmusikdirektor della Germania: Franz von Hoesslin, di Barmen, e Hermann Abendroth, di Colonia. Il primo ci diede una magnifica audizione del *Poema autunnale* di Ottorino Respighi in forma di concerto, per violino ed orchestra, magistralmente interpretato dal violinista americano Albert Spalding. In questa musica dell'illustre compositore così apprezzato dai Viennesi, si seguono diversi movimenti, una dolce malinconia poetica, le danze bucoliche di Pan e delle baccanti, la lenta pioggia di foglie d'oro ed infine ritorna l'espressione elegiaca dell'introduzione. Respighi adorna la parte del violino con brillanti effetti di virtuosismo, mentre l'accompagna-

mento orchestrale abbonda di fulgido sinfonismo. Il lavoro, nuovo per Vienna, ottenne un grande successo.

La Società per il Movimento della musica contemporanea ci ha offerto nei suoi concerti, un riassunto interessantissimo su l'opera della giovane generazione Viennese. Sotto l'austera direzione del presidente Hans Eichinger vennero presentati i primi frutti di una nuova generazione e sebbene non tutti sappiano sostenersi di fronte ad una critica rigorosa, alcuni però ci fanno indovinare un'anima riboccante di nuovi ideali e qualità di perfetti musicisti. Nei programmi della Società abbiamo notato le spiritose *Variazioni su una canzone popolare di Palestina* di Israel Brandmann; delle *Sonate* concepite con schietta musicalità come quelle in *Fa diesis min.* per Oboe e Piano ed in *Re magg.* per Violino e Piano di Hans Sündermann; dei *Canti religiosi* di profondo contenuto sentimentale di Otto Modler; il secondo *Quartetto ad arco* in forma di una *Suite*, lavoro squisito e classicamente proporzionato, del ben quotato Julius Wachsmann, ed infine il grandioso *Quartetto* con Pianoforte di Egon Kornauth. In quest'ultima opera la straziante tragedia del talento musicale Viennese diventa palese. Vienna, satura di troppi ingegni, non ha la possibilità di assicurare la vita ai suoi geniali figli, e così Egon Kornauth, un compositore di qualità straordinarie, apprezzato quale musicista di primo ordine, per non subire la sorte di tanti altri e perire miseramente come Schubert, è costretto da parecchi anni a eseguire la musica Viennese nei paesi dell'estremo Oriente.

Colle feste per il decennale della Repubblica Austriaca, Vienna ha festeggiato anche il giubileo dei concerti sinfonici dei lavoratori Viennesi, organizzati dall'eminente critico musicale dott. D. J. Bach con lo scopo di far conoscere al proletariato della metropoli i prodotti sublimi degli eroi della musica, e di interessare anche i lavoratori ai difficili problemi della musica moderna. Sotto la direzione convincente di Erwin Stein, fanatico interprete dei nostri contemporanei, furono eseguiti il Coro misto *Pace in terra* di Arnoldo Schoenberg, opera che per molto tempo, a causa delle inaudite difficoltà, sembrava essere ineseguibile e la monumentale *Seconda* detta *Sinfonia di Rinascimento* del nostro indimenticabile Gustavo Mahler, la quale delinea il tragico sinfonismo del grande maestro viennese con strazianti irresistibili accenti.

Come in tutto il mondo musicale, quest'anno, anche gli operai dedicarono tutt'una sera alla memoria di Schubert, eseguendo la *Sinfonia in si bemolle*, l'*Ouverture in mi minore* e la celebre *Wanderer Fantasia*. Inoltre, con un discorso ricco di profondi pensieri, il dottor Bach, l'organizzatore di questi concerti, illustrò le relazioni tra Schubert e la comunità umana, in mezzo alla quale il *Liederfürst* ha dovuto una volta soffrire infinitamente, deducendo dalla grave colpa dei contemporanei di Schubert il morale dovere del nostro tempo di appoggiare con tutte le forze l'opera dei musicisti viventi.

Al riguardo, dobbiamo parlare di un nuovo lavoro *Tema, Variazioni e Rondò* per grande orchestra di Günter Raphael, eseguito con molto successo dal *Konzertverein* sotto la direzione di Leopoldo Reichwein. L'autore, nato nel 1903 a Berlino, ha scritto finora molta musica da camera, una *Missa a cappella*, dei *Salmi* e *Lieder*. Il tema della sua nuova opera è una canzone semplice, di fattura chiara, dolce, seguita da dodici variazioni bizzarre, lamentose, grottesche e graziose, ma sempre sorrette da un'abbondante fantasia e arricchite di un interessante colorito orchestrale. Il lavoro si chiude con un fresco *Rondò*.

Anche il compositore viennese dott. Ernst Kanitz merita di essere più conosciuto all'estero. Nato nel 1894 a Vienna ed ivi discepolo di Franz Schreker, dal 1922 è professore di teoria al Nuovo Conservatorio di Vienna. I suoi lavori comprendono un'*Ouverture Allegra* per grande orchestra, eseguita a Vienna e Colonia; il *Cantico dei Cantici*, che ebbe uno splendido esito a Vienna e Magonza; una *Sonata* per violino e piano interpretata dai professori Pollak e Sirota e delle *Canzoni* con orchestra. Kanitz sta adesso lavorando attorno ad un melodramma in tre atti su un proprio libretto.

Dacchè Ernst Krenek colla sua opera *Jonny suona al ballo* ebbe dei successi trionfali nel nostro teatro di opera, la musica di jazz entra festosamente, con corteo di gala, anche nelle nostre sale di concerto, sinora riservate alla musica seria. Non passa una serata, che le diverse orchestre americane e pseudo americane non siano acclamate freneticamente da un pubblico snobistico, anche se queste bande musicali col loro jazz irresponsabile si beffino delle melodie immortali di Chopin, di *Carmen* o di *Tannhäuser*. Senza voler negare l'importanza dello jazz nel suo benefico influsso sui ritmi; sull'armonia e sullo strumentale odierno, d'altra parte bisogna non dimenticare che la musica delle nazioni europee è una proprietà culturale che deve essere difesa contro tutte le invasioni degli eserciti di jazz.

Le Nozze a Hollywood, recentissima operetta di Oscar Strauss, fu raporesentata con clamoroso successo nel Johann Strauss Theater di Vienna. Il grazioso lavoro rivela tutte le buone qualità del celebre compositore dell'*Ultimo Valzer*, un libretto divertente, delle melodie seducenti e una fattura moderna, cosicchè, senza dubbio, esso avrà lo stesso successo mondiale delle altre note operette dello stesso autore.

Dr. H. R. Fleischmann

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

* Opera Nazionale Dopolavoro, Roma — Concorso Bandistico e Corale fra le Società iscritte all'Opera. Le bande saranno divise in due categorie: professionistiche e dopolavoriste, quest'ultime suddivise in tre sezioni secondo il numero degli esecutori. Ogni banda dovrà eseguire una composizione d'obbligo e una a scelta, d'autore italiano.

Le Società corali saranno divise in due categorie: maschili (sez. A con un minimo di 36 cantori; sez. B con un minimo di 24 cantori) e miste (minimo 28 cantori). Dovranno eseguire anch'esse due composizioni d'autore italiano di carattere polifonico vocale, una di obbligo e l'altra a scelta.

Premi per le Bande, complessive L. 60.000; per le Società corali, complessive L. 40.000. Ai gruppi corali che indosseranno il costume regionale del luogo di residenza si assegneranno altri tre premi, rispettivamente di lire 3000; 2500; 1500.

Le domande dovranno essere inoltrate a mezzo del Dopolavoro provinciale, non oltre il 3 marzo 1929-VII.

* Il Plettro, Milano (Via Castel Morrone, 1). — Concorso internazionale con 1000 lire di premio, per uno scritto di propaganda mandolinistica o chitarristica. Scadenza 20 settembre 1929.

* Al Concorso della Soc. Ital. per la prop. music. sono riusciti vincitori: Per l'*Oratorio*, nessuno; per il *Quartetto*, F. Dante Alderighi di Roma: per la *Sonata*, Lino Liviabella; per il *Madrigale*, Virgilio Mortari.

* Al Concorso indetto dalla rivista milanese Adriatico nostro, sono stati prescelti nove lavori. Di cinque sono autori: E. A. Mario, G. Bussoli, Eugenio Faes, C. Ravasenga, G. Varelli, mentre gli altri quattro portano i motti «Spes ultima Dea», «Glauco», «Canto come posso», e «Gemma N. 3740».

Tali lavori verranno prossimamente eseguiti a Milano e in altre due città, pel giudizio a *referendum*.

* Nel Concorso indetto a Firenze per la Canzone e lo stornello toscano, il 1° premio per lo Stornello è stato aggiudicato al maestro Bruno Picenielli di Firenze; il 2° al maestro Enea Colzi di S. Nicolò Agliana. Per la Canzone, sono riusciti vincitori nell'ordine, i maestri: Francesco Pisano di Cerignola; Giovanni Castagnoli di Prato; Vittorio Cerrai di Bologna.

* Société pour la propagation de Musique (Nic. Maestraat 33). — La scadenza di questo Concorso, di cui ci siamo occupati nel nostro fascicolo di Novembre u. s., è stata prorogata al 1° aprile p. v.

* In dipendenza dello scioglimento avvenuto a Milano, di tutti i Gruppi non previsti dallo Statuto del Partito Fascista, e quindi anche del Gruppo politico artisti ecc., i Concorsi da questo banditi (vedi nostro fascicolo di Dicembre) devono ritenersi decaduti.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

* L'8 c. m., accompagnati dall'on. Fedele, il maestro Achille Schinelli ed il comm. Carlo Clausetti per la Casa Ricordi hanno offerto a S. M. il Re, e nel pomeriggio a S. E. il Capo del Governo, l'opera che in due volumi con il titolo: Anima Musicale della Patria raccoglie in splendida edizione le documentazioni musicali della passione patriottica del popolo italiano dal 1796 alla Marcia su Roma.

L'opera, per la parte musicale compilata dal maestro Schinelli e preceduta da una introduzione dell'on. Fedele, è accompagnata da note storiche ed arricchita di numeroso riproduzioni.

L'Augusto Sovrano ed il Duce hanno esaminato lungamente i due volumi compiacendosi con l'autore e con l'editore.

* Il Ministro Belluzzo, nell'insediare il Consiglio Superiore della P. I. ha pronunziato queste parole che siamo lieti di segnalare come prova del suo alto interessamento pel teatro:

«Appassionato della musica e delle buone

« rappresentazioni del teatro di prosa, intendo « assecondare e incoraggiare tutte le sane ma- « nifestazioni del teatro lirico e drammatico « affinchè anche in questo campo delle produ- « zioni artistiche possa il genio italiano risplen- « dere di viva e imperitura luce ».

® Il Comitato per le Onoranze ad Arturo Toscanini ha constatato che la sottoscrizione ha raggiunto le L. 680.000, delle quali 64.000 raccolte dagli amici di Torino e 57.000 da quelli di Nuova York. Si è deliberato di affidare i fondi raccolti all'Ente Autonomo del Teatro, designato per la gestione, dandogli mandato « di provvedere alle pratiche per il « riconoscimento della Fondazione Toscanini a « favore dei figli e del personale del Teatro, « provvedendo a redigere lo Statuto relativo, « con particolare riguardo ai desideri che in « ordine agli scopi e alle forme di erogazione « venissero espressi dall'illustre uomo che si « intende ricordare e onorare ».

® Arturo Toscanini è partito ai primi del mese per l'America ed è sbarcato a New York il 13 c. m., per dirigervi una numerosa serie di concerti a capo dell'Orchestra della Philarmonic Simphony. La *tournée* durerà sei settimane e si svolgerà quasi tutta a New York, meno l'ultima decade che sarà riservata ad altre importanti città dell'America del Nord.

® Nelle elezioni svoltesi alla Federazione Nazionale Fascista Industrie del Teatro, Cinematografo ed affini, si sono avuti i seguenti risultati, per quanto riguarda i gruppi attinenti alla musica: *Imprese spettacoli lirici*: Luigi Riboldi (capo gruppo); Giacomo Barberi, Ercole Casale, Emilio Ferone, Oreste Poli (delegati). - *Imprese spettacoli operette, varietà e riviste*: Piero Ostali (capo gruppo); Renato Grisoglia, Achille Maresca, Umberto Mauri, Attilio Pietromarchi (delegati). - *Editori di musica e teatro*: Renzo Valcarenghi (capo gruppo); Leopoldo Barduzzi, Alfredo Curci, Carlo Franchi, Piero Valmarana (delegati). - *Industrie radiofoniche e applicazioni musicali*: Raoul Chiodetti (capo gruppo); Leopoldo Barduzzi, Enrico Marchesi, Camillo Protto, Emilio Protto (delegati).

® La Corte di Cassazione di Roma, confermando una sentenza della Corte d'Appello e del Tribunale di Palermo, ha stabilito la massima che la claque è ammissibile quando è frutto di libera contrattazione tra l'artista e il *claqueur*, ma costituisce reato di estorsione quando è circondata da imposizioni, minacce e richieste di denaro, in quanto viene a menomare l'onore dell'artista.

® Per la Mostra Musicale, organizzata a Napoli da quel Sindacato Fascista dei Musicisti, sono state prescelte — su dodici presentate — le seguenti composizioni: *Mormorio del ruscello* e *Notturno* per pianoforte, di Lyda Capucci; *Sonata in re* per organo, di Alessandro De Bonis; *Quintetto* per archi e piano, di Terenzio Gargiulo; *Serenata* per orchestra, di Renato Parodi; *Marina* per orchestra, di Ciro Galiano; *Impressioni di paesaggio* per orchestra, di Franz Casella.

Sono stati inoltre invitati, ed hanno aderito: Cilea, Gennaro Napoli, Laccetti, Filiasi, Pannain, Emilia Gubitosi, Persico, Morelli, Ferro, Pilati e Achille Longo.

® Il Massimo di Palermo si riaprirà anche quest'anno dal 21 marzo al 21 aprile. Si rappresenteranno: *Nerone* di Boito (novità), *Tosca*, *Aida* e *Lohengrin*.

® Nerone verrà pure rappresentato, in primavera, a Pisa, con *Francesca da Rimini* di Zandonai.

® Il Verdi di Trieste si riaprirà in Quaresima, con questo programma: *Tristano e Isotta*, *Butterfly* e *Nozze istriane* di Smareglia; direttore Baroni.

® La signora Teresa Garbagnati vedova Junck ha offerto al Conservatorio di musica di Milano la somma di L. 150.000 per la istituzione d'una Borsa di studio « Benedetto Junck » a favore del miglior alunno di composizione.

® Presso lo stesso Conservatorio è stato istituito un Corso per la preparazione dei giovani musicisti all'Insegnamento delle Scuole medie, affidato al maestro Achille Schinelli.

® Il Gruppo Universitario Musicale di Milano si è fatto promotore di un Corso di lezioni sulla Storia della Musica, che saranno tenute dal maestro Giulio Bas, direttore artistico del Gruppo, intercalate con riunioni di carattere musicale in cui verranno eseguiti brani d'ogni tempo, procurando di prescindere da ogni carattere scolastico pedantesco.

® Il Giornale degli Artisti, il noto settimanale d'arte e teatri che si pubblica a Milano, col 1° febbraio è diventato quotidiano. Ha un vasto notiziario lirico, drammatico, operettistico e si occupa di tutte le questioni che si riconnettono all'attività teatrale italiana, con la collaborazione di letterati, drammaturghi e compositori ben noti.

® Al S. Carlo di Napoli, nella stagione che si è iniziata, verranno rappresentate: *Don Giovanni* di Lattuada e *Maggiolata veneziana* di Rito Selvaggi (entrambe novità assolute); *Sly* di Wolf Ferrari (nuova per Napoli); *Loreley*; *Bohème*; *Iris*; *Tosca*; *Cavalleria rusticana*; *Pagliacci*; *Carmen*; *Lucia*; *Norma*; *Forza del destino*; *Conchita*; *Elixir d'amore*.

Dirigeranno i maestri Vitale e Salfi. *Fra Gherardo* di Pizzetti, già prescelta come altra novità, è stata rimandata, per imprescindibili esigenze, all'anno venturo.

® La Giuria pel Premio Heugel 1928, presieduta da Ch. M. Widor, ha giudicato che nessuna delle opere liriche presentate sia meritevole del premio di Fr. 100.000. Il signor Heugel ha deciso di tenere ugualmente la somma a disposizione di qualche istituzione per incoraggiamento dell'arte lirica o della musica drammatica.

® Al Covent Garden di Londra, durante la stagione che si svolgerà dal 22 aprile al 28 giugno, verranno rappresentate le seguenti opere italiane: *Tosca*, *Butterfly*, *Otello*, *Turandot*, *Manon Lescaut* e *Norma*. Tra i direttori, figura anche il maestro Bellezza.

® Una Stagione italiana, direttore Tango, verrà svolta a Copenaghen e Colonia. Si rappresenteranno *Aida*, *Barbiere*, *Trovatore*, *Guglielmo Tell* e *Rigoletto*.

® Sembra che gli Spettacoli di Bayreuth si trasferiranno quest'anno a Parigi, ove al Teatro dei Campi Elisi si darebbero due serie della *Tetralogia* e due rappresentazioni di *Tristano e Isotta*.

® Delle Opere rappresentate in Germania nella stagione 1928-29, il primato spetta a Krenek, il cui *Jonny* ha avuto 421 rappresentazioni. Seguono *Tiefland*, *Butterfly*, *Cavaliere della rosa*, *Bohème*, *Tosca*, con oltre 200 rappresentazioni; *Turandot* ne ha avuto 143; *Gli occhi spenti*, *Jenufa*, *Gianni Schicchi*, *Arianna a Nasso*, *Elettra*, da 50 a 100.

Non troviamo traccia, però, delle opere verdiane.

® All'Opera di Vienna — il cui preventivo pel 1929, prevede un deficit di 5 milioni e mezzo di scellini (pari a 13 milioni di lire) che sarà colmato dal sussidio governativo — nello scorso anno, gli autori più rappresentati sono stati: Puccini, con 45 recite; Wagner, con 39; Strauss, con 35 e Verdi, con 30. Il maggior incasso si è avuto con *Turandot*.

® Lo Stato Prussiano, durante il 1928, ha sovvenzionato i Teatri di Berlino, Wiesbaden e Cassel, con Mrk. 7.354.700, pari a circa 35 milioni di lire. In tale cifra non è compresa l'Opera Municipale di Berlino che, a parte riceve 2 milioni di Mrk. (oltre 9 milioni di lire) dalla Municipalità. Il teatro di Dessau, inoltre, riceve un sussidio annuo di 800.000 e quello di Chemnitz di 900.000 marchi.

® Otto Klemperer, il ben noto direttore di orchestra, affronterà per la prima volta il giudizio del pubblico, con una sua nuova opera che si darà a Berlino, in autunno.

® La sovvenzione dell'Opéra di Parigi è stata portata a Fr. 2.400.000, e quella dell'Opéra Comique a Fr. 1.000.000.

NECROLOGIO

MARCO ANZOLETTI

Nato a Trento nel 1867 è morto a Mesiano, nei dintorni di quella città, il 23 gennaio u. s., lasciando larghissimo rimpianto poichè, oltre musicista eminente, egli era uomo di proverbiale rettitudine e di nobilissimo animo.

Marco Anzoletti apparteneva ad una famiglia in cui l'amore all'arte si tramandava come una necessità della vita. Studiò al Conservatorio di Milano ed a soli 19 anni succedette al suo professore — il De Angelis — nella cattedra di violino, dalla quale, dopo quasi quarant'anni, la morte lo toglie. Oltre che insegnante assai valente fu pei suoi numerosi allievi — non pochi saliti a bella rinomanza — un vero padre.

Si distinse ben presto come concertista nei centri più importanti d'Europa, e come compositore lascia una produzione vastissima, non tutta edita poichè egli scriveva spesso per un intimo bisogno della sua natura. Oltre a molte canzoni, arie, improvvisi, romanze, ballate, madrigali (alcuni su versi di Boito) vanno ricordati i seguenti lavori, quasi tutti per violino e pianoforte: *24 Variazioni* sopra un tema di Brahms; molte *Sonate* di cui quella *in do min.* vinse il concorso del Quartetto di Milano; *Concerto allegro sinfonico*; *Repertorio del piccolo pianista*; diversi *Concerti*; *Festino campestre*; *Minuetto*; *Carme*; *Serenata fiorentina* per due violini e piano. Ed ancora: *Due Corali* per organo; diversi *Quartetti*; *Gran fantasia sacra* per due organi (che vinse il Concorso indetto dal Duomo di Milano); *Vade mecum* del violinista; *Studi* per la viola; il rifacimento del *Grande metodo* del Bériot ecc. Lascia anche diversi lavori teatrali: *Mozart* in 5 q. (Lirico, Milano, 1898); *Militza* in due atti e stava per terminare un poema tragico, l'*Ercole lucente*, ed un *Belfagor*, ispirato da una novella del Machiavelli. Sono anche notevoli alcuni suoi saggi critici su Tartini, Mozart, Cimarosa, ecc.

Marco Anzoletti — che era fratello della ben nota poetessa Luisa, morta alcuni anni or sono — ha lasciato alla Società Filarmonica la sua ricca biblioteca ed alcuni pregevoli strumenti.

® Un commosso saluto inviamo alla memoria di Marco Praga, morto, a sessantasette anni, il 31 gennaio 1929. Oltre che commediografo illustre, egli fu per molti anni sagace direttore della *Società Italiana degli Autori*. Non per il valore della somma, ma per le parole che l'accompagnano, ricordiamo che ha lasciato un legato di L. 25 mila alla Casa di riposo dei musicisti « in omaggio ai rappresentanti dell'Arte che più mi ha interessato e divertito in vita e che mi ha dato le più forti emozioni: la Musica ».

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BRAHMS (J.) (E. R. 1030). *Tre Danze ungheresi*, N. 5-6-7 (Marciano). (B) L. 2,–

CANTU' (A.) (121017). *Impressões brasileiras*. 2 Pezzi: 1. Ciranda (Giro tondo). — 2. Toada do ciumento (Canzone del geloso). (A) L. 6,–

CESI (S.) e MARCIANO (E). *Antologia pianistica per la gioventù*:

——— (E. R. 826). Vol. 7° (B) L. 9,–
——— (E. R. 827). » 8° » » 9,–
——— (E. R. 828). » 9° » » 9,–
——— (E. R. 829). » 10° » » 9,–
——— (E. R. 830). » 11° » » 9,–
——— (E. R. 831). » 12° » » 10,–

PERRACHIO (L.) (E. R. 977). *25 Preludi*. » » 10,–

PICK-MANGIAGALLI (R.). CASANOVA A VENEZIA. Azione coreografica in 8 quadri su libretto di G. Adami. (A) L. 20,–

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BRAHMS (J.) (E. R. 1031). *Tre Danze ungheresi*, N. 5-6-7 (S. Cesi). (B) L. 3,–

CANTO E PIANOFORTE

BENVENUTI (G.) (120982). *3 Quartine di Omar Kaijam* (S-T). Traduzione di Vittorio Gottardi. (A) L. 6,–

LUALDI (A.) (120957). *Deux Rondeaux*. Texte de Clément Marot (sec. 16°) (S-T). 1. De l'amour du siècle antique. — 2. D'alliance de soeur. (A) L. 6,–

——— (120958). *I canti dell'isola* (Ada Negri) (S-T). 1. Notte di Capri. — 2. Benedizione. — 3. Filatrocca. (A) L. 8,–

ODDONE (E.) (120256). *Canzoniere popolare dell'Italia Settentrionale*. (A) L. 20,–

CORI A VOCI SOLE

LUALDI (A.) (120959). *Due Pezzi corali a 3 voci femminili*: 1. L'addio (Saffo). — 2. Sol variato è il velo (Tommaseo). (A) L. 6,–

——— *Tre Pezzi corali a voci miste*: 1. Il canale, a 4 voci (Puslsich). — 2. Gesù in croce, a 4 voci (Rau). — 3. L'eco, a 8 voci (Politiano):

(120960) Partitura. (A) L. 10,–
Parti staccate:
——— (121009). Soprani e Contralti (uniti). » » 3,–
——— (121010). Tenori e Bassi (uniti). » » 3,–

VIOLINO

KREUTZER (R.) (E. R. 973). *18 Studi* (Franzoni). (B) L. 5,–

DUE VIOLINI E PIANOFORTE

PALASCHKO (J.) (E. R. 974). *Acquarelli*. 6 Pezzi Op. 88. (B) L. 8,–

VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.) (120858). *Notturno*. Op. 70 n. 1. Trascrizione di S. Quaranta. (A) L. 6,–

OBOE

SINGER (S.) (E. R. 964). *Metodo teorico-pratico*. Parte I (preparatoria). (B) L. 10,–

FIATI VARI

ROSSINI (G.). *Quartetto per Flauto* (od Oboe), *Clarinetto, Corno e Fagotto*. Revisione ed interpretazione di F. Boghen:

——— (E. R. 971). Partitura. (B) L. 8,–
——— (E. R. 972). Parti staccate. » » 10,–

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

CULOTTA (L.) (121002). *Serenatella*. (A) L. 8,–
LIMENTA (F.) (120943). *Serenata zingaresca*. » » 12,–
MULE (G.) (121046). DAFNE. Interludio (Culotta). (A) L. 8,–
PARELLI (A.) (121021). *La Trottola*. » » 6,–
RONCALLO (J. L.) (120992). *Revista*. Tango criollo (Culotta). (A) L. 6,–
SCLOCCO (D. F.) (120993). *Max y Carlitos*. Tango milonga (Culotta). (A) L. 6,–
TAVEIRA (E.) (120991)). *No hay plata*. Tango (Culotta).
ZANDONAI (R.) (121006). GIULIANO. II. Fantasia (De Cecco). (A) L. 20,–

LIBRETTI

CASANOVA A VENEZIA. Azione coreografica in 8 quadri per la musica di R. Pick-Mangiagalli. L. 3,–

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tipografia E. ZERBONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.

FERRARA.
Ditta Arnaldo Bersari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.

MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9°.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG
IL PIANOFORTE DEI GRANDI ARTISTI
1853 - 1928
75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO IN TUTTO IL MONDO
RAPPRESENTANTE GENERALE PER L'ITALIA E COLONIE
Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO III. MARZO MCMXXIX.



Farina Lattea Erba



Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.- MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione perfetta



Incisione elettrica

Fruscìo 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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE"

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis



I PINI DI ROMA

il celebre poema sinfonico del
M° OTTORINO RESPIGHI
è stato inciso su tre dischi

FONOTIPIA

nella magistrale esecuzione dell'Orchestra completa del Teatro alla Scala di Milano diretta dal

M° ETTORE PANIZZA

I° - I PINI DI VILLA BORGHESE
II° - PINI PRESSO UNA CATACOMBA
III° - I PINI DEL GIANICOLO
IV° - I PINI DELLA VIA APPIA

I quattro momenti del poema sinfonico sono stati incisi su tre dischi a doppia faccia in sei parti consecutive

OGNI DISCO **L. 30** L'OPERA COMPLETA DI 3 DISCHI RACCHIUSI IN ELEGANTE ALBUM **L. 90** ALBUM COMPRESO

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
Via Lazzaro Palazzi, 19 - **MILANO** - Via Meravigli, 7 (Tel. 23.990)

Odeon
FONOTIPIA

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA,,

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30



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

Compresse di
Aspirina

Stemperate in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

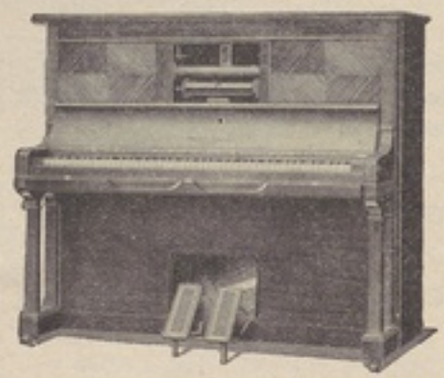
il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la lascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI
AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente; poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

DEPOSITI ESCLUSIVI
MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI
Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

L. FORINO
Professore nel R. Conservatorio di Musica «S. Cecilia» in Roma

Preparazione alla lettura e al trasporto a prima vista sul violino

Secondo i programmi dei Conservatori ed Istituti Musicali

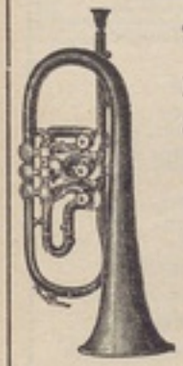
E. R. 474. L. 6.

Come è noto in tutti i programmi di studio e di esami dei nostri Conservatori è inclusa la prova di lettura e trasporto almeno mezzo tono o un tono sotto e sopra. Per la preparazione dell'allievo alla lettura non è difficile trovare brani adatti, ma quelli raccolti in questo volume, nella loro tonalità originale, potranno meglio rispondere allo scopo. Per la preparazione al trasporto occorre invece una ordinata esposizione delle regole, intercalata da speciali esercizi. La mancanza di un tale testo di studio e la scarsità del tempo di cui si dispone per imparare questo insegnamento, sono la causa del risultato quasi sempre assai mediocre di tale prova.

Con questo volumetto l'A. si è proposto di offrire agli studiosi il materiale necessario per tale preparazione, presentandolo in forma così chiara e ordinata che essi potranno percorrerlo anche senza l'assistenza dell'insegnante.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

DITTE RIUNITE
A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.
MILANO
Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS
Corrispondenza in tutte le lingue

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI
ED. SEILER - LIEGNITZ
Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



ENRICO CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:
ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
=INTERESSA=
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL'INDUSTRIA

LANIFICI = COTONIFICI = TESSITURE = FILATURE = CANTIERI = MOLINI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

LA MARCA
°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO
8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. ANELLI - CREMONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,50
ESTERO . . . . . L. 2,–

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,–
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,–

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

DAMERINI A. - Leonardo La Vinci e la musica . . . . . Pag. 103

SIGNORELLI M. - S. Francesco e la musica . . . . . » 107

MANTOVANI T. - Librettisti verdiani: Antonio Ghislanzoni . . » 112

RIVISTA DELLE RIVISTE: La macchina per dirigere. - Buoni propositi. - Italia. - Estero . . . » 117

VITA MUSICALE: Due novità alla Scala (G. M. CIAMPELLI). - Teatri. - Concerti. - Corrispondenze dall'estero (H. R. FLEISCHMANN, Lettera dalla Polonia. - G. DORET, Lettera dalla Svizzera. - R. VILLAR, Lettera dalla Spagna) . . . . . Pag. 124

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . » 138

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . » 141

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . . » 143

BRANO MUSICALE:

AUTORE IGNOTO. - *Canzone a tre Voci* (trascrizione di F. Boghen). — A. BONACCORSI. - *Piglia la moglie e mettila in galera.* Cantaccio Toscano.

S. CESI e E. MARCIANO

Antologia Pianistica per la Gioventù

Raccolta di 172 brani di scelti autori. - Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese.

E. R. 820 a 831 — FASCICOLI I a XII.

FASC. I. — Beethoven, Bertini, Clementi, Czerni, Diabelli, Hummel, Kuhlau, Mozart, Müller, Pleyel, Rinaldi, Schumann (27 brani).
FASC. II. — Clementi, Dussek, Kuhlau, Longo A., Schumann (10 brani).
FASC. III. — Beethoven, Clementi, Mozart (10 brani).
FASC. IV. — Bach G. S., Beethoven, Clementi, Corelli, Händel, Heller, Hummel, Locatelli, Müller, Rameau, Scarlatti A., Tschaikowski (23 brani).
FASC. V. — Clementi, De Rossi, Händel, Haydn, Longo, Mendelsshon, Palumbo (10 brani).
FASC. VI. — Beethoven, Händel, Haydn, Martucci, Mozart, Scarlatti D. (10 brani).
FASC. VII. — Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Napoli G., Palumbo C., Rubinstein, Schubert (13 brani).
FASC. VIII. — Chopin, Händel, Martucci, Mendelssohn, Mozart, Rubinstein, Scarlatti D., Schumann, Tschaikowski, Turini (15 brani).
FASC. IX. — Chopin, Cilea, Clementi, Daquin, Galuppi, Mendelssohn, Napoli, Weber (13 brani).
FASC. X. — Chopin, Händel, Mendelsshon, Liszt, Mozart, Rameau, Scarlatti D., Schumann, Westerhout (14 brani).
FASC. XI. — Chopin, Clementi, Couperin, Liszt, Martucci, Palumbo, Scarlatti D. (13 brani).
FASC. XII. — Chopin, Giordano, Liszt, Longo A., Marcello, Pick-Mangiagalli, Rubinstein, Savasta, Scarlatti D., Schumann (14 brani).

Prezzi: Fasc. I, **L. 6** — Fasc. II a VI, **ciascuno L. 7** — Fasc. VII a XII, **ciascuno L. 9.**

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO XI. MARZO 1929-VII. NUM. 3.

MVSICA D'OGGI

Leonardo Da Vinci e la musica

Dire che Leonardo fu uno spirito universale, che non vi fu scienza in cui egli non abbia fitto gli occhi avidi di sapere o arte colla quale non abbia rivelato il suo spirito inquieto, è affermare cosa banale e che può ripetersi di molti altri. Vero è che intorno al grande Vinciano si è diffusa fino dal suo tempo un'aria di mistero determinata e dalla qualità del suo genio e dalla mancanza o deficienza di documentazione che rischiari le sue vicende e la sua attività. Così non è possibile forse nemmeno oggi dare un giudizio sintetico dello spirito leonardesco, di cui le opere nella grande maggioranza incompiute e gli scritti disordinati e scompleti possono solo attestarci alcuni fugaci attimi del suo immenso respiro. E non è bastata una ricca letteratura a farne balzar intiera davanti ai nostri occhi la sua gigantesca figura: chè molto è ancora da scoprire e illustrare dei suoi innumerevoli manoscritti (è uscito solo il primo volume a cura della R. Commissione Vinciana, Roma, Danesi, 1923), ad onta delle nobili e appassionate fatiche di studiosi italiani e stranieri come il Solmi, il Fumagalli, l'Uzielli, il Schailles, il Muntz, il Peledau, etc.

A rendere più compiuta però la presa di possesso di questa autentica gloria italiana non sarebbe male che qualcuno, che ne avesse autorità, ponesse in luce anche quello che la scienza e l'arte musicale con tutti gli svariati problemi che vi si riferiscono debbono alla sua prodigiosa attività e alla sua investigazione divinatrice. Questa persuasione viene confermata oggi dalla pubblicazione di un saggio di Prose che Luigi Negri ha composto per la bella « Collezione di Classici Italiani» (1).

Dalle poche notizie che ora abbiamo e da varî accenni sparsi nei fogli manoscritti già pubblicati, si può dedurne che Leonardo si occupò di questioni attinenti alla musica, dopo essersi informato con una certa competenza dei risultati teorici antecedenti; perchè egli non era un uomo da contentarsi di una cognizione superficiale e di immischiarsi in materia con dilettantesca presunzione. È probabile che egli conoscesse le opere teoriche degli antichi (Pitagora, Tolomeo, Aristodemo) almeno attraverso Boezio che egli cita più volte; ed è ragionevole supporre che non poco apprendesse da quel Franchino Gafori (Gafurius 1451-1522), l'autore della *Practica musicae* che si trovava a Milano alla corte di Lodovico il Moro

(1) L. DA VINCI — *Prose.* Introd. e note di Luigi Negri. Torino, Unione tipogr. edit. Torinese, 1928.

proprio nei medesimi anni (fino dal 1484) in cui vi lavorava lo stesso Leonardo, che vi andò e vi stette sino al 1499. C'è anche chi si induce a credere che Leonardo abbia collaborato alla Practica gafuriana, per il fatto che nella edizione milanese del Guillelm Signer (1496) esiste una tavola molto ben disegnata e che vien giudicata opera di Leonardo. A Milano egli portò con sè due compagni: uno il Masini (noto sotto la denominazione di Zoroastro di Peretola) a cui insegnava la meccanica, e l'altro, Atalante Miglioretti, a cui aveva insegnato la musica. Il Miglioretti pare che profittasse assai dell'insegnamento di Leonardo, perchè divenne ben presto un rinomato cantore e sostenne la parte principale nella famosa rappresentazione dell'*Orfeo* del Poliziano alla Corte dei Gonzaga in Mantova, data nel 1471 e che fu il primo esempio di rappresentazione musicale profana. Se Leonardo era in grado di insegnare con tanto buon resultato vuol dire che egli dovette conoscere perfettamente anche quello che era la pratica della musica. Si sa del resto che fin da giovinetto, terminata appena la scuola d'Abaco, passava lunghe ore a studiare musica e a suonar la lira «onde sopra questa cantò poi divinamente all'improvviso» (VASARI). E pare che la sua fama di musico fosse assai divulgata in Italia, giacchè, secondo due antichi suoi biografi, fu chiamato alla Corte di Milano precisamente come musico.

La prima prova che Leonardo dà al suo presentarsi al Duca fu proprio quella di saper suonare alla perfezione la lira. « Morto Gian Galeazzo Duca di Milano, dice il Vasari, e creato Ludovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con grande riputazione Lionardo dal Duca, il quale molto si dilettava del suono della lira, *perchè sonasse*...

« Leonardo superò tutti i musici che quivi erano concorsi a suonare ».

È rimasta celebre, a conferma della riputazione che Leonardo godeva alla Corte degli Sforza come musico e intenditore di cose in cui la musica avesse parte, la rappresentazione del *Paradiso* offerta da Lodovico ai giovani sposi, il nipote Giangaleazzo e Isabella d'Aragona.

L'iniziatore fu Bergonzo Botta e il principale organizzatore appunto Leonardo da Vinci. Così riferisce la prefazione alle Rime di Bellincioni: « La seguente operetta composta da messer Bernardo Bellinzon è una festa o vero una Rappresentazione, chiamata *Paradiso*, qual fece fare il signor Ludovico in laude della Duchessa di Milano e chiamata *Paradiso* però che v'era fabbricato con il grande ingegno e arte di maestro Leonardo da Vinci fiorentino, il Paradiso con tutti li sette pianeti, che girava e li pianeti erano rappresentati da uomini in forma e habito che se descrivono dalli poeti, li quali pianeti tutti parlano in laude della duchessa Isabella, come altrui leggendola ». Fu una di quelle sacre rappresentazioni simili a quelle che più spesso avvenivano in Firenze (lo stesso Brunelleschi vi prese parte) e che si erano ormai diffuse in Italia, suscitando ovunque un fanatico fervore. Al tempo di Leonardo la sacra rappresentazione andava però trasformandosi a poco a poco sotto l'influsso dello spirito umanistico e preparava l'*Intermedi* e la *Pastorale* profana. È ormai accertato che la sacra rappresentazione era in tutto o in parte musicata. Ora si è domandato chi fosse mai l'autore della musica che accompagnò il *Paradiso* alla Corte di Milano. Non è lecito fare affermazioni, ma il Pagani, ha, con qualche fondamento, supposto che componesse la musica lo stesso Leonardo. Sarebbe di sommo interesse se dagli ulteriori studi sui manoscritti vinciani o da altro documento si potesse essere assicurati su questa ipotesi,

e, meglio ancora, si venisse a scoprire il modo, con cui Leonardo, come i colori, le linee del disegno, distendesse e combinasse i suoni. Ma anche senza sperare che dalla ricerca venga fuori un Leonardo compositore, rimane però molto da ammirare e da studiare intorno alle sue investigazioni dei problemi acustici: e chi sa quali altri sprazzi di luce non ci potrebbero venire dall'intiera collezione dei manoscritti, coi quali Leonardo col suo sguardo d'aquila giunge spesso a intravedere ciò che molti secoli dopo si è rivelato con chiara luce.

« Leonardo da Vinci, dice il Taine, inventore precoce di tutte le idee e di tutte le curiosità moderne, genio universale e sottile, creatore solitario e insaziabile, spinge le sue divinazioni oltre l'età sua, sino a raggiungere qualche volta la nostra ». Chi non ricorda infatti che egli — per ciò che riguarda i fenomeni acustici, inventò apparecchi per accertare la debolezza o la imperfezione del senso uditivo, quel senso che, secondo una sua personale classificazione, era « secondo all'occhio »? E nel 1882 il Ravaisson-Mollin richiamava l'attenzione degli accademici di scienze di Parigi su di un passo del manoscritto B, nel quale il V. applica un tubo vuoto alle funzioni medesime cui oggi sono destinati i telefoni. Nel manoscritto poi del Museo Britannico si trova una ricca serie di studii, corredati di disegni, intorno al perfezionamento del *monocordo* attribuito a Pitagora, consistente in una tabella di risonanza e di una corda vibrante, sulla quale Leonardo aveva già osservato, prima dello Zarlino e dell'Helmotz, le leggi della risonanza armonica.

In alcuni disegni si vedono sostituite le tabelle con lamine di tamburo che possono esser tese o rallentate: e « siccome, osserva L., un medesimo tamburo fa voce grave ed acuta secondo le corde più o meno tirate, così queste corde variamente tirate sopra un medesimo corpo fanno voci varie ». Nè qui si arrestano le sue esperienze: alle tabelle e al tamburo sostituisce ancora una serie di timpani o bicchieri a dimensione scalata che dànno vari suoni e formano insieme « un circolo musicale » quando sono toccati da uno dei denti della ruota che fa le veci di un cantore.

« Tampano, annota L., suonasi come il monocordo, o voi dolzemele. Qui si fa una ruota di canne a uso di tabelle con un circolo musicale detto canone, che si canta a quattro e ciascun cantore canta tutta la rota e però fo io qui una rota con quattro denti che ogni dente per sè fa ufficio di cantore ».

Importantissimo è un disegno che porta la nota: « tamburo di targhe fregate da rote di molle », egli anticipa la famosa ruota dello Stewart, destinata all'analisi dei suoni. Si occupò anche Leonardo della costruzione di strumenti musicali veri e propri. Nel codice segnato Q. R. fa menzione di una viola con nuova tastatura, prima del 1542, anno in cui vien pubblicata a Venezia la *Regola Rubertina che insegna a suonar la viola d'arco tastada* di Zanazzo del Fondego. La nota vinciana dunque è scritta in un tempo in cui si continuava ad usare la *viella* ad arco e contribuì assai alla trasformazione della viella in viola. E costruì inoltre di propria mano e per proprio uso uno strumento, a detta del Vasari « fabbricato d'argento in gran parte, in forma di teschio di cavallo », strumento con cui probabilmente si presentò alla corte di Lodovico e alla novità e bontà del quale si deve forse il successo clamoroso che egli riportò in quella occasione. Non si trova alcun cenno nè alcun disegno nei manoscritti del maestro perchè il fatto risale al 1433 e i più antichi fogli manoscritti sono del 1493.

Ma oltre a questi studi di pura speculazione scientifica (e potremmo citare

quelli notevolissimi e utilissimi sulla elasticità dell'aria e sull'eco) si hanno, sparse nelle cartelle di appunti, talune osservazioni che riguardano ancora più direttamente il campo estetico della musica. Non resisto alla tentazione di citarne qualcuna, colla quale Leonardo sembra aver dato valore all'armonia, che è associazione verticale di suoni, prima che, in un'epoca di puro contrappunto che è associazione orizzontale, si pensasse alla individualità di un accordo. Infatti egli scrive: « E la Musica ancora fa, nel suo tempo armonico, le soavi melodie, composte delle sue varie voci, dalle quali il poeta è privato della loro discrezione armonica (e qui il Negri nel recente volume intende giustamente per « discrezione armonica » « l'insieme, l'accordo »); e benchè la Poesia entri pel senso dell'audito alla sedia del giudizio, siccome la Musica, esso poeta non può descrivere l'armonia della Musica, perchè non ha podestà in un medesimo tempo di dire diverse cose, come la proporzionalità armonica della Pittura, composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali sono giudicate in un medesimo tempo, così in comune, come in particolare, in quanto allo intento de' componenti, di che si compone esso tutto; e per questo il poeta resta, in quanto alla figurazione delle cose corporee, molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musico ».

Nel qual periodo è anche intuito quello che oggi, al lume della estetica moderna, potrebbe dirsi il piano della prospettiva armonica. Non è infatti un errore di prospettiva quello, per esempio, di avvolgere (come avviene in qualche opera teatrale moderna) con una musicalità estranea le vicende di una favola?

E per insistere ancora sul valore dell'accordo cito anche quest'altro brano: « Non sai tu, egli dice, che la nostra anima è composta d'armonia e armonia non si genera se non in istanti nei quali la proporzionalità delli obbietti si fa *vedere* o *udire?* ». E in ciò egli unifica la pittura e la musica, in quanto esse sole possono « in istante » produrre all'occhio o all'orecchio queste proporzionalità di obietti, cioè un accordo, associazione simultanea di suoni o di colori o di linee. E che Leonardo abbia intuito l'accordo in sè, come bellezza espressiva, lo dimostra quello che egli aggiunge apparentemente contraddicendosi poco dopo: « Non vedi che nella tua scienza la musica non è proporzionalità creata in istante, anzi l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non muore? ». Con le quali parole egli, senza volerlo, contrappone il valore dell'accordo che è musicalità *comprensiva* al valore della melodia e della stessa modulazione che è musicalità *estensiva*, in un certo senso proprio anche, come a lui pare, della poesia, bisognosa più che ogni altra arte di svolgere, di distendere, insomma di modulare o melodiare. Ora non è proprio una caratteristica della musica moderna quella di scoprire nell'accordo la sintesi della espressione più che affidare allo svolgimento tematico o melodico la manifestazione di uno stato d'animo o di un'idea?

Da tutto questo e da altro che si potrebbe osservare ognuno veda con quanto antiveggente acume Leonardo abbia fiso lo sguardo nei problemi acustici ed estetico-musicali sino a illuminare il momento presente, di cui pare a volte un contemporaneo. A leggere queste parole che preludono ad un certo impressionismo musicale: « Si faccia della armonia con i diversi getti di ecqua, come quelle della fontana di Rimini » chi è che non pensa a *Jeux d'eau* di Ravel o alla *Suite* di Respighi sulle *Fontane di Roma?*

ADELMO DAMERINI.

San Francesco e la musica

Se allo sviluppo teorico della musica del medioevo non si fosse contrapposto un movimento di alta idealità, presto le forme melodiche e armoniche sarebbero apparse aride e di dubbia utilità, inadatte a commuovere le anime e nobilitarne le tendenze morali. La spontaneità delle canzoni popolari, a partire dal secolo XI, è evidente: l'ignoto cantore che anima le feste rionali e ricorda le piccole epopee delle guerre cittadine sembra ignaro che un Guido d'Arezzo abbia radicalmente trasformato il tradizionale sistema musicale, basato su leggi empiriche e di facile uso. Quest'arte, racchiudendo in sè l'olocausto di tante anime, segue in ogni tempo lo svolgimento delle idealità religiose e dalla fede prende ogni impulso di originalità, giungendo a un'espressione creativa impensata e completamente nuova.

Il Cristianesimo, sorto in Galilea e diffusosi ben presto nell'Europa mediterranea, dopo aver avuto un periodo di battaglie gloriose e dopo aver superati con vittorioso slancio momenti di pericolosa persecuzione, aveva scordato, in seguito all'incontrastato trionfo ottenuto, quegli aurei principii evangelici che pure dovevano essere la sua prima base. I pontefici avevano lentamente ceduto alle esigenze della vita pratica, vivendo con la loro corte nel più lauto benessere, ignari di tanti miseri che si trascinavano con la loro miseria di città in città. A destare il clero cristiano dalla sua passività sorsero alcuni uomini di grande valore, rivendicatori dell'Evangelio. *Sant'Agostino, San Benedetto, San Domenico.* Ma colui che doveva direttamente congiungersi col grande profeta di Palestina, fu soltanto *Francesco di Assisi*, il più grande apostolo della fratellanza umana, sorto proprio quando i principii più assolutistici e tirannici sembravano destinati a trionfare dovunque, specialmente in Italia. Con lui si afferma un movimento di coscienze di massima importanza; si ridestano i cuori, inspirati da nuovo fervore divino e si inizia una rinascita spirituale, la quale acquisterà un forte impulso nei secoli posteriori. Anche l'arte e specialmente la musica, della quale Francesco si professa ammiratore convinto e valido sostenitore, può percorrere vie ignorate e affatto nuove uscendo, almeno per qualche tempo, da quel vuoto convenzionalismo che la minacciava seriamente da oltre duecento anni. La sensibilità del misticismo francescano si esplica così in quei sublimi canti che il santo e i suoi seguaci indirizzavano a Dio, trasfigurati da un'esaltazione religiosa di purissima essenza e spinti da ignote volontà a cantare ovunque, nei campi, nelle selve e nelle piazze le laudi dell'Eterno! Durante la sua giovinezza, prima della conversione, Francesco si sentì allettato dalla vita galante e spensierata e non trascurò di provare tutti i divertimenti che si offrivano ai signori. Tra la fine del XII secolo e il principio del XIII la mania « cavalleresca » era giunta al suo apice e i giovani di facoltose o nobili famiglie si adopravano per seguire assai da presso le favolose imprese, cantate ovunque dai trovatori francesi, i quali ebbero anche in Italia un'accoglienza assai favorevole.

Le corti dei vari Stati italiani si contendevano questi poeti-musicisti con grande interesse. Sappiamo così che Pietro Vidal, Raimbaldo di Vaqueiras e alcuni altri furono successivamente in Sicilia, a Verona, Firenze e Milano. Francesco

apprese probabilmente da qualche trovatore francese le canzoni più in voga, nelle quali venivano raccontate le gesta eroiche dei Cavalieri della Tavola Rotonda e di re Arturo. Risale a questo periodo la prima sua ammirazione per la musica, della quale fu sempre amico appassionato, anche quando prediligeva le feste e la vita allegra. Il suo biografo Tommaso da Celano, frate minore, conferma questa ipotesi. Parlando della lieta comitiva formata dagli amici di Francesco, così si esprime: « essi scherzavano, dicevano insolenze, cantavano e indossavano vesti molli e delicate ». Troviamo un altro ricordo riferentesi a questo primo periodo di vita nella « leggenda dei tre compagni ». Secondo questa fonte, un giorno il figlio di Pietro Bernardone, ammirato dalle allegre e originali trovate dei cantori provenzali, si vestì con un abito da giullare a due colori e comparve così acconciato di fronte ai suoi amici. Molto sovente egli amava trascorrere la notte girando coi suoi compagni per le strade di Assisi, prendendo parte a serenate e canti d'amore, accompagnati dal suono del liuto o della mandola.... Così trascorrevano i bei giorni della sua giovinezza.

Chiamato da Dio ad assolvere un difficile e importante compito di apostolato tra gli uomini, Francesco rinunziò senzà rimpianto al benessere materiale della vita e con gioia distribuì ai poveri tutto il suo avere. Questo è forse il momento più critico della vita del Santo, il quale si vedeva deriso e perseguitato da tutti, allontanato dagli amici di una volta e ripudiato dallo stesso padre. Ma il Crocifisso di San Damiano, nella sua semplice e dolorosa espressione, aveva commossa e rinnovata la sua anima, spingendola verso ideali purissimi di redenzione umana e di ammirazione per i sublimi misteri della Natura. E allorchè il giovane convertito, trovandosi assolutamente sprovvisto di ogni mezzo materiale, voleva porre mano ai restauri della chiesa di San Damiano, non trovò di meglio che di cantare sulla piazza, vestito da eremita, a simiglianza di un giullare francese. Dopo aver eseguite alcune melodie, forse di sua creazione, non si vergognò di chiedere agli spettatori meravigliati le pietre necessarie alla costruzione del tempio divino. Ed ecco un lungo periodo di incertezza, durante il quale il Santo fu duramente provato dai cozzanti pensieri della sua anima. Tacciono le storie del tempo, incapaci di descrivere le ore di ansia e di estasi vissute dall'umile iniziato. Nelle buie e solitarie spelonche delle montagne umbre, nella sublime quiete che può trovarsi solo sulle altissime vette, egli amava passare giorni e notti intiere, tutto assorto nella meditazione e intento a pregare, onde ricevere l'assoluzione dei suoi peccati. Ma di tanto in tanto si scuoteva dalla mistica passività, affacciandosi verso i piani circondati dai verdeggianti colli e inondati di sole, sentendosi subitamente invaso dall'ingenua e sincera gioia di chi sa comprendere le bellezze della Natura. Ed ecco venire a lui i primi discepoli, desiderosi di cambiar vita e lieti di poter servire in qualche modo Dio. I primi sei, tra i quali Bernardo da Quintavalle ed Egidio, furono mandati due a due a spargere nei paesi vicini una parola aurea di pace e di giustizia. Essi entravano nella piazza principale e, prima di iniziare la predicazione, cantavano la laude composta da Francesco: « Temete ed onorate Dio, glorificate e lodate Dio trino ed unico, il Figliolo e lo Spirito Santo, il Creatore di tutte le cose! ». E quando i frati, nelle veglie notturne, temevano di cedere al sonno, essi intonavano a gran voce e con semplice melodia la sublime preghiera: « Padre nostro che sei nei cieli... », sempre ardenti di entusiasmo e avidi di virtù.

Uno splendido episodio si riferisce alla conversione di Chiara degli Scifi, l'amante spirituale di Francesco, la quale volle dare il definitivo addio al mondo nella domenica delle Palme. Recatasi a messa, ella si sentì profondamente comossa dalla significativa liturgia di quella solennità e il suo entusiasmo non ebbe più limite quando il coro dei religiosi intonò l'antifona « *Pueri Hebreorum portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes « Hosanna in excelsis »*.

Dopo qualche tempo di dubbio, il figlio di Pietro Bernardone fu riconosciuto come un gran santo da tutte le popolazioni dell'Umbria e dell'Italia centrale. Al suo avvicinarsi le campane suonavano a festa e il popolo correva incontro all'apostolo, circondato dai suoi frati che si avanzavano cantando inni sacri, con una convinzione commovente e un entusiasmo degno della più grande ammirazione. Ciò attestano lo « *Speculum perfectionis* » e la « *Vita I* » del Celano.

La predica agli uccelli dimostra la semplicità d'animo del Santo, il quale amava tutte le creature di Dio e voleva tesserne le lodi: « bisogna che voi siate grati al Creatore del nutrimento che vi dà, senza dover lavorare per esso, e poi ancora della bella voce che vi ha dato per cantare ». Le sue parole furono certamente comprese dagli uccelli di Bevagna poichè, secondo gli « *Actus Beati Francisci* », essi rimasero in silenzio finchè durò la predica e quindi si levarono per l'aria, cantando liberamente le laudi al Creatore.

Durante la sua missione di apostolato Francesco non disdegnò di prendere parte a feste e ricevimenti, sempre con la speranza di « guadagnare qualche cavaliere alla causa di Dio ». Così si presentò insieme a frate Leone da Viterbo al castello di Montefeltro, ove gli stendardi sventolavano allegramente e le trombe squillavano, chiamando a raccolta i nobili dei dintorni. E in simili occasioni ascoltò con interesse i canti dei trovatori e le melodie dei liuti, ricordando i non lontani giorni della sua giovinezza. Onde render grazie alle bellezze del creato e porre in luce la perfezione delle umane virtù, Francesco scrisse alcune laudi in lingua latina, le quali non erano soltanto recitate ma cantate « musicalmente » da lui e dai suoi frati. Semplicissima doveva essere la melodia di questi inni, composta dal Santo, anzi improvvisata da lui in un momento di ascetismo e di fervore mistico.

Trascriviamo l'inizio di una delle più belle:

« O madonna Sapienza, il signore salvi te e la tua sorella, la santa e pura Semplicità.
O santa madonna Povertà, il signore salvi te e la tua sorella, la santa Umiltà.
O santa Carità, il signore salvi te e la tua sorella, la santa Ubbidienza. »

E i giullari di Dio si sparsero per tutto il mondo cantando inni all'Infinito e seguendo sempre la voce del cuore. Col tempo va concretandosi l'ideale mistico del « poverello », il quale soleva dire: « i miei cavalieri della Tavola Rotonda sono quelli che vivono lontani dal mondo, in luoghi deserti, nella preghiera e nella meditazione ». Dagli eremi altissimi e dalle rocce isolate e dominanti le spaziose pianure il Santo potè saziarsi dei sublimi canti della Natura: e dalla sua anima stessa scaturì spesso un'ondata di dolcissima musicalità, poichè le idee troppo vaghe e profonde non potevano limitarsi a essere espresse con le sole parole umane.

Ricordiamo un altro semplice ed espressivo episodio riferentesi alla vita del Santo, quand'egli giunse ad Alviano. Arrivati in questa antica città Francesco e Masseo, com'era loro abitudine, intonarono la laude « *Timete et honorate* »,

secondo una speciale melodia composta dal poverello: ma le rondini si univano al canto dei frati con tale entusiasmo che questi, finita la laude, non potevano iniziare la predica ai cittadini, accorsi in massa per ascoltare il Santo. Questi allora si rivolse alle rondini e così parlò: « Sorelle, mi parrebbe che ora toccasse a me di parlare: voi avete già cantato e regionato abbastanza! ». E, come per incanto, le rondini tacquero ed ascoltarono religiosamente il verbo divino. Nel 1223 Francesco volle degnamente festeggiare la notte di Natale: fatto preparare un presepio a Greccio nella notte santa, mentre dovunque accorrevano contadini e pastori, i frati con i ceri in mano iniziarono la recitazione dei salmi; e lo stesso Maestro cantò in quella solennità il vangelo, secondo le modalità gregoriane.

Di quanta sensibilità musicale fosse l'anima del Santo possiamo rilevarlo dalle seguenti parole tratte dal Joergensen (*S. Francesco d'Assisi*), il quale si basa sullo « *Speculum* » e sul racconto del Celano.

« V'eran dei momenti, delle ore intiere, in cui una grande letizia gli saliva dall'anima come un canto: allora egli stesso cantava dolcemente la melodia che sentiva dentro di sè; e la cantava in francese, come quando andava con frate Egidio ad annunziare il Vangelo. E sempre più distinta risuonava la melodia celeste e sempre più forte saliva in lui; talvolta, allora, raccattava di terra due pezzi di legno qualunque, ne appoggiava uno alla guancia, come se fosse stato una viola, e lo sdrusciava con l'altro, come un archetto ». Ma già la vita del santo volge alla fine: il suo corpo martoriato da moltissimi mali, i suoi occhi quasi spenti, i piedi e il costato sanguinanti non impediscono alla sua anima di tendere verso mete sempre più alte, mentre la grazia divina ne illumina la mente, sempre più sicura di essere nel vero. Una notte ebbe un sogno bellissimo che destò in lui nuovo ardore mistico. Gli era apparso un angelo con la viola nella mano sinistra e l'archetto nella destra: « Francesco — disse il messaggero divino — io ti farò udire la musica di cui noi godiamo in cielo, divinizzata dalla presenza dell'Eterno ». E l'angelo passò una sola volta l'arco sulle corde, facendo uscire dallo strumento si mirabile melodia da rapire in estasi l'anima sensibilissima di Francesco. Non è questo esempio, pur sotto la forma di leggenda, una nuova e più chiara prova di quanto valore attribuisce il Santo alla musica, fino a ritenerla la più perfetta manifestazione della vita futura?

L'addio alla Verna e il ritorno verso Assisi segnano l'ultimo e più grande trionfo della gloriosa opera del giullare di Dio, accolto dalle genti concordi come un profeta e considerato il simbolo della nascente Italia. Non abbiamo ancora parlato di quello che può considerarsi il più espressivo inno composto da Francesco, conosciuto ancor oggi sotto il nome di « *Cantico del Sole* ». L'ammirazione per la Natura e il vivo desiderio di immortalare le creature divine suggerirono a lui questa poesia semplice e spontanea, sorta dalla sincera commozione di un'anima purissima. Questa composizione fu, fino dall'epoca della sua creazione, cantata musicalmente dal Santo, il quale si compiaceva farla udire come esempio ai suoi seguaci.

« *Altissimo, onnipossente buon signore, tue son le laudi, la gloria, l'onore e ogni benedizione* ».

« E quando ebbe finito di comporre il canto (è il Joergensen che parla) il suo cuore fu ricolmo di consolazione e di gioia. E volle che subito frate Pacifico

e altri frati si mettessero in giro per il mondo e dovunque arrivassero si fermassero e cantassero il nuovo cantico, e poi, da veri giullari di Dio, domandassero come ricompensa agli ascoltatori la loro conversione ». Quale fu la notazione di questo espressivo inno religioso? Certamente la musica del « Cantico del sole » dovette essere assai cara al Santo il quale, trovandosi a Rieti in casa di Tebaldo il Saraceno, pregò frate Pacifico di farsi imprestare una mandòla e di cantare le strofe da lui composte, con l'accompagnamento di questo strumento. Conoscevano i suoi discepoli l'uso di strumenti musicali? È quasi certo che il Santo stesso non ignorava come si eseguisse un brano di musica sulla tastiera della cetra e del liuto. Una notte Francesco udì suonare la cetra sotto la sua finestra e, benchè fosse assai malato, se ne rallegrò tutto e fu quasi rapito in estasi ascoltando quella semplice melodia. Vicino alla morte egli tornò in Assisi ove le autorità politiche erano in lotta con quelle religiose. E il poverello, desideroso di veder fatta la pace tra i suoi concittadini, ordinò a due frati minori di eseguire il « Cantico del Sole », al quale aveva aggiunto per l'occasione due strofe nuove. Finito il canto, il podestà s'inginocchiò di fronte al vescovo, chiedendo a lui perdono. L'ultima strofa dell'Inno, in lode della sorella morte, fu composta da Francesco pochi giorni prima di abbandonare la terra: egli pregò frate Angelo e frate Leone affinchè facessero risuonare le care note delle sue laudi, anche sul punto di morire.

Il 3 ottobre volle che i suoi discepoli gli cantassero ancora il « Cantico del Sole », mentre egli stesso cercava di seguire la linea melodica con la sua voce, resa fioca dall'agonia. Ma la voce spenta ridivenne a un tratto squillante e chiara: Francesco intonò allora il salmo 141 di David « *Voce mea ad dominum clamavi* », nè si stancava di ripetere il salmo, rispondendo ai frati che lo interrogavano « alzo la mia voce al Signore: alzo la mia voce per chiedere soccorso al Signore ». Improvvisamente il canto tacque, poichè l'anima dell'orante era volata via: aveva varcato le soglie dell'oltretomba cantando. Le genti di Assisi si radunarono allora intorno all'amata salma e vollero renderle grandi onori. Squillavano le trombe ed echeggiavano gli inni mentre gli umili frati piangevano, non sapendo rassegnarsi alla perdita del loro caro Maestro.

Qui finisce il racconto della storia: ma a nessuno deve sfuggire come, attraverso la semplice leggenda, baleni una verità eccelsa e indiscutibile. Che cioè la musica, intesa specialmente come espressione naturale, fu uno dei capisaldi su cui si poggiò il Santo di Assisi, usandola per dare al popolo un'idea sia pur vaga e incompleta delle divine melodie udite dalle vette altissime e dai solitari romitori. Francesco fu dunque qualcosa di più di un ammiratore della musica: e cioè un fedele cultore di questa arte, un creatore, un difensore ardente della possente espressione che può trarsi da pochissime note. Ed egli non trovò miglior mezzo della musica per far cantare agli uomini l'inno di ringraziamento al Creatore, simbolizzandone la perfezione in frequenti esempi, nei quali appaiono angeli con lire e liuti per piegare i cuori più restii. Rendano così tutti i musicisti onore al Santo italiano e riconoscano in lui un precursore della genialità medioevale, un artefice sommo, oltre che grandissimo profeta della futura gloria.

MARIO SIGNORELLI.

LIBRETTISTI VERDIANI:

VI.: Antonio Ghislanzoni

La tipica figura di Antonio Ghislanzoni e la sua proteiforme, scapigliata attività artistico-letteraria potrebbero offrire materia ad un profilo piacevole e interessante: studente di medicina a Pavia e dilettante di contrabbasso, successivamente baritono, poeta, commediografo, romanziere, giornalista e per fin tipografo, *bohèmien* sempre, egli emerse principalmente quale librettista. Anzi si può dire che la notorietà del suo nome si è divulgata e rimane tutt'ora viva per essere egli stato « il librettista dell'*Aida* »: la celebrità del capolavoro verdiano si riverberò, non immeritamente, sul fortunato collaboratore del Maestro illustre.

Ma prima ancora di farsi conoscere quale autore nel mondo letterario e teatrale, il Ghislanzoni calcò le scene come cantante; poichè — racconta egli stesso — la sua voce di baritono era « bella, sicura, intonata ». Io non ho modo di controllare l'asserzione, per ciò voglio credergli su la parola. A Milano era riuscito a farsi scritturare dall'impresario Angelo Boracchi al Teatro Carcano. Il neo-baritono era tra gl'interpreti di un'opera nuova: *I Baccanti* del maestro Uranio Fontana. La concertazione del lavoro era ancora immatura per insufficienza di prove; ma poichè la « stagione » volgeva al termine, l'autorità di polizia faceva pressioni, onde senza indugi si fosse rappresentata la nuova opera promessa nel « cartellone ». Proteste dell'autore, del direttore d'orchestra, dei cantanti, resistenza inflessibile dell'impresario, minaccie del famigerato conte Bolza, direttore della polizia austriaca. Le pene dello sventurato compositore, che non sapeva più come salvarsi dal capitombolo inevitabile dei suoi *Baccanti*, commossero il Ghhislanzoni, che in uno slancio rischioso di generosità promise all'amico operista che la rappresentazione, già preventivamente annunziata per il domani, non sarebbe avvenuta. Infatti scrisse all'impresario, diffidandolo a togliere i manifesti della prima dei *Baccanti*, diversamente egli si sarebbe reso irreperibile, mandando così a monte la recita. E si nascose tanto al sicuro che le spie e gli sbirri sguinzagliati dal Bolza non riuscirono a trovarlo. L'opera non andò in scena, ma un giorno o due dopo il generoso baritono andò a finire nella prigione di Santa Margherita; e buon per lui che il direttore di polizia, con un atto di apparente clemenza, ma in realtà per non ritardare di più la promessa esecuzione del nuovo melodramma, lo fece scarcerare dopo poche ore, non senza fargli una solenne paternale, onde mettesse una buona volta giudizio.

Questo era chiedere... l'impossibile! La storia delle eccentriche gesta dell'originale baritono ne registra delle belle: fra le tante, vere o inventate, è verissimo che una sera uscì dal teatro di Codogno, dove cantava la parte di Ezio nell'*Attila*, e in quel costume di romano antico partì per Milano, scendendo così, con lo spadone alla cintura e il grande elmo dalla cresta rossa su la testa, all'Albergo dell'Ancora, vicino alla Piazza del Duomo.

Pure, come altri capiscarichi di quei bei tempi, Antonio Ghislanzoni fu un buon patriotta. Nelle *Memorie politiche di un baritono* egli narra la parte presa nei moti del 1848 in Lombardia, poi in Toscana, e come da Arezzo, quando venne proclamata la Repubblica Romana, giungesse fin sotto le mura dell'*Urbe*, per arruolarsi con Garibaldi. Ma lì cadde nelle mani dei soldati francesi, e fu mandato prigioniero a Bastia, in Corsica. Dopo mesi di duro carcere, potè tornare all'arte lirica, aggregandosi alla nomade compagnia di un tal Bellegrandi; nel '50 passò in Francia, dove cantò in parecchi teatri di provincia; al fine preso dalla nostalgia della patria, tornò a Milano, la città dove aveva iniziato e dove finì la sua non lunga ma movimentata carriera teatrale, come egli stesso ci narra argutamente. « Nelle varie riprese della mia carriera intermittente non mi era mai accaduto di sentirmi trapassare l'orecchio dal sinistro stridore dei fischi. Questa soddisfazione, che sola mi mancava a completare la mia biografia teatrale, l'ebbi a Milano, clamorosa, spietata, degna di me... Il Teatro Carcano, che era stato nel 1847 il mio campo di Marengo, si tramutò otto anni dopo nel mio Waterloo. I fischi, le grida, le contumelie, che m'investirono mentre io adunavo invano gli ultimi residui delle mie note agonizzanti per cantare nel *Templario* (del Nicolai) la parte eroica di Briano, m'intimarono di cedere le armi. All'indomani della sconfitta io presi risolutamente il partito di abdicare; e confesso che deponendo i titoli di baritono assoluto e di cantante disponibile, mi parve di rifarmi uomo, di ricostituirmi cittadino. L'ottimo Rovani, narrando nell'appendice della *Gazzetta di Milano* quel mio primo ed ultimo fiasco, con quella squisitezza, che era la luce simpatica di ogni suo scritto, si rallegrava che io abbandonassi la scena, promettendomi degli allori più invidiabili nel campo delle lettere. Da quel giorno divenni scrittore... ».

E scrisse molto, moltissimo, per passione quanto per necessità: ogni giorno aveva un progetto nuovo per la testa, e pur quando riusciva a concretarlo, subito tramontava. Così ebbero vita effimera i vari periodici da lui fondati: la *Rivista Minima*, la *Petite Revue*, *Il Capriccio* e qualche altro. Più lunga ed assidua fu la sua collaborazione nella *Gazzetta Musicale di Milano*, della quale fu redattore capo per vari anni, dimostrando non comuni attitudini per la critica artistica e letteraria. Scrisse anche satire gustose per *L'Uomo di pietra*, e iniziò sul *Cosmorama pittorico* il suo migliore romanzo: *Gli Artisti di Teatro*, vivace pittura della vita della scena, di cui gli erano ben note tutte le luci e le ombre; ma forse ebbero maggiore successo i *Capricci letterari* ed i suoi volumetti della « Biblioteca Minima »: *Libro Allegro*, *Libro Serio*, *Libro Proibito*. Tornò al romanzo con *Le Donne brutte*, con *Abrakadabra*, con *Angioli nelle tenebre*, e *Un suicidio a fior d'acqua*, racconti umoristici, non meno della sua originale *Storia di Milano - In chiave di Baritono*. Ma il suo libro più comicamente tipico è quello intitolato: *L'arte di far debiti - di Roboamo Puffetti - con gli ultimi commenti di Zeffirino Bindolo*. Certo non gli si poteva negare la competenza in materia...

***

Questa copiosa e svariata produzione letteraria del Ghislanzoni non sarebbe forse bastata a salvare dall'oblìo il suo nome, se esso non fosse legato ad un'opera imperitura.

Per essere esatti e sinceri, come lo fu il nostro poeta, che sul frontespizio

del libretto dell'*Aida* appose la semplice dicitura « Versi di Antonio Ghislanzoni », si deve premettere, com'è risaputo, che la ideazione del soggetto e la sua prima trama sono dovute, non ad un letterato, nè ad un drammaturgo, ma ad un archeologo, Mariette Bey, l'eminente egittologo francese, che era ispettore generale degli scavi e del Museo al Cairo. E quel soggetto, che è del tutto immaginario, benchè su fondo storico, con particolari di ambiente e di costumi, che ricostruiscono i fasti della Corte dei Faraoni, ricco di episodii grandiosi e di situazioni drammatiche, di caratteri forti e passionali, era in vero degno di meritare la scelta del compositore insigne, benchè egli fosse divenuto con la esperienza sempre più rigoroso e difficile.

Quella prima tela del libretto dell'*Aida* pervenne a Verdi col tramite del suo amico Camillo Du Locle, già direttore dell'*Opéra-Comique* di Parigi. Un primo accenno alla futura opera si trova nella lettera del Maestro all'editore Giulio Ricordi, datata da « Sant'Agata, 25 giugno 1870 »:

« .... Fin dall'anno passato fui invitato a scrivere un'opera per un paese molto lontano. Risposi di no.... Quando fui a Parigi (nel marzo-aprile di quello stesso anno), Du Locle fu incaricato di riparlarmene. Risposi ancora di no. Un mese dopo egli mi mandava un programma stampato.... Io lo trovai buonissimo e gli risposi che l'avrei musicato.... Di più venne subito qui Du Locle. Ho studiato ancora il programma.

Bisogna ora pensare al libretto, o per meglio dire, a fare i versi, perchè ormai non abbisognano che i versi. Ghislanzoni può egli e vuole farmi questo lavoro? Non è un lavoro originale, spiegateglielo bene: si tratta soltanto di fare i versi, i quali, ben s'intende, (cioè lo dico a voi) saranno pagati molto generosamente. Rispondetemi subito, e preparatevi a venire qui con Ghislanzoni appena sia partito da S. Agata il signor Rogier, che aspetto a giorni. Vi telegraferò. Studiate intanto con Ghislanzoni il programma che vi mando.... ».

La scelta di Antonio Ghislanzoni, quale collaboratore per la versificazione del libretto dell'*Aida*, fu dunque spontaneamente tutta di Verdi; e questa preferenza torna in vero ad alto onore del poeta, al quale il Maestro si era già rivolto, quando si trattò di apportare talune riforme al libretto de *La Forza del Destino* per la rappresentazione dell'opera alla Scala, nella stagione del carnevale 1868-69.

Interpellato da Giulio Ricordi, il Ghislanzoni non si fece ripetere il lusinghiero invito del grande compositore, per quanto non ignorasse che egli non era di facile contentatura coi suoi collaboratori.

Il primo colloquio tra il compositore, il librettista e l'editore Ricordi, avvenne, senza indugio, sul principio del seguente luglio, a Sant'Agata. Con la scorta delle istruzioni e dei consigli datigli dal Maestro, il poeta si mette subito con gran lena e con vero entusiasmo al lavoro; e tosto da Lecco (la città che gli aveva dato i natali, nel 1824) ne va inviando man mano delle scene, o dei frammenti al compositore, che talora li accetta e li loda, ma non di rado li rimanda, consigliando di modificare, se non pur di rifare di pianta, secondo le proprie vedute.

La corrispondenza di Verdi col suo collaboratore s'inizia ai primi dell'agosto 1870; e seguendo l'epistolario verdiano, si assiste al nascere, al crescere, al compiersi della nuova opera, con grande interesse e con utilità di ammaestramenti ancora più grande: di tutte le lettere da lui scritte ai suoi librettisti, queste, relative all'*Aida*, sono le più importanti, le più ammirevolmente istruttive, poichè contengono osservazioni, consigli ed insegnamenti d'altissimo valore, frutto della consumata esperienza di un artista, dotato in grado eminente del senso del teatro. Senz'ombra di esagerazione si può affermare che esse valgono ben più di un corso d'estetica musicale e drammatica; per ciò gli operisti ed i poeti melodrammatici dovrebbero consultarle e meditarle profondamente, chè ne trarrebbero consigli preziosi.

« *I Copialettere di Giuseppe Verdi* » ci palesano completamente quale e quanta parte il compositore abbia avuto nel libretto della sua *Aida*, anche rispetto alla sceneggiatura, allo sviluppo delle situazioni, all'intera struttura melodrammatica. Nè il Maestro si appagava di tracciare e sviluppare le grandi linee dell'azione; chè da Sant'Agata mandava al Ghislanzoni schemi ritmici di strofe, talora anche versi, nei quali, pur nella forma rudimentale, erano i concetti, spesso le parole medesime che sono rimaste nel testo poetico.

Salvatore Farina, che si trovava a villeggiare con Antonio Ghislanzoni a Mariago, ricorda in un suo volume di memorie, che assai di frequente giungevano al poeta « certe strofette *mute e vuote*, per così intenderci, le quali indicavano soltanto il numero delle sillabe e qualche parola qua e là. Era segno che la musica era già balenata nella mente del Grande e forse era scritta... Quando il Ghislanzoni si trovava di fronte a una strofa *vuota e muta* a quel modo, si cacciava una mano nei capelli tagliati a spazzola, e tosto ne zampillavano scintille; le quali potranno oggi sembrare poca cosa all'arte oggettivale e alla sua supercritica, ma in quel tempo bonario, a molti e più a me, che quelle scintille avevo visto accendere, parvero degne di ogni massima lode ».

***

Sui primi tempi della collaborazione, quando il poeta è ancora il « Signor Ghislanzoni », l'intonazione delle lettere è affabilmente riguardosa e quasi sempre comincia con parole di lode, tra le quali non di meno spunta qualche *però*, qualche *eppure*, o *sarei d'opinione;* ma procedendo, allorquando il poeta è divenuto il « Caro Ghislanzoni », le osservazioni ed i suggerimenti sono espressi molto più apertamente.

A proposito della scena della consacrazione di *Radames*, nel secondo quadro del primo atto, il Maestro trova che non vi sia, o non risalti « la parola scenica », felice, eloquentissima locuzione, inventata da un artista, che possedeva in grado eminente il senso della espressione drammatica e dell'evidenza scenica.

« I personaggi — scrive egli — non dicono sempre quello che devono dire, ed i preti non sono abbastanza preti. Parmi altresì che *la parola scenica* non vi sia, o se v'è, è sepolta sotto la rima, o sotto il verso, e quindi non salta fuori netta ed evidente come dovrebbe. Io le scriverò domani, quando l'avrò riletta con più quiete, e le dirò cosa, secondo me, si potrebbe fare ».

Ma nella lettera di due giorni dopo — 16 agosto — Verdi non ha ancora deciso, vuol soprassedere, riflettere, studiarvi sopra ancora, per poter ottenere maggior carattere e maggior importanza scenica...

« .... Occupiamoci ora del secondo atto, onde possa lavorare anch'io. Non vi è più un momento di tempo da perdere.... Bisogna fare una scena con un coro ben *lirico*, colle ancelle che abbigliano *Amneris*, e con una danza di moretti etiopi. Mi spiegherò meglio stendendo la scena ».

E la stende in fatti, con le parole del coro e con quelle di *Amneris*, il concetto delle quali, benchè esposto in prosa, è stato mantenuto nei versi della prima scena del secondo atto. Anzi egli determina anche il numero dei versi: quattro per la prima strofa, altrettanti per la seconda, e « due versi voluttuosi per *Amneris* ».

Il giorno dopo — 17 agosto — il Maestro fa seguire, a proposito del duetto tra *Aida* e *Amneris* nel secondo atto, un'altra lettera di grande importanza ed interesse, poichè in questa egli stesso chiarisce il preciso significato che annette alla *parola scenica*:

« Le strofe vanno bene fino « a te in cor destò ». Ma quando in seguito l'azione si scalda, mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io indendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione.

Per esempio, i versi:

In volto gli occhi affissami
E menti ancor, se l'osi:
Radames vive....

ciò è meno teatrale delle parole (brutte, se vuole):

.... con una parola
Strapperò il tuo segreto.
Guardami, t'ho ingannata:
Radames vive....

Così pure i versi:

Per Radames d'amore
Ardo, e mi sei rivale.
Che? Voi l'amate? — Io l'amo,
E figlia son d'un re....

mi paiono meno teatrali delle parole: « Tu l'ami? Ma l'amo anch'io, intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! ecc. ».

« So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo, per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare nè poesia nè musica.... ».

In una successiva lettera, del 25 agosto, invita il Ghislanzoni a recarsi per due o tre giorni a Sant'Agata, onde meglio intendersi a voce e « far ancora qualche piccola aggiustatura e mettere in sesto i due primi atti ».

La gita del librettista alla villa del Maestro porta una breve interruzione nella loro corrispondenza, e ci priva dei particolari su la definitiva sceneggiatura di quei due atti.

T. MANTOVANI.

(*continua*).

Il prof. T. Mantovani, a parziale rettifica di un punto dell'articolo di G. Fara **Il Liceo Musicale di Pesaro**, *pubblicato nell'ultimo fascicolo, desidera si sappia che* La Cronaca musicale, *sorta sotto gli auspici di P. Mascagni, fu da lui fondata nel* 1896 *e anche diretta fino al* 1904, *anno in cui lo stesso Mantovani lasciò la cattedra che copriva nel Liceo di Pesaro. Infatti il primo numero della* Cronaca musicale *porta la data del* 18 *febbraio* 1896 *e il nome del Mantovani quale Direttore.*

RIVISTA DELLE RIVISTE

La macchina per dirigere l'orchestra

Scorrendo regolarmente la stampa musicale, non si può non notare come la direzione dell'orchestra sia un vero problema, tanto più vivo in quanto l'orchestra è diventata oggi forse il più adoperato tra i mezzi di fare musica. Chi lamenta l'esibizionismo mimico dei direttori, secondato dall'entusiasmo di chi li ammira fino ad abbracciarli (s'intende che gli abbracci interessanti, e che colpiscono, sono quelli delle donne); chi lamenta l'esibizionismo interpretativo (assai meno innocuo dell'altro), per cui opere magari insigni son ridotte a pretesti per mettere in vista l'abilità d'ottenere effetti orchestrali; chi lamenta la violenza dei direttori che inveiscono contro i suonatori, mentre uomini come Martucci ottenevano tutto senz'uscire mai dalla perfetta cortesia. D'altra parte, sia pure dietro la spinta sociale (extramusicale), prima a Mosca, adesso anche a Lipsia, delle orchestre si son liberate praticamente dall'imperio d'un direttore, e suonano da sole, collettivamente. Da un altro lato ancora, non può passare inosservato come vi sieno serie di concerti, trasformate quasi in gare direttoriali. Uomini, sieno pure abilissimi, compaiono come fantasmi, e da un giorno all'altro (come giocatori di bussolotti) allestiscono un'interpretazione personale, magari di musiche che tutti sanno ormai a memoria, proprio pel solo interesse della loro interpretazione, e della relativa capacità d'imporla all'orchestra. Inutile trarre le non liete conseguenze per il valore delle musiche magari altissime ed indiscutibilmente meritevoli d'altro rispetto e d'altra attenzione, per il livello culturale che dovrebbe avere il pubblico; non diciamo poi per il rispetto della stessa orchestra, la quale non è una massa neutra, fatta d'uomini senza fisonomia. Chi pensa nemmeno che ogni orchestra abbia un carattere proprio, in sè, diverso da quello di un'altra?

***

Non proprio di tutto questo fascio di quesiti, ma del còmpito del direttore, parla colla sua solita acutezza Leonida Sabanèiev nel *Musical Times* dello scorso dicembre; egli nota come la maniera in cui chi dirige opera su chi suona, sia abbastanza medievale ed imprecisa.

« Bisogna ammettere che il metodo solito d'indicare il tempo coi movimenti della quasi invisibile punta d'una sottile bacchetta, mentre manca quasi del tutto, in genere (specie con certi direttori), un centro d'indicazione metrica; bisogna dunque ammettere che questo metodo non può produrre un metro chiaro e distinto; e che, se lo si produce, è contro, o malgrado, la bacchetta. Del resto non v'è nulla d'inconcepibile nell'invenzione d'un apparecchio, d'uno strumento, per indicare il tempo ed il ritmo, più pienamente ed accuratamente, ad ogni membro dell'orchestra. Tale strumento potrebb'essere manipolato dal musicista orchestrale detto direttore. Sarebbe uno strumento di ritmo e gradazioni (*nuances*); cioè dei due compiti essenziali del dirigere.

« Nemmeno esiste impossibilità tecnica per costruire uno strumento di direzione, di cui le indicazioni dinamiche ricordino meno da vicino il linguaggio dei cannibali ed abbia aspetto più colto. Ho preparato uno schema per uno di tali strumenti,... con cui comunicare all'orchestra come insieme, e ad ognuno de' suoi membri separatamente, il metro generale ed il tempo e le loro gradazioni, le gradazioni di forza, la struttura della frase, ed anche le entrate dei singoli suonatori. E' una tastiera speciale, con separati registri per accelerazioni e per sfumature, ed un meccanismo elettrico trasmette tutte queste indicazioni ad ogni membro dell'orchestra. Così il direttore mantiene l'attuale controllo di fatto del lato artistico dell'orchestra; interviene nella parte d'ogni singolo suonatore, e gli dà a tempo opportuno le indicazioni necessarie, senza disturbare i suoi vicini... Con mente tranquilla (benchè, certo, con intensa partecipazione) il direttore può abbandonare il suo posto prominente e rialzato, consolandosi col fatto che i condottieri d'eserciti non cavalcano più in uniformi smaglianti alla testa delle loro truppe ».

Buoni propositi per l'avvenire

Melos dello scorso gennaio recava un articolo del maestro Alfredo Casella sulle Tendenze e Stili della Nuova Musica Italiana, sul quale volentieri consentiamo a richiamare l'attenzione. Difatti il maestro Casella vi sconfessa l'importazione e la diffusione d'influenze straniere in Italia.

Egli afferma che l'influenza di Schönberg è nulla, quella di Stravinski è superficiale (p. es. su Pizzetti e su Malipiero l'uno non ha più influsso dell'altro). « La nuova musica italiana... si allaccia (attraverso al mirabile *Falstaff* di Verdi) ad una vecchia catena che comprende i nomi di Rossini, D. Scarlatti, Vivaldi e Monteverdi. La produzione dei maestri novatori italiani è sotto l'influenza d'un rinnovato studio del passato e del pure rinnovato contatto colla musica popolare. Perciò è deplorevole errore prospettare il grandioso sforzo dell'attuale generazione italiana verso un'arte di ponderata misura architettonica, quale imitazione delle ultime opere di Stravinski. Sarebbe come se gl'italiani, per dominare perfettamente il toscano, andassero oggi a studiar la grammatica e la sintassi a Parigi ». Questa è una verità che non pochi vedono chiara da un pezzo, non soltanto da « oggi »; e bisogna essere grati al maestro Casella che confessa la ridicola inutilità di mettersi a comporre Concerti, Partite, Toccate soltanto perchè a Parigi ed a Berlino la moda porta così. E' un'inutilità di cui il maestro dev'essersi certo convinto vedendo i lavori di tal genere che gli vanno scrivendo d'intorno non pochi giovani maestri.

Plaudiamo con tutto il cuore alle sue parole: « i nostri musicisti sanno trovare bastante sostanza musicale in tre secoli (proprio tre soltanto?) di grandioso passato, possono quindi affrontare tranquillamente l'avvenire ». E facciamo voti che finisca il gioco di quelli che fanno pensare ai viaggiatori di mode: vanno e vengono da Parigi, portandone a tempo i nuovi figurini ed i campioni, per essere sempre « à la mode de demain », e far stare a bocca aperta gl'ingenui, e goderne i vantaggi coi cointeressati.

G. MARTUCCI

Notturno

Op. 70. N. 1

Trascrizione per Violino, Violoncello e Pianoforte di S. QUARANTA.

(120858) — L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, febbraio 1929.

F. TORREFRANCA. - *I valori della musica.*
Continuazione dove si parla ancora della sonata ciclica e specialmente del ritornello nella sonata in genere, con una rara fusione di senso estetico e storico.

G. PANNAIN. - *Ernest Bloch.*
« Il metallo della sua voce è forgiato nella fucina dei secoli... La storia è diventata il suo cuore stesso, in cui si svolge il dramma della razza... E un israelita, ma ricorda Omero... è il principe dei musicisti moderni... ».

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, gennaio 1929.

COSTITUZIONE APOSTOLICA *Divini cultus sanctitatem.*
Documento pontificio che ordina lo studio della musica nei seminari, e raccomanda che i fedeli cantino nelle funzioni.

C. RESPIGHI. - *Note di commento.*
Il Presidente dell'Ass. Ceciliana Ital. esprime in sei pagine la sua gioia pel documento papale.

A. GASTOUÉ. - *Note sul canto popolare in chiesa.*
Il professore parigino parla invero anche di canto fuori di chiesa, come le *laudi*, e dice pochino dell'Italia.

Samnium. - Benevento, dicembre 1929

U. PROTA-GIURLEO. - *La Musica a Napoli nel Seicento.*
Inizio d'una serie di notizie con cui l'A., sfogliando gli archivi, va chiarendo persone e fatti della Scuola Napoletana. Lavoro umile ma dei più utili.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1929

A. HOERÉE. - *Arthur Honegger, musicien populaire.*
Riassunto biografico e notizie sulla popolarità che gode il maestro franco-svizzero, di cui si dà un bel ritratto.

C. KOECHLIN. - *Du rôle de la sensibilité dans la musique.*
Partendo da scritti di C. Saint-Saëns (che lo nega) al sostiene il compito essenziale della sensibilità nella composizione.

R. PETIT. - *Lazare Saminsky et la Musique Hébraïque.*
Illustrazione che presenta il Saminsky come rappresentante d'un lato esterodosso ma caratteristico dell'anima e del pensiero ebraico.

P. FIENGA: - *La véritable patrie et la famille d'Alessandro Scarlatti.*
Da nuove ricerche d'archivio l'A. conferma l'origine palermitana del grande Maestro, e chiarisce il suo stato di famiglia, con ben 10 figli.

L. LANDRY. - *La musique autogène.*
Si spiega come la musica perfettamente oggettiva, cioè autogena, non esista. Anche nei pezzi dove più dominano le leggi tecniche, soltanto musicali, ciò che dà vita è la personalità del compositore.

Musique. - Parigi, gennaio 1929.

V. JANKELEVITCK. - *Franz Liszt et les étapes de la musique moderne.*
« On voudrait chercher dans les lignes qui suivent les profils permanents dont la musique moderne, et spécialement française, lui est redevable... ». Si studiano qui soltanto cose per pianoforte.

S. DEMARQUEZ. - *Les Chôros de Villa-Lobos.*
Descrizione di 14 composizioni, dalla 1ª per chitarra sola, alla 14ª con tutti i mezzi usati nei pezzi precedenti: voci, orchestra, strumenti brasiliani a percussione. Chôro significa canto o musica che comunque nasca dallo spirito della razza. Questi lavori sembrano non lontani dal jazz e dalle musiche dello Stravinski quand'era dominato dal ritmo.

H. DELALANDE. - *Le théâtre de Rennes 1797-1836.*
Notizie storiche d'interesse locale.

W. REICH. - *La Kinétographie de Rudolph de Laban.*
Si rende conto della scrimara con cui R. von Laban precisa gli atti della danza in rapporto alla musica, con esatto sincronismo.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 gennaio 1929.

C. DYKE. - *Jean-Jacques Rousseau compositeur religieux.*
Sguardo generale e punto laudativo dell'attività del grande ginevrino come musicista e musicologo, con speciale riguardo a' suoi mottetti; che, come dice l'A., non pare valgano la pena d'uno studio.

Le Monde Musical. - Parigi, dicembre 1928.

R. ROLLAND. - *Beethoven. Les grandes époques créatrices.*
Bellissima introduzione del nuovo libro uscito in edizione « du Sablier » in soli 1200 esemplari.

A. OBEY. - *Introduction au Drame Lyrique.*
Caratteristico frammento letterario d'ambiente teatrale.

A. MANGEOT. - *Le Film sonore.*
Se ne esaltano le qualità in occasione d'una proiezione al Cinema de la Madeleine a Parigi. L'apparecchio fonocinematografico è descritto nell'*Illustration* del 29 settembre u. s.

P. MAZZI. - *L'evolution de la Musique en Europe.*
Considerazioni filosofeggianti sul modo di evolvere della Natura e dell'arte.

W. LANDOWSKA. - *Le « Concerto en sol mineur » de Ph. Emm. Bach, composé en 1754.*
Breve illustrazione occasionata da un'esecuzione del lavoro, fatta dall'autrice.

A. MANGEOT. - *Les Cours Publics de Chants.*
Note ad una lezione pubblica di canto, tenuta da undici maestri a Parigi. In complesso i risultati sembrano non molto brillanti.

J. RUBE. - *L'orgue moderne.*
Continuano le spiegazioni ed i commenti sui nuovi elementi e dispositivi dell'organo moderno.

J. BOUCHERIT. - *Lucien Capet.*
Affettuoso ed ammirativo scritto in morte del celebre violinista di cui si reca un bel ritratto.

D. I. CHENANTAIS. - *La fatigue de l'instrument à cordes.*
Continuazione dell'interessante articolo sullo strano argomento. « La conclusion de cet exposé est que pas un instrument à cordes n'est immunisé contre la fatigue. Il dépend du joueur de l'éviter ».

Le Ménestrel. - Parigi, 4 gennaio 1929.

J. HEUGEL. - *Du Génie.*
Con argomenti filosofici e spirituali si sostiene « qu'un homme en qui son génie vivrait pleinement, n'aurait pas plus à s'inquiéter de travail que ne le fait le Soleil, ou les lis des champs, ou l'oiseau du ciel... ».

—— *Au sujet du Droit d'auteur dans les Églises.*
Voto dell'Association Syndicale des Compositeurs et Editeurs de *Musique*, perchè si introducano i diritti d'esecuzione nelle chiese cattoliche, come ormai in quelle protestanti ed israelitiche.

——— 11 gennaio.

A. MACHABEY. - *Tonalités modernes.*
Si sostiene che la politonalità e l'atonalità sono un ritorno ad una sensazione e ad un concetto più ampii e comprensivi della tonalità in confronto di quelli ristretti che avevano culminato nel 1700 con predominio del modo Maggiore.

——— 18 gennaio.

B. DE MIRAMON FITZ-JAMES. - *L'Orgue-Français.*
In risposta ad articoli e pubblicazioni di Mr. Ch. M. Widor, che gettò grida d'allarme sulla decadenza dell'organo francese, si spiega come non bisogni credere che prima di Mr. Aristide Cavaillé-Coll non vi sieno stati organi francesi, e dopo del grande organaro tutto sia finito. Bisogna avere visione più larga e fiduciosa.

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, gennaio 1929.

L. SABANEEV. - *Claude Debussy.*
Interessante studio (malgrado idee discutibili e qualche palese inesattezza), sul Maestro francese, visto naturalmente con occhi russi, e considerato nelle sue origini nazionali, influenze, sviluppi.

R. V. DAWSON. - *Beethoven and Shelley.*
Confronto tra il sinfonista democratico ed il lirico apostolo della libertà; i quali, diversi nel loro genio,

avevano notevoli tratti comuni; e « nell'applicazione del loro ideale hanno potuto errare, ma nel loro ideale stesso serravano eterne verità ».

M. Scott. - *Solo Violin Sonatas.*

Si richiama la necessità d'eseguire le Sonate dei Maestri Violinisti del sei e settecento secondo i criteri con cui furono scritte, per tecnica violinistica, per ornamenti, e di più per lo spirito; che, specie dopo Corelli, non potè non essere nettamente drammatico.

A. H. Fox Strangways. - *The Pipes of Pan.* (La siringa del dio Pan).

Si spiega come doveva essere intonata l'antica siringa (che non va confusa col flauto), secondo gli studi del prof. von Hornbostel; che ne trovò tracce ancora concordi in Malesia ed in America. Sarebbe stata una serie di canne intonate ad 1 tono e 1/4 di distanza l'una dall'altra, a base di quarte o quinte esatte.

E. Evans. - *Music and the Cinema.*

Studio sulle reali condizioni della pratica musicale nel cinema, per cui è vero che i musicisti ci sono, in genere, separati da tale popolare forma d'arte, ma oggi i saggi di buone musiche originali non rispondono ai bisogni. Speranza per l'avvenire: musica meccanica o riprodotta meccanicamente.

Musicus. - *Religio Musici.*

Ogni musicista sente di compiere una missione di sollievo, d'innalzamento delle anime altrui. Non è forse un'azione religiosa?

H. P. M. Browne. - *Peter Benoit.*

Breve studio su questo maestro belga (1834-1901) che, dopo fatti gli studi a Parigi fino a guadagnare il « grand prix de Rome », decise di affermare la propria nazionalità di nascita, cioè quella fiamminga, rinunciando al gran pubblico ed alla protezione parigina. Fu vero poeta dei suoni ed ottimo direttore, specie delle opere proprie.

The Musical Times. - Londra, gennaio 1929.

R. Capell. - *Berlioz's « Trojans ».*

Scritto che pare prepari un'esecuzione del lavoro da parte della British National Opera Company. Se ne parla riferendo anche vari giudizi sì e no favorevoli.

L. Sabaneev. - *Tchaikovsky.*

Si esalta in Ciaikovski quel musicista di genio schiettamente russo che l'A., come I. Stravinski, pare senta ed apprezzi, fino a confrontarlo lungamente con Beethoven. Opere maggiori sarebbero le due ultime sinfonie.

W. H. Grattan Flood. - *New Light on Late Tudor Composers.* XXXIX. *Edward Pearce.*

La redazione annuncia che con questo è un altro scritto simile (postumi) chiude la lunga serie di notizie, dovuta alla dottrina del defunto musicologo irlandese.

—— *The School of English Church Music.*

Descrizione con fotografie e particolari sul Collegio di S. Nicola, scuola anglicana di musica sacra.

P. Bechert. - *Vienna's Schubert Festival.*

Resoconto delle bellissime esecuzioni schubertiane. Si deplora che il dott. Lach, preposto alla sezione musicale dell'Università di Vienna, abbia parlato del Maestro con idee e parole che diremo singolari.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1929.

R. Boughton. - *Carols of Antichrist.* II.

Considerazioni sociali e religiose spiegano come la carola natalizia abbia perso carattere e valore, fino a venirne proibita la danza in pubblico.

J. F. Porte. - *Deems Taylor: an American Hope.*

Illustrazione laudativa di questo giovane compositore, che sarebbe « una speranza americana ».

J. H. Elliot. - *Humour in Music.*

Indagati sottilmente i caratteri dell'*humour* nella musica, distinto dal grottesco, se ne trovano i più puri saggi in Haydn ed in Mozart.

G. F. Fitzsimons. - *Grand Opera in England.*

Sir Thomas Beecham disse che gl'inglesi non amano l'opera perchè non sono abbastanza musicali; qui si spiega press'a poco il contrario. « La loro naturale riservatezza » fa che gl'inglesi trovino « supremely uncomfortable » gli entusiasmi della folla volgare (mob) riunita a quelli spettacoli.

D. K. Bradley. - *The Conductorless Orchestra comes to America.* (L'orchestra senza direttore in America).

Dopo Mosca, Lipsia, Berna e altri centri europei, Nuova York ha il suo *American Symphonic Ensemble* senza direttore. A Mosca si eseguiscono così musiche di Prokòfief, Miaskowski, Stravinski; invece a Nuova York finora soltanto cose classiche; ma l'A. spiega come, per es. l'*Eroica* di Beethoven, sia riuscita forse meglio che con direttori di prima grandezza.

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1929.

H. O. Anderton. - *A Cameo Portrait. One of the Argonauts: Julius Harrison.*

« Cammeo d'uno degli Argonauti: J. Harrison » compositore e direttore d'orchestra, sempre rivolto alla ricerca della verità e della bellezza.

S. Midgley. - *Beethoven: and a Parallel.*

Inizio d'un confronto fra Beethoven ed il poeta Wordsworth, suo contemporaneo ed affine per sonorità spirituale e poetica.

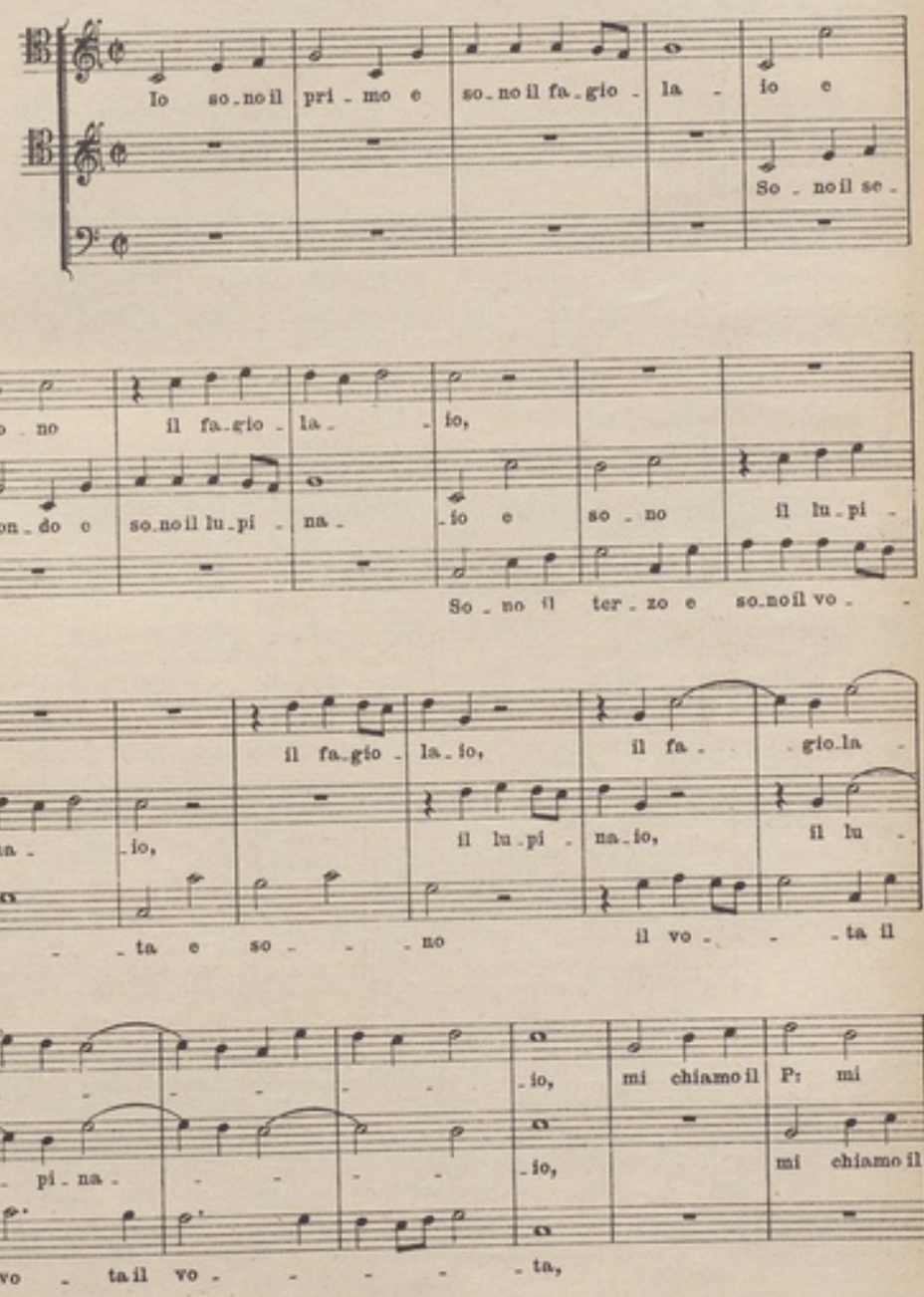
F. Berger. - *About Fugues.*

« A proposito di fughe » l'A. confessa che *Il clavicembalo ben temperato* di Bach gli pare opera utilissima tecnicamente, ma musicalmente arida e monotona: temi troppo brevi e poco significativi, troppe « seste napoletane », troppi « pedali ». Chi sceglierebbe una Fuga di Bach per godimento proprio o degli amici, invece d'una Sonata di Beethoven o d'un Notturno di Chopin? ». Eppure, per es., le fughe in Do diesis min., in Mi bem. minore ed in Si bem. min. della 1ª parte potrebbero trovar grazia anche musicalmente!

CANONE A TRE VOCI

Trascritto da
F. BOGHEN

AUTORE IGNOTO
(fine del '500 o principio del '600)



chia - - - mo il P: il P: il P: mi chia - -
mi, mi chia - mo il mi, il mi, il mi, mi
ed i - o so - no il G: ed i - o

- - mo il P: il P: il P: mi chia - - mo il
chia - mo il mi, il mi, mi, mi, mi chia - mo il
so - no il G: ed i - o so - no il

P: mi chia - - mo, mi chia - - mo, mi chia -
mi, mi chia - - mo, mi chia - - mo, mi chia -
G: io so - no il G: io so - no il G: io so - no il

- mo, mi chia - - mo, mi chia - - mo il P: il
- mo, mi chia - - mo, mi chia - - mo il mi,
G: io so - no il G: ed i - o so - no il G:

P: il P: mi chia - - mo il P: mi chia - mo il P:
il mi, il mi, mi chia - mo il mi, mi chia - mo il mi
ed i - o so - no il G: io so - no il G:

"Piglia la moglie e mettila in galera,,

Cantaccio toscano

Alfredo Bonaccorsi

CANTO

Allegro *p*

Sta su ric - cio - lo bion - do e
pri - ma ti di - rò che

Allegro *p*

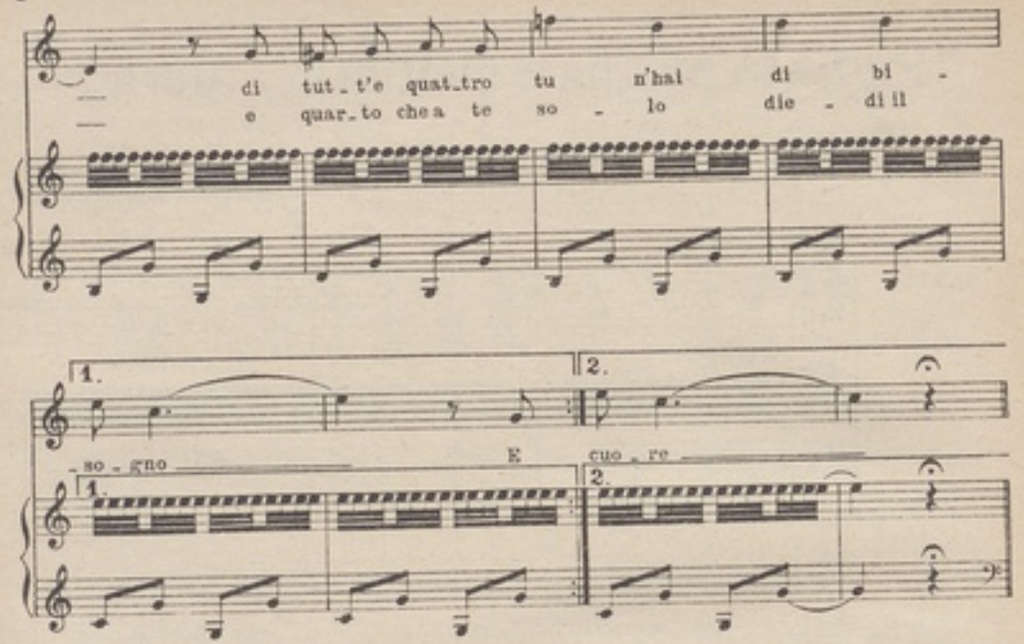
non dor - mi - re e non far - ti con -
ti vo' be - ne, se - con - do ti di -

- vin - ce - re dal son - no, che
- rò che t'a - mo tan - to e

quat - tro pa - ro - li - ne ti vo' di - re
ter - zo che de' bel - li por - ti il van - to

e

Proprietà riservata



GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 9 gennaio 1929.

Dr. A. Huth. - *Jörg Magers Radio-Orgel.*

Descrizione del radio-organo di Jörg Mager; strumento che produce i suoni coll'elettricità, e pare abbia grandi risorse per variabile acutezza, intensità e mutevoli colori di suoni.

——— 16 gennaio.

Dr. H. Thierfelder. - *Die Bedeutung des Volkstümlichen im Musikleben der Gegenwart.* (Il valore dell'elemento popolaresco nella vita musicale odierna).

La musica artistica è oggi lontana dal pubblico: male indiscutibile. Si raccomanda di immedesimarsi nella musica popolare, non per farne lo scopo dell'arte, ma perchè questa ne acquisti quei caratteri di vita comune, che non mancano mai nell'arte veramente grande.

S. Brichta. - *Ein Mahler-Denkmal in Wien.*

Si vuol erigere un monumento a Mahler a Vienna: l'A. disapprova, tanto più che gli entusiasmi pel maestro vanno scemando.

——— 30 gennaio 1929.

Ch. - *Der « bescheidene Jüngling » aus der Münchener « Fliegenden ».*

Aspro scritto contro le opere e gli scritti di Kurt Weill.

Dr. P. Riesenfeld. - *Oestliche Propaganda im Konzert-saal.* (Propaganda orientale in sala da concerto).

Protesta contro un pseudo concerto dato a Breslavia, dove un russo eseguì (pare indegnamente) musiche alternandole con discorsi comunisti con Bach e Mozart proletari.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 11 gennaio 1929.

W. Abendroth. - *Lebensfragen der Musikkultur.* (Problemi vitali della cultura musicale).

Pessimistico scritto, che non vede se non negazione di cultura in genere: la gente non vuole che guadagnare e godersela materialmente.

C. Flesch. - *Lucien Capet.*

Necrologia del grande artista francese morto il 18 dicembre 1928.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, gennaio 1929.

A. Wellek. - *Kunst und Zeitgeist.* (Arte e spirito del tempo).

Vivaci ma amari frizzi sul posto che lo spirito affaristico, reclamistico, superficiale dell'ora presente dà o meglio nega all'arte.

Da. A. Heuss. - *Franz Schuberts und Friedrich Zöllners « Das Wandern ist des Müllers Lust ».*

La rivista mise a premio (in ottobre u. s.) un confronto tra la maniera in cui Schubert e Zöllner musicarono lo stesso testo. Qui si rende conto del concorso, e si inizia uno studio del dott. Heuss sul tema medesimo.

H. Biehle. - *M. H. Schmidt über « Gesang und Oper ».*

Cenni biografici e resoconto del lavoro, vecchio ma tanto importante per la storia dell'arte di canto.

O. Kampers. - *Das atonale Problem.*

Si spiega giustamente come la così detta atonalità debba sparire se non si fonda su una base biologica, cioè sulla sensibilità umana.

P. Riesenfeld. - *Don Juan in Smoking.*

Si esclama contro le odierne esecuzioni di opere, che non tengono conto del tempo in cui furono scritte: esempio l'esecuzione parigina di *Don Giovanni* portata in ambiente odierno, col protagonista in smoking!

R. Hohlbaum. - *Franz Schuberts Abstammung.* (Le origini di Schubert).

Per solito si considera il Maestro come tipicamente viennese, eppure tutti fanno una radicale differenza, per es. con J. Strauss. Difatti la famiglia di Schubert era d'origine slesiana.

R. Gottschalk. - *Zum 200. Geburtstage G. E. Lessings.*

« Pel 2° centenario della nascita di Lessing » se ne ricordano gli scritti aventi rapporto colla musica e le poesie che vennero musicate da vari compositori.

Melos. - Magonza, gennaio 1929.

A. Coeuroy. - *Entwicklungstendenzen in der französischen Musik nach Debussy.* (Tendenze nello sviluppo della musica francese dopo Debussy).

Fine dello scritto, in cui si illustrano i vari maestri attuali, come tutti (ognuno a seconda delle proprie qualità) legati dall'insieme dei caratteri collettivi della sensibilità e dell'arte francese: chiarezza, discrezione, eleganza.

A. Casella. - *Tendenzen und Stile in der neuen italienischen Musik.* (Tendenze e stile nella nuova musica italiana).

L'A. spiega come se la musica italiana va rinascendo, non è per effetto delle influenze straniere, sibbene per virtù della razza e lo studio dei nostri antichi Maestri. (Dunque gl'importatori ed i propagandisti d'influenze straniere, per fortuna, hanno perso il loro tempo).

F. Reuter. - *Arbeit und Einfall in der heutigen Musik.* (Lavoro e trovata nella musica odierna).

Si spiega come quelli che vogliono scrivere musica vitale, debbano mettersi dal punto di vista del lavoro tecnico; la personalità e l'individualità dei temi sono concetti propri del periodo romantico ormai accappassato.

E. V. NUELL. - *Aus Gesprächen mit vier ungarischen Musikern.*

« Da conversazioni con quattro musicisti ungheresi » (Radnai, Hubay, Bartók, Kodály) si prospetta un rapido quadro della vita musicale di Budapest.

W. MECKBACH. - *Grundgedanken zur Filmmusik.* (Idee fondamentali della musica per cinema).

La musica per cinema: 1. non voglia gareggiare colla proiezione, ma servirla; 2. non ambisca seguirne i minimi mutamenti, ma ne accompagni le ample fasi, che il compositore per cinema deve riconoscere per prima cosa; 3. soltanto nei momenti decisivi, dove la fantasia è eccitata, allora si sottolinei no pure anche singoli atti e gesti, perchè per linee ample non v'è luogo.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, 1929, n. 1.

DR. W. FISCHER. - *Bachs « Chromatische ».*

A proposito dello studio del dr. Enrico Sitte sulla Fantasia e Fuga cromatica (ed. G. Stilke, Berlino), si esalta il valore spirituale di tutta l'arte del sommo Maestro, raccomandandone l'esecuzione sobria sul pianoforte, senza adoperare pedali.

A. KRUMSCHEID. - *W. A. Mozart: Krönungsmesse.*

Illustrazione della « Messa dell'Incoronazione » (nome finora non spiegato), la più ampia tra le Messe mozartiane.

K. VETTERL. - *Zur liturgischen Uraufführung der Missa Solemnis von L. van Beethoven.*

Si sono trovate a Brünn partitura e parti della *Missa Solemnis* nell'archivio della chiesa di S. Jakob, e si spiega perchè si debba ritenere che il capolavoro venne eseguito nella prima metà del 1824 (anno indiscutibile). Si tratta dunque della prima esecuzione liturgica, ed una delle prime fra tutte.

V. GOLLER. - *Orgelbaufragen.* (Problemi organarii).

Comunicazione fatta al Congresso Ceciliano di Colonia il 4 ottobre 1928. Vi si trattano con vivacità vari argomenti di principio e di valore pratico.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, gennaio 1929.

A. HABA. - *Musikgeschichte als Geisteswissenschaft.* (Storia della musica come scienza dello spirito).

Prima parte d'un'ampia conferenza. Qui si parla della musica presso gli antichi popoli orientali, indicandone due periodi: un primo, a netta prevalenza ritmica, ed un secondo (da 4000 anni av. Cristo in poi) in cui incomincia a formarsi il senso degl'intervalli melodici.

DR. H. HOLLAENDER. - *Zwei deutsche Aufsätze des Gymnasiasten Gustav Mahler.*

Si riproducono due compiti di scuola, su tema storico, di G. Mahler allievo di liceo.

DR. A. LORENZ. - *Atonale Strebungen im Jahre 1300.* (Atonalità nel 1300).

Si ricordano le composizioni trecentesche con più voci combinate sotto una condizione sola: che consonassero alla fine delle frasi e dei periodi; e si confrontano colle polifonie antiarmoniche modernissime. L'A. (che ha avanzato la sua teoria dei ricorsi dopo fasi di un certo numero di generazioni) fa il pronostico d'una prossima chiarificazione.

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Moderne Musik auf der Grammophon-platte.* (Musica moderna sul disco grammafonico).

Si enumerano con brevi commenti vari recenti dischi con opere orchestrali di Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, ecc.

F. WARSCHAUER. - *Rundfunk und allgemeines Musikleben.* (Radiofonia e vita musicale generale).

Esaltato il valore ed il livello raggiunto dai concerti per radio (a Londra ed a Berlino si trasmisero concerti appositamente allestiti, con esecuzioni di primo ordine), si conclude che l'avvenire è la statizzazione nell'interesse generale.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - Nuova York, gennaio 1929.

H. PUTNAM-R.GOLDMARK. - *O. G. Sonneck.*

Necrologia del direttore-fondatore della rivista, con annesso ritratto.

D. G. MASON. - *The Depreciation of Music.*

Agli Stati Uniti, malgrado l'intensissima vita musicale, gl'istituti e le fondazioni d'ogni genere, la musica declina; perchè? Perchè l'idea democratica e la standardizzazione meccanica vanno contro l'essenza dell'arte. Essa non può essere elemento neutro buono per tutti, sibbene espressione individuale rivolta all'intimo d'ogni singolo uomo.

L. BONVIN. - *The « Measure » in Gregorian Music.*

Riassunto dei principali e più noti testi medievali a favore dell'esecuzione misurata delle melodie gregoriane, con speciale riferimento agli scritti di Dom Jules Jeannin.

DR. H. HOLLAENDER. - *Leos Janacek and his Operas.*

Si considerano le varie opere teatrali di questo maestro che sarebbe stato per la Boemia quello che fu Wagner per la Germania e per l'Italia, non Verdi, ma Mascagni, Leoncavallo, Puccini.

H. ANTCLIFFE. - *The Ondulations of Technique.*

Si prospettano le principali fluttuazioni della tecnica musicale (in senso integrale) attraverso ai secoli, e si conclude che, per quanto la tecnica sia per ogni artista un fatto personale, le basi sono le stesse in tutti i tempi, e soltanto gli alti e bassi dipendono dalle contingenze del momento e delle persone.

L. M. SPELL. - *The First Music-Book Printed in America.* (Il primo libro di musica stampato in America).

Descrizione d'una decina di libri, quasi tutti liturgici con melodie gregoriane, stampati a Città di Messico nel 1500. Il primo stampatore fu un Italiano Giovanni Paolo, ed il primo libro noto come stampa sua è del 1556. Annessi vari fac-simili.

C. MACALPIN. - *Concerning Form in Music.*

Studio sull'essenza della forma e sulla sua importanza, maggiore in musica che in altre arti; perchè in musica il ritmo (moto ordinato) ha funzione capitale.

A. E. HULL. - *The Earliest Known String-Quartet.*

Si riproduce in note moderne ed in parte anche in fac-simile la *Symphonia* a 2 violini, alto e basso di viola, di Gregorio Allegri, citata nella *Musurgia* del p. Kircher (Roma 1650), ed è « il primo quartetto ad archi » conosciuto.

M. PINCHERLE. - *On the Origins of the String-Quartet.*

Riassunto delle notizie correnti sulle origini del Quartetto ad archi. (Curioso che non vi si accenna ai « quadrichi » dei Gabrieli).

H. C. THORPE. - *Interpretative Studies in American Song.*

Poichè gli esecutori spesso trascurano i canti di maestri americani, qui se ne illustrano alcuni, che all'A. sembrano più meritevoli d'attenzione.

E. ISTEL. - *Isaac Albéniz.*

Scritto illustrativo del grande pianista buono e brillante compositore.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, dicembre 1928.

M. A. BARRENECHEA. - *Hay que volver a Bach.*

Ragioni estetico-filosofiche dell'attuale ritorno a Bach.

R. DE RENSIS. - *Un oratorio inédito de Mozart.*

È *Isacco*, che ormai si sa essere di Myslivecek.

J. MONTES. - *Los grandes pianistas de la actualidad.*

Dopo giustissime considerazioni sul basso livello intimamente musicale del pianismo odierno, l'A. passa in rassegna i maggiori pianisti, che dice « grandi » in senso relativo.

gennaio 1929.

S. A. LUCIANI. - *Nacionalismo e imperialismo musical.*

Facendo sua la odierna tesi nazionalista del maestro Casella, l'A. scrive: « Tutto fa supporre che sia riservata all'Italia la missione d'unificare i vari dialetti musicali, dando all'Europa, come già nel sei e settecento, un linguaggio comune ».

E. VUILLERMOZ. - *La música mecánica.*

Scritto di popolarizzazione che conclude raccomandando di creare pel grammofono una musica adatta a' suoi caratteri.

E. DE LA GUARDIA. - *Recordemos a Grieg.*

Giustamente si richiama l'attenzione sul maestro norvegese oggi dimenticato e che (l'A. non lo dice) ebbe la sua parte d'influenza su tanti oggi ammirati, tra i quali Debussy.

L. V. OCHOA. - *El organo, Organistas y organeros.*

Notizie popolari.

A. LANCELLOTTI. - *Verdi y los demás músicos.*

Si riferiscono giudizi del Maestro su altri musicisti.

Musicalia. - Cuba, dicembre 1929.

F. ORTIZ. - *El Estudio de la Música Afrocubana.*

Inizio d'uno scritto che prelude ad un'opera su quella musica che ha le sue origini nella ormai riconosciuta rara musicalità degli Africani.

A. CASELLA. - *Posición y Funciones de la Música Italiana Moderna en el Movimiento Mundial Presente.*

« Soffici disse una volta che la missione eterna dell'Italia era di riunire in dati momenti storici le disperse membra della bellezza per ricostruirne una gran figura ideale... ». Per l'A. questo è il compito attuale della musica italiana. Il maestro non indica le opere che rispondono a tale indirizzo.

H. COWELL. - *Compositores Modernos de los Estados Unidos.*

Rapido sguardo ai giovani maestri americani.

A. E. HULL. - *El Presente y el Futuro de la Música.*

Estratto da *Music: Classical, Romantic & Modern*, con idee sensibilmente diverse da quelle del precedente articolo.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Organo

MARTINI (Padre G. B.).

E. R. 648. - *12 Sonate* per Cembalo ed Organo. L. 25.

E. R. 647. - *Sonata II* (con altri due brani di Sonate). L. 5.

Revisioni di VITALI.

ROSSI (Lorenzo de)

E. R. 300. - *6 Sonate* per Cembalo da eseguirsi ancora coll'organo. (Testo italiano, francese, inglese). L. 5.

Revisione di R. TENAGLIA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

Due opere nuove alla Scala

« Le preziose ridicole » un atto di A. Rossato (da Molière) musica di F. Lattuada.

Il successo di questa breve opera comica è indiscutibile. E non conta che ne siano state offerte soltanto cinque rappresentazioni; la partenza del tenore Kiepura che sosteneva in essa una parte preponderante e di assoluto « carattere » spiega che ci si sia fermati lì, e lascia prevedere, se appena possibile, una ripresa.

La quale sarà senza dubbio gradita, come furono le esecuzioni passate, e farà sì che l'opera ritrovi quel successo che particolarmente nella solennità della prima rappresentazione (9 febbraio 1929) si affermò con una risonanza starei per dire trionfale. Una vera ovazione dopo la « sinfonia », tre o quattro applausi a velario aperto e, alla fine, nove chiamate calorosissime per le quali furono evocati e festeggiati gli artisti esecutori, il direttore d'orchestra, il compositore, il librettista. Numero di chiamate, dunque, più che soddisfacente; intensità di consensi veramente confortevole; e dunque rallegriamoci, chè si tratta di un autore assai giovane, e sopra tutto di un autore nostro. Nè basta, perchè bisogna aggiungere che il Lattuada ha vinto il concorso nazionale per il suo *Don Giovanni* — di cui la comparsa è attesa al San Carlo di Napoli — e che conta due altre opere (*Sandha* e *La Tempesta*) già rappresentate: compositore, dunque, notevolmente fecondo.

***

Un vivissimo successo non vuol significare che *Le preziose ridicole* siano... l'atteso capolavoro nè che nel Lattuada ci mostrino « colui che fu promesso ». Piano un momento, e quello che siano secondo me queste *Preziose ridicole* lo dirò or ora; ma se è vero — ed è vero positivamente — che al teatro bisogna lasciarci o commuovere o sorprendere o rallegrare; se è vero che il fine di questo atto comico è quello di rallegrare; se il pubblico si è divertito, vuol dire che l'opera, anche senza toccare i vertici (e chi li tocca, oggi?) dell'eccellenza, ha raggiunto il suo scopo.

Con quali mezzi?

Prima di tutto, con un bel libretto.

L'argomento è tratto da Molière, da quel Molière che, tappezziere dapprima come il padre, poi studioso, cambiò a un tratto mestiere e nome (si chiamava Gian Battista Poquelin) ed aperto un teatrino privato a Parigi nel 1642, cominciò a recitare e, più tardi, a scrivere drammi, assumendo il nome di Molière per... non avvilire la famiglia da cui proveniva.

Le preziose ridicole sono del 1659 ed ebbero un successo formidabile, tanto da stupire lo stesso autore che tanto non si aspettava. Immaginarsi! Erano sferzate le costumanze frivolissime del tempo, la sdolcinatura della galanteria, le esagerazioni del vestito e delle acconciature. Le sferzate servirono a poco perchè tutta questa roba seguitò più o meno modificata per tutto il *Settecento*, ma insomma faceva piacere sentir qualcuno che aveva il coraggio di mettere questo grottesco alla berlina!

Alle *Preziose ridicole* seguì una produzione ricchissima che comprende *Tartufo*, l'*Avaro*, il *Misantropo*, le *Saccenti*, la *Scuola delle donne*... Molière è il padre della vera commedia moderna, il padre spirituale di Goldoni.

***

La breve commedia, messa a libretto d'opera da Rossato, canzona il sussiego superbioso e la mania dell'acconciatura di due ragazze, che avendo perso il capo dietro alle galanterie citrulle dei cicisbei ed agl'importantissimi problemi della sarta e del profumiere, sdegnano ed allontanano da loro due fior di giovinotti, ricchi e bravi innamorati che avrebbero voluto sposarle.

Quando s'alza la tela, essi — La Grange e Croissy — sono stati scherniti e congedati dalle due ragazze. E giurano di vendicarsi. — « Giusto, giusto » — dice l'uno: e l'altro propone: « Ho un servo, Mascarille — poeta stravagante. — Danza, sospira, recita — ridicolo e galante — come costoro... ». Così stabiliscono di burlare le ragazze e vanno via. Proprio allora si presenta il signor Gorgibus, padre di una e, allo stesso tempo, zio dell'altra ragazza. Gorgibus le vedrebbe volentieri accasarsi col due giovinotti. E' naturale che quando costoro gli dichiarano secco e netto che non sposeranno mai le due giovani *preziose e ridicole* egli, povero uomo, allibisca. Rimane solo, dunque, tutto arrabbiato.

Ed ecco ora le due belle ma sciocchissime ragazze, Cathos e Madelon entrano in iscena e son tuttora intente ad incipriarsi ed a specchiarsi.

— « Siam troppo belle per loro ».

— « E lor troppo volgari... ».

***

Ma già la vendetta architettata dai due pretendenti respinti si matura. Annunciato dalla cameriera Marotte, arriva il... marchese di Mascarille, « un gran signore — portantina, gale — nastri, servi e un sorridere gentil... »

Le ragazze si dànno l'ultima mano di cipria e di belletto, e Mascarille, vestito da cavaliere secentesco, in frasi arzigogolate, profonde il suo omaggio:

« Dame, così possente — è il fascino d'amore — ch'io, cacciator valente — lo inseguo ovunque sia; — vi prego in cortesia — quindi, del mio ardimento perdonare ».

Sullo stesso tono Madelon:

« Se usciste a tale caccia — perduto forse avete — del merito la traccia. — Per altre terre amene — di belle rose piene — vi converrà, con vostro ardir, vagare ».

Ora comincia a traboccare l'onda delle immagini achillinee: *l'oscuro petto della poltrona*; le *ballatelle tutte fresche come spruzzi di fontane principesche*; peggio ancora, *il pensier dell'odorato*...

E Mascarille non basta. Viene anche il visconte Jodelet, l'altro servo dell'altro giovin signore, e questo è camuffato da guerriero. Ora c'è un cavaliere per ciascuna fanciulla, e fra madrigali e danze (la sala si è poi empita di sonatori e di ballerini) si va avanti finchè...

Finchè vengono i padroni La Grange e Croissy, seguiti da un drappello di servi, e giù botte da orbi a Mascarille e Jodelet i quali, spogliati degli abiti lussuosi, rimessi nella seminuda modestia di lacchè senza livrea, son cacciati via.

Canzonate così, ferite nel loro orgoglio, le due ragazze non hanno più fiato: « Tutta Parigi doman riderà! » « Morrò dalla vergogna! » sospira questa: « Ed io morrò con te! » risospira quell'altra. E mogie mogie fuggono a rinserrarsi in camera.

La cameriera (che raffigura il buon senso popolare) conchiude irridendole ancora: « Ridicole! Ridicole! Ridicole! ».

***

La commedia è deliziosa. E delizioso è il libretto del Rossato che cerca, a traverso la sua libera versione poetica, di mantenere alla commedia tutto il suo piccante sapore canzonatorio, agile, leggero, arguto.

E la musica?

Ecco. Ci sono delle sproporzioni. Ora la perfezione, in arte, è fatta di proporzione, di misura, di prospettiva. Qui, per esempio, il preludio non ha nulla che vedere col carattere secentesco dell'opera perchè... nel Seicento, sinfonie non ne esistevano. Ma non è neppure un *ouverture* settecentesca ed è, piuttosto, una di quelle *sinfonie d'opera* che preludevano ai melodrammi dell'800, coi richiami ai particolari pezzi caratteristici dell'opera. La censura, dal punto di vista della proprietà, non mi sembra discutibile, ma per il pubblico a cui speciali nozioni storiche non si possono domandare è un pezzo piacevole, ben colorito da vive sonorità strumentali, con grosse linee caricaturali, quadrata musicalmente e insieme fluida scorrevole piacevole. Al pubblico che non sottilizza è piaciuta dimolto e l'applauso calorosissimo e, pel suo stesso calore, sincero che l'ha accolta lo dimostra.

Al modo stesso che il preludio è di carattere schiettamente ottocentesco, l'opera che segue è di genere diremo composito. Seguendo il capriccioso andazzo usato da quel colorista caleidoscopico che è Riccardo Strauss, il Lattuada passa da uno stile all'altro. Io penso che l'autore abbia voluto così accentuare la sua caricatura: lo pensiamo subito al principio nel duetto fra i due giovani respinti: lo pensiamo negli spunti di valzer, di gavotta, di sarabanda qua e là disseminati: lo sentiamo in quello che chiamerò l'interludio dell'incipriatura.

***

A proposito di questa ineguaglianza stilistica non bisogna dimenticare il Wolf Ferrari del *Segreto di Susanna*, de *Le donne curiose* e de *I quatro rusteghi*, il quale trae dal modello imitato — sia Cimarosa o Paisiello o Mozart che hanno caratteri inconfondibili — la schietta unità stilistica e, pure nel conservarla inalterata, sa ammodernare con vivezza e con proprietà il tessuto armonico e strumentale.

Il Lattuada illustra un episodio del '600: certamente in questo periodo, che è segnato dalla gonfiezza letteraria, non vi sono esempi musicali melodrammatici da prendere a modello. Che? la *Diana schernita* del Cornacchioli? o *Il podestà di Colègnole* del Melani? No: l'opera buffa nel '600, anche nel secondo '600 era tuttora rudimentalmente bambina: più che di imitazione — e tanto meno di caricatura — aveva bisogno di far lei la polpa e

d'irrobustire le ossa. E dunque non si poteva risalire a quella, che non aveva caratteri suoi, per dare alla musica propria quelli che son caratteri puramente storici, quasi crepuscolari

Così il Lattuada ha scritto un'opera buffa senza tenersi a rigor cronologico di stile. Ha voluto far la caricatura di qualche cosa che è già di per sè una caricatura, e si è valso di ogni cosa che è ormai acquisita all'arte del comporre: quindi si debbono giustificare in parte gli eccessi di smanceria a cui si è abbandonato. Ho l'impressione che, nel comporre così, il Lattuada si sia divertito.

Questo non basterebbe: ma è certo — e questo invece importa — che ha quasi sempre divertito il pubblico. E se avrà il coraggio di snellire alquanto il lavoro, sfrascando ed alleggerendo, in lunghezza e in profondità, credo che l'euritmia dell'opera ne avrà vantaggio.

Detto questo in sintesi, ricordiamo la sdolcinatissima entrata di Mascarille col suo motteggevole commento orchestrale, il gonfio secentone dell'« Oh! oh! invaghito di vostra bellezza » e la smargiassa presentazione del soldato Jodelet con prevalenza di rossi effetti di ottoni.

Del quartetto dirò che è un po' troppo quartettone, cioè che ha un'impalcatura troppo solenne e gonfia, e che il fugato finale, sebbene abbia un terribile antesignano nella fuga del *Falstaff*, è assai bene riuscito.

Ma come dissi al principio, quello che conta è il successo. L'opera ha interessato, ha divertito, è piaciuta: e allora, senza sottilizzare, registriamo il buon esito, e salutiamo Felice Lattuada con vivo compiacimento per l'opera or ora nata e con fervido augurio per quell'altra che sta per nascere.

***

L'esecuzione è stata eccellente. Il maestro Santini ha concertato l'operina con molto spirito e l'ha diretta con balda sicurezza. Ottimi elementi canori la Favero (Madelon), la Stignani (Cathos), il Kiepura (Mascarille), il Baccaloni (Gorgibus) e il Faticanti (Jodelet). Le parti di secondo piano tenute dal Venturini, dal Baracchi e dalla Damonte inappuntabili come sempre.

Scena assai bella dello Stroppa, costumi argutissimi di Caramba, buona — se pure un po' calcata, e mi pare che non ce ne sarebbe stato bisogno — la inscenatura di Forzano.

"L'ora Spagnola„ di Maurizio Ravel - Riduzione in italiano di P. Clausetti.

Una novella spregiudicata e grassoccia, sul gusto delle novelle trecentesche, e diciamo pure boccaccesche. Parlo della novella di Franc-Nohain, non dello spunto primigenio che certamente non è nel Decamerone e neppur nel Bandello, ma forse potrà ritrovarsi nelle profuse memorie del signor de Bourdeilles, abate di Brantôme.

Questa novella francese è stata tradotta per la scena italiana da Pietro Clausetti. Bene: e cioè con una bella e scorrevole disinvoltura, nonostante l'assillo di conservare ad ogni frase, ad ogni parola, ad ogni lettera vorrei dire, il suo sapore parodiale e la giusta allitterazione, sillaba contro nota.

Vale la pena che io la racconti questa vicenda che è un poco da... commessi viaggiatori, ma che non è peggiore nè più scollacciata di tante altre commedie ed opere musicali che si ascoltano ogni sera nei teatri di questo mondo. Del resto, se a Milano e alla Scala l'abbiamo sentita ora, l'operina non è nuova: fu rappresentata al Teatro di Torino tre anni or sono, e in Francia si eseguisce spesso da quando è nata, diciott'anni or sono, e si rappresenta anche fuori di Francia. A Berlino, proprio in questo momento.

La musica è di Maurizio Ravel, quell'impressionista francese che discende da Debussy con caratteri però meno stilizzati e di origini più varie. E questa, come tutte le cose sue, è una esercitazione di armonia, di contrappunto e di strumentazione così sottilmente abile da rasentare l'acrobatismo.

Ma intendiamoci; non è arte per il pubblico o meglio per tutto il pubblico nè per tutti i pubblici. E' arte d'eccezione e come tale ha inconciliabili avversari e fanatici ammiratori. Sbagliano gli uni e gli altri, perchè l'opera contiene delle vere gemme di musicalità — purchè a questa parola si dia il solo significato acustico che qui le conviene — e perchè tuttavia non è un capolavoro nè risponde al suo scopo di essere cioè, sia pure a tappe, ben compresa dal pubblico.

Le manca poi (e per me — e credo anche per chi mi legge — è mancamento sostanziale) il più piccolo carattere di emotività: musica fatta per gli orecchi, non per tutti gli orecchi, e non mai per il cuore.

***

Vediamo dunque il « fatto ».

C'è, a Toledo, e siamo nel '700, un certo signor Torquemada, che fa l'orologiaio. Lo vediamo, ad apertura di velario, esercitare il suo accurato e minuzioso mestiere, mentre intorno a lui cento orologi tic-taccheggiano e cucumeggiano e zirlano e scampanellano e strombettano secondo il capriccio variato dei loro inventori.

Entra un robusto giovinotto, un barrocciaio, che conduce i suoi muli e i suoi carri per la città. Vuol fare accomodare l'orologio perchè gli si fermò: e senza l'ora giusta, un barrocciaio come può fare?

Da un'altra parte, per una porta interna, entra Concezione: bruna *formosa* — è inutile dirlo, chè siamo in Ispagna — appetitosa e ricca di appetito. E' quello il giorno in cui il consorte ha da andare a riguardare gli orologi pubblici della città, e la mogliera glielo ricorda perchè non ha fatto altro che aspettar questo giorno nel quale potrà restar sola e libera, lei che non domanda altro che la libertà di adornare di corona la fronte del marito...

Questi va via, ma rimane il mulattiere di cui l'orologio è lì sul banco, smontato ma non accomodato. La donna freme, perchè attende Gonzalo, studente e poeta, e vorrebbe trovarsi sola con lui. Eccolo, arriva. Ma il barrocciaio non se ne va: anzi, s'è messo a sedere!

Allora con vezzi e smorfiette, per allontanare l'incomodo avventore, Concezione lo prega di portargli su in camera un grosso pendolo. Il robusto carrettiere non ha esitazione. Piglia il cassetto come fosse una gabbia da fringuelli e se lo porta su. Ora Gonzalo è giunto, e si sdilinquisce in prosa e in poesia davanti alla bella sposotta. Lei non vorrebbe perdere tempo e invece l'innamorato si diluisce in chiacchiere mentre il mulattiere, che ha messo a posto su nella camera della *señora* il grosso pendolo, torna giù in bottega. La donna pensa che forse, facendo entrare Gonzalo entro la cassa d'un altro orologio, lo potrebbe far trasportare in camera: quel mulattiere dimostra di aver tanta condiscendenza e a guardar bene, ha certe qualità di vigore...

E così comincia la più strana altalena degli orologi fra la bottega e i piani di sopra. E non basta, perchè arriva anche don Inigo, il maturo ma ricchissimo finanziere, anche lui innamorato non disprezzato di Concezione. Le casse dei due pendoli vanno e ritornano, vanno su piene, con uno degli adoratori dentro, tornano giù vuote, ritornano su piene, le vediamo ridiscendere vuote... Finchè l'ardente spagnola, seccata ormai irrimediabilmente dalle molte chiacchiere (ma inconcludenti) dei due amatori, li manda alla malora entrambi e, senza esitazione, dice al meraviglioso atleta che gioca tanto disinvolto coi pesi: « Ed ora se volete salire... » « Ma con quale orologio? » domanda il facchino. « Con nessuno! » risponde lei esasperata ed esce con lui e... non ne parliamo più.

Quando ridiscende è tornato il marito, ha fiutato il vento e (d'altronde non c'è di meglio da fare) impone ai due spasimanti l'acquisto dei pendoli. Uno per uno.

Allora, come nella commedia dell'arte, tutti i personaggi si presentano davanti al velario che s'è ormai chiuso, e recitano il *commiato*.

— *Un finanziere* — dice Gonsalvo.

— *Ed un poeta* — ribatte Inigo.

— *Un marito ridicolo* — motteggia Concezione.

— *E una donna civetta* — risponde Torquemada.

— *Che si valgono pei lor discorsi*
di versi or lunghi or corti...

— *E attorno* — insinua il facchino Ramiro — *un po' d'Andalusia...*

— *E' boccaccesca la morale* — conclude Concezione: perchè

Nella giostra d'amore
sopraggiunge l'istante
che fra gli amanti un solo
decisamente vale.
E viene l'ora
del mulattiere...

***

Come sentite, la gaiezza assai salace è di per sè nel soggetto: ma l'arguzia dev'essere misurata e limitata dal freno dell'arte, se no si casca diritti nell'operetta o... nell'operaccia.

Occorreva dunque un musicista che, come Ravel, fosse arbitro d'ogni accorgimento (e ciò per la forma esteriore) ed altresì fosse fornito di sottile abilità narratrice o meglio commentatrice, capace cioè di seguire il racconto fin nelle sfumature dei suoi contrasti sottili, in modo da collaborare, con una saggia dosatura di effetti, al discorso del novelliere.

Come commentatore, come caricaturista, come spregiudicato riassuntore dei valori comici per entro le impressioni sonore che essi vengon via via suscitando, il Ravel non la cede a nessuno. Chi si compiacesse di giochi di parole potrebbe dire che la musica di Ravel, meglio che altrove qui dove si agisce in una officina d'orologeria, è meccanica da cronometro, meccanica finissima, e che il rapporto fra poemetto e musica non si allenta mai, mentre brillano e svariano sempre gli effetti coloristici.

Ogni figura ha, in questa commedia, un carattere, dall'ardente Concezione a Torquemada mingherlino, dalla gonfia maturità di Inigo, alla verbosità inconcludente di Gonsalvo. Poi, in mezzo a costoro, placido e forte, tranquillo e sereno come tutti gli organismi equilibrati, il mulattiere. Ciascuna figura ha il suo modo di presentarsi e di esprimersi — e ciò è cosa diversa dalla tematica — e d'altro lato ogni momento importante della vicenda ha il suo commento espressivo. La musica è serva dell'idea, nel senso di saper suscitare stati d'animo ironici e burleschi, diversamente adatti alle varie situazioni nelle quali le persone o le cose si presentano, ma non disdegna il

verismo sonoro ossia la forma, qua e là, di musica descrittiva.

Musica? O Dio, musica ravelliana, e cioè fremiti e palpiti, fruscii e sospiri: impressione e non espressione, colore piuttosto che tratto. Uno sventolio continuo di vezzosi rumori e non già un adornamento tracciato con linee ben determinate.

***

Queste cose dovevano sembrare audaci quando Ravel le realizzò nel 1911: e ciò non bisogna dimenticare e di ciò dobbiamo fare a lui onore. Ma i diciotto anni trascorsi ormai da quel tempo hanno dimostrato che la strada che pareva infinita su cui s'era messo Ravel era un viottolo senza uscita, e che Debussy e i debussisti, Ravel e i ravelliani avevano poche cose da dire e quelle poche l'han dette tutte, magari bellissime, sempre benissimo, ma subito, ai primi discorsi.

Detto questo, che è ormai un dato acquisito (l'impressionismo musicale ha prodotto cose soavissime dalle quali i nostri tempi sono stati deliziati) riconosceremo che quest'opera, giudicata vent'anni fa press'a poco come anarchica, è invece, a ben guardarla, ordinata, proporzionata, e — seppure inconsueta per le nostre abitudini musicali — chiarissima.

La Scala non è l'ambiente che più sia adatto per rappresentare ed ascoltare una cosina tutta fatta di intenzioni: è però il teatro che può per i suoi mezzi, forse in modo insuperabile offrirci la realizzazione scenica e fonica dell'interessante lavoro.

In questa bottega di orologiaio dove il silenzio è rotto soltanto dal battito dei pendoli, dallo sgranarsi delle catenelle, dal far cilecca dei piccoli automi, abbiamo il senso della pace. Più oltre, ogni volta che Concezione entra in iscena, ecco che scatta e si comprime e poi si ridistende il fremito licenzioso che è tutto il suo carattere. Poi la sdolcinatura fiacca di Gonzalo, la pretenzione asmatica di Inigo, e il calcolo positivista di Torquemada.

Ognuna di queste psicologie ha il suo modo di manifestarsi. E sopra tutte, quella di Ramiro con la sua calma e salda personalità bonaria e forte.

Come le persone, le cose sono colorite con quello spirito ironico e parodistico che la gaiezza del soggetto richiede. Il «sollevamento pesi» che cresce man mano d'intensità nella sua disposizione sonora, le «fantasie stellari» e folcloristiche di Gonzalo, son delicate caricature dell'azione. E non basta: quando la commedia finisce, viene il *congedo*: e qui, nello sviluppo fiorito del quintetto sta la ironica conclusione anche musicale di una non interrotta ironia polifonica che è durata per 50 minuti.

Qui sta la misura: perchè se, Dio ci liberi, l'operina fosse stata partita in due o tre atti e fosse durata due ore, chi avrebbe potuto resisterci? Artificiosa e prestigiosa com'è, non sarebbe rimasta elegante e scorrevole, garbata e divertente come ha saputo serbarsi nel giro — siamo dall'orologiaio e la precisione è un dovere — di cinquantadue minuti.

***

L'esecuzione è stata superba. Tutti e cinque gli interpreti hanno recitata la favola con un'animazione e con una penetrazione che non si discutono. Ahimè, ho detto «recitata» e qui forse sta il *venenum* della coda. Recitata, perchè non dev'essere — lo prescrive lo stesso autore — cantata: e non cantata perchè, purtroppo, da cantare c'è poco, poco, poco.

Ma questo non vuol dire. Siamo in regime musicale d'eccezione, il regime impressionista, tutto fremiti e sospiri taciti e sommessi, tenui rumori coloriti d'ironia, di parodia, di umorismo; e il canto stesso — quando c'è — è canto di caricatura. Ed ecco le volate fiorite e le «canzoni stellari» di Gonsalvo buon'a poco.

La Supervia bollente spagnola e il baritono Damiani tardo e pesante sono stati due lodevolissimi commedianti, lei Concezione e lui Ramiro. Svenevolissimo Gonsalvo il Menescaldi, tronfio e pretenzioso Inigo il Baccaloni. Come sempre, il Nessi ha fatto dell'orologiaio accomodevole Torquemada una graziosa macchietta. Come cantanti, per quello che si canta, precisi ed efficaci tutti.

Il m. Santini, che doveva vincere una difficoltà grandissima, la soverchia ampiezza della sala, ha dovuto necessariamente calcare qualche sonorità: certo la commedia musicale avrebbe potuto essere contenuta in una sfumatura sonora meno intensa: ma allora sarebbe stato necessario ridurre tutti i valori della rappresentazione; di palcoscenico e d'orchestra. Essere cioè, mettiamo il caso, al Manzoni.

Il successo, senza tener conto di qualche dissenso dei misoneisti irriducibili, è stato assai vivo e cordiale. Molte risate durante, e quattro chiamate alla fine della rappresentazione.

Non è il caso di parlare dei pochi contrasti: fu osservato non senza arguzia che durante la rappresentazione ed a luci calate, tutti si divertirono e mostrarono colle risate la loro soddisfazione. Poi, vennero i pochi ma non insensibili contrasti e le smorfie di alcuni.

Heu pudor!

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

"Onesta,, al Carlo Felice

Il Podestà di Genova ha voluto rendere doveroso e meritato omaggio alla memoria del musicista concittadino Nicolò Massa (morto a 33 anni nel 1894), facendo rappresentare al massimo teatro — la sera del 9 marzo — questa sua opera postuma. Ed il pubblico, facendole accoglienze calorose, ha dimostrato di condividere pienamente i sentimenti del suo primo magistrato.

Il libretto di *Onesta* — 3 atti e quattro quadri — è di Ghislanzoni ed ha per sfondo la Venezia del '600, nel periodo delle tradizionali feste del Bucintoro. N'è protagonista la contessa Onesta Giustiniani, la quale, per sfogare le sue torbide passioni non esita a mettere un suo amante contro un altro, che l'ha abbandonata per più puri amori, ed a provocare così una tragedia.

La musica, sebbene sia stata composta 40 anni fa, e di quell'epoca ha segni evidenti, denota nel compianto autore buona vena melodica, vigoria drammatica, specie nell'ultimo atto, e tendenze orchestrali che allora potevano sembrare di novatore.

Lo spettacolo è stato allestito con grande cura. Moltissime le chiamate al maestro Armani, agli esecutori signore Manna e Delisi, signori Breviario e Ronchi, per non citare che i principali. Ottimi i cori e di bell'effetto le scene.

Il quarto mese scaligero

Dell'*Ora spagnola* di Ravel — nuova per Milano — abbiamo parlato diffusamente in principio della «Vita Musicale». Non ci rimane, quindi, che accennare alle riprese di *Rigoletto*, di *Luisa* e di *Turandot*, diretta la prima da Votto, le altre due da Panizza.

Il popolare spartito verdiano, datosi in due serate per Enti privati, è stato interpretato, anche questa volta, e con la consueta efficacia, dalla Capsir e da Galeffi, mentre della parte del Duca di Mantova era nuovo interprete il tenore Granda, dotato di buoni mezzi vocali.

Nella *Luisa* sono stati meritatamente apprezzati la Dalla Rizza, che ha reso bene la figura della protagonista, il Menescaldi, il Rossi Morelli, la Cravcenco, la Corradetti, l'Agnoletti, il Palai, ecc.

Turandot ha richiamato, come sempre, grande folla. Oltre la Scacciati, sempre ottima protagonista, hanno avuto unanimi consensi la Favero e il tenore Thill, che per la prima volta alla Scala sostenevano le parti di Liù e del Principe, ed i minori interpreti: Walter, Vanelli, Domenichetti, Venturini, Nessi, Baracchi, ecc. Del Thill giova ricordare che è uno dei più — e giustamente — apprezzati tenori francesi e che è stato il primo interprete di *Turandot* all'Opéra di Parigi, da lui eseguita anche all'Arena di Verona.

Si sono avute poi altre rappresentazioni di *Lohengrin*, nuove interpreti, nella parte di Elsa e Ortruda, le signore Favero e Minghini Cattaneo.

La Compagnia dei balletti russi, con la Rubinstein, ci ha fatto conoscere: *Principessa cigno* di Rimski Korsakoff, azione derivata da Puskin, coreografia della Nijiuska, interpreti la Rubinstein e Anatole Wiltzkak; *David*, musica di Sauguet, libretto di Doderet, coreografia di Massine, interpreti Donilof e la Antonova; *Bolero* di Ravel, coreografia di Nijiuska, protagonista la Rubinstein; *Le nozze di Amore e Psiche* su motivi di Bach, strumentati da Honegger, libretto di Benois, e *Notturno*, musica di Borodine, strumentata da Cerepin. Di entrambi questi ultimi due lavori è stata squisita interprete Ida Rubinstein.

Tutti i balletti — dei quali ha discorso a lungo nell'ultimo fascicolo di «Musica d'oggi» il nostro eminente corrispondente parigino ed al cui giudizio ci associamo — sono stati diretti con sicurezza dal maestro Ansermet.

Teatro Reale dell'Opera

Gli spettacoli allestiti in quest'ultimo mese, tutti accolti con grandissimo favore di pubblico e di critica, sono stati i seguenti: *Chénier* (Bavagnoli, la Muzio, Pertile e Franci); *Lohengrin* (Bavagnoli, Pertile, la Pacetti, l'Anitua, Franci); *Tristano e Isotta* (Marinuzzi, l'Hafgren, Zanelli, l'Anitua, Viviani); *Sonnambula* (Marinuzzi, la Toti Dal Monte, De Muro Lomanto).

Lodevolissime le parti minori, in tutte le opere, ed i cori. Assai ammirato l'allestimento scenico, specie quello del *Tristano*, dovuto a Benois. Alla prima dello *Chénier* ha assistito Giordano, assai festeggiato.

«Conchita» all'Opéra-Comique

Nel pomeriggio dell'8 corr. si è avuta all'Opéra Comique di Parigi la *répétition générale* della *Conchita* di Zandonai, lavoro che in Francia conserva il titolo *La femme et le pantin* quale è quello del romanzo di Pierre Louijs da cui il libretto è stato tratto.

Com'è noto, la *répétition générale*, nei teatri di Parigi, costituisce la consacrazione ufficiale di un lavoro, la sua vera «première».

L'attesa era assai viva, perchè, giova rammentarlo, l'opera di Zandonai già da molti anni avrebbe dovuto essere rappresentata all'Opéra Comique e la sua apparizione era stata ritardata a causa dello scoppio della guerra europea, prima, e poi dal perturbamento avvenuto, in seguito ad essa, nel normale andamento dei due teatri sovvenzionati di musica a Parigi. E' dovuto all'attuale direzione dei signori Masson e Ricou se l'antico impegno è stato ora mantenuto.

La sala era gremita del più elegante pubblico parigino. La colonia italiana era largamente e degnamente rappresentata. Da un palco di proscenio assistevano l'Ambasciatore d'Italia S. E. il Conte Manzoni con la sua gentile consorte e col personale dell'Ambasciata. La critica locale era tutta presente

Efficace, colorita fu l'esecuzione diretta dal valoroso maestro Alberto Wolff ed affidata a due artisti di temperamento e di intelligenza, quali il soprano sig.a Cortot, che della difficile e complessa parte di Conchita dette un'interpretazione piena di verità e di «verve», e al tenore Micheletti — un còrso — che fu un Mateo appassionato e vigoroso. Molto pittoresca la messa in scena.

L'opera ottenne un successo molto caloroso e crescente. A ogni fine dei cinque quadri le chiamate furono numerose e unanimi.

La «prima» rappresentazione innanzi a pubblico pagante ebbe luogo la sera dell'11. Non solo l'ottimo successo fu pienamente confermato, ma esso ebbe un notevole crescendo di applausi, sopra tutto al quadro della notte di Siviglia e della «Cancellata», al termine del quale vi furono ben sette scroscianti chiamate.

Superfluo rilevare che, fedele al suo sistema, che rimonta ai tempi della *Bohème* e della *Tosca* e che è stato rispettato anche di recente, in occasione delle rappresentazioni di *Resurrezione* di Alfano e della *Turandot* di Puccini, la critica parigina — salvo qualche lodevole eccezione — si è scagliata come un sol uomo contro l'opera di Zandonai.

Meglio non indagare le ragioni di queste aggressioni sistematiche. Limitiamoci a constatare che il pubblico che paga si reca a teatro senza preconcetti e col solo proposito di aver delle «sue» sensazioni autentiche e dirette. Si infischia altamente, a Parigi, come in ogni altro paese del mondo, di giudizi così poco sinceri e imparziali, e quando uno spettacolo è di suo gradimento, non lesina nè il suo consenso nè il suo concorso.

® Al Lirico di Milano, con buon concorso di pubblico, si sta svolgendo una buona stagione lirica. Finora si sono rappresentate: *Gioconda* con la Poli Randaccio; *Barbiere*, protagonista Conati; *Traviata* con la Birassi Gelcich; *Cavalleria*, con la Poli Randaccio ed il tenore Garutti; *Pagliacci* col tenore Redaelli.

In questi giorni è stato allestito il ballo *Excelsior* che ha richiamato gran folla.

® Anche al S. Carlo di Napoli la stagione d'opera si svolge con molto favore, sotto la direzione del maestro Vitale, il quale ha già offerto: *Loreley* (la Concato e Marini); *Chénier* (Pertile e la Concato); *Bohème* (la Pampanini e Burdino); *Iris* (Pertile e la Pampanini). il maestro Salà, a sua volta, ha diretto: *Cavalleria* (la Concato e Minghetti); *Pagliacci* (Cortis, Granforte e la Palazzini).

® Al Regio di Torino, (direttore Capuana), dopo la *Lucia* (Toti Dal Monte e Pertile) e *Carmen* (la Cristoforeanu e Trantoul), si sono inscenate le due novità: *Re* di Giordano e *Amore medico* di Wolf Ferrari.

La prima opera (Tagliabue, Ciniselli e Maria Gentile) ha procurato sette chiamate all'autore e agli interpreti.

L'intreccio di quella di Wolf Ferrari, che era nuova solo per l'Italia, è stato ricavato da Enrico Golisciani dalla ben nota commedia di Molière, ed il musicista vi rivela quei pregi di gusto fine e di comicità garbata che poi ha saputo ancor più affermare nei successivi lavori. I due atti hanno procurato numerose chiamate all'autore, al maestro Capuana e agli interpreti, Badini, la Gargiulo, De Paoli, ecc. Accurata la messa in scena di Forzano.

® Gli ultimi spettacoli allestiti al Carlo Felice di Genova, sotto la direzione del maestro Armani, sono stati *Salomè*, con la Tess; *Thais* (la Barrigar e Inghilleri); *Parsifal* (Fagoaga, la Cesar e Bettoni).

® Con *Boris*, protagonista Snadowski, si è riaperto il Massimo di Catania. Hanno seguito *Butterfly* con la Teiko Kiwa e il tenore Santagostino, e *Otello*, protagonista Fusati; altri interpreti Viglione Borghese e la Zawaska. Direttore maestro Ghione.

® Anche il Verdi di Trieste si è riaperto con *Tristano* (la Llacer e Canalda). Seconda opera è stata *Butterfly* (la Fumagalli Riva e il tenore Noyer).

® Gran folla ha richiamato, anche dai paesi vicini, il *Nerone* di Boito a Pisa. Direttore Benvenuti, principali interpreti il tenore Gaviria, i baritoni Andreoli e Beuf, le signore Campigna e Castagna.

Per secondo spettacolo si è data, con grande successo, *Francesca* di Zandonai, diretta dall'autore, interprete Carmen Melis.

® Molti spettacoli d'opera italiana si sono svolti recentemente all'estero. Ricordiamo: *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi al Nazionale di Lubiana; *I due Foscari* di Verdi ad Halle; *Adriana* di Cilea e *Trovatore* a Nizza; *Otello, Schicchi, Iris* all'Opera dell'Aja; *Bohème* a Tolosa; *Cavalleria, Tosca, Barbiere* a Pau.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — I pianisti Raoul De Koczalsky e Borowski si sono nuovamente imposti per le loro spiccate qualità; il primo si è distinto specie nell'*Improvviso in si bem. magg.* di Schubert; il secondo ha offerto anche una novità: una *Toccata*, di vivace effetto, di Perrachio. — Il Quartetto Roth ha fatto un felicissimo debutto a Milano; tra due brani di Mozart e di Schumann ha eseguito e fatto applaudire un nuovo *2° Quartetto in si min.* di Tommasini.

® Convegno. — Il Sestetto (5 fiati e pianoforte) di Elberfeld è stato convenientemente apprezzato. Come novità ha eseguito una *Sinfonietta* di Renzo Bossi, favorevolmente giudicata. — La danzatrice Carlotta Bara, di vivace intuito, ha svolto un interessante programma.

® Teatro del Popolo. — Vivissimo successo di Geni Sadero, raccoglitrice, elaboratrice ed interprete finissima di canzoni popolari. — Il Trio di Pesaro ha ottenuto unanimi consensi interpretando Beethoven, Zanella e Pratella; particolarmente applaudito il *Trio* di quest'ultimo. — L'ultimo concerto è stato tenuto dal Quartetto Poltronieri (al piano D'Erasmo), reduce dalla fortunata *tournée* italiana ed estera.

® Unione Concerti. — Ottima udizione della cantatrice Chiarina Fino Savio, interprete espressiva e sentita, e del pianista Agide Tedoldi, il quale, unitamente al violinista Ruminelli, ha presentato una sua nuova *Sonata*, chiara e ben costruita. — Il giovane violoncellista Nievo Ippolito Albertelli (al piano Calce) ha esplicato promettenti doti.

® Ateneo. — Gli ultimi concerti sono stati tenuti: dalla cantatrice Livia Sigalla, dotata di bella sensibilità; dal Quartetto Abbado Malipiero che ha eseguito anche un nuovo *Quartetto in la*, ricco di fantasia, di R. Bossi; dalla giovanissima pianista Maria Luisa Bentivegna, assai agguerrita, che ha interpretato due gradite novità: *Scene infantili* di Napoli e *Notturno e Scherzo* di Savasta.

® Ufficio Concerti. — Tra i migliori concerti di quest'ultimo mese, ricordiamo quelli dell'orchestra dell'E.I.A.R., diretta da Pedrollo, con due novità: *Vendemmia* di Guarino e *Congedo* di Mignone; dell'ottimo pianista Friedmann, musicista d'istinto, assai espressivo; del violoncellista Massimo Amfitheatrof (in programma una nuova *Sonata* del fratello Daniele, giudicata con favore; delle sorelle Braun, che hanno richiamato gran pubblico pel loro austero spettacolo di danze classiche; del Quartetto femminile Bentz, con la cantatrice Wackernagel (in programma un poemetto lirico, *Il Tramonto*, di Respighi per canto e Quartetto); del pianista Weingarten, di buona tecnica; del Trio Rosé, ben affiatato. Ed ancora: le udizioni del tenore Salvati; delle cantatrici Maria Fiorenza ed Elivano Rossi; dei violinisti Francis Arangi e Linke Mockel; dei pianisti Kerschbaumer e Florence Stage; della violinista Chappuis con la pianista Hertig

® Concerti Diversi. — Gran pubblico ha richiamato al Conservatorio Vasa Prihoda, da tanto tempo assente da Milano, con numerosi bis e pezzi fuori programma. — Pel «G.U.M.» ha data una bell'udizione la cantatrice Elena Ostrowska.

ROMA

® Augusteo. — *7 febbraio.* — Nel suo secondo concerto, Sergio Failoni fa nuovamente gustare ai romani la *Notte di Platon* di De Sabata.

10, 13, 17 febbraio. — Concerti diretti da Mascagni, che ritrova le solite calorose accoglienze. Oltre brani di Lully, di Cimarosa, di Cherubini, di Mendelssohn (la *Sinfonia italiana* particolarmente gustata), di Beethoven, di Grieg, di Rossini, di Dvorak, ed il suo *Intermezzo e Sogno* del Ratcliff, presenta un nuovo trittico, *Suite fiorentina*, di Cirenei, direttore della Banda dei Carabinieri. Il lavoro, anche se non originalissimo, appare caratteristico e spontaneo.

24 febbraio. — Interessante concerto Calusio, che comprende il *5° Concerto* di Beethoven, per pianoforte ed orchestra, solista eccellente Nino Rossi, che, da solo, presenta le *Danze d'Olaf* di Pick Mangiagalli ed il *Cucu* di Pasquini. Figurano in programma il *Concerto* di Corelli (Toni), brani di Haydn, di Strawinski ed una novità, *Interludio epico* di Ludovico Rocca (dedicato a un caduto per la guerra) di calda ispirazione, e di buona costruzione tecnica.

27 febbraio - 3 marzo. — Klemperer presenta due interessanti programmi in cui, tra l'altro, figurano, *Scarlattiana* di Casella (al piano l'autore); *Sesta* di Beethoven; *1° Concerto* di Bach; *Concerto* per strumenti a fiato di Hindemith, ecc.

23 febbraio - 2 marzo. — Riusciti concerti di musica da camera del Quintetto Cristiani, diretti da quest'ultimo. Al piano partecipa, con vivo successo, la pianista Maria Mafficletti, applaudita anche a Parma e in altre città.

7 marzo. — Mario Rossi dirige un concerto popolarissimo con musiche di Weber, Franck, Verdi, Wagner, Borodine e Rossini.

10 marzo. — Audizione dell'organista Fernando Germani, vivamente complimentato.

® Sala di S. Cecilia. — Unanimi consensi ottiene il pianista Gualtiero Volterra, dopo lunga assenza da Roma, e la cantatrice Ortensia Di Mignano.

® Società del Quartetto. — La violinista De Rogatis (al piano Lida Capacci) si distingue in brani di Santoliquido, Pizzetti e Saint Saëns. — Si succedono poi i pianisti Mario Ceccarelli e Manrica Vernesi. — Particolare interesse suscita il concerto profilo di Santoliquido; di lui parla Giorgio Barini, ed il Quartetto di Roma, il pianista Caporali, il violinista Zuccarini, la cantatrice Cattaneo, offrono ottime interpretazioni delle sue migliori composizioni; specialmente applaudito il *Quintetto in do min.*

® Filarmonica. — Interessanti concerti del ben noto pianista Borowski, del violoncellista Bonucci e del violinista Micheli col pianista Bustini.

® Sala Sgambati. — Anche qui sono applauditi i pianisti Caporali, Kerschbaumer, Weingarten e la violinista Luisa Linke-Mockel.

® Concerti Diversi. — Meritano particolare menzione quelli di Madeleine Grey al «Convegno»; del violoncellista dodicenne Baldovino al «Lyceum».

® Conferenze. — Adriano Lualdi è stato assai applaudito all'«Istituto Naz. Fascista di Cultura», parlando del *Viaggio musicale in Europa*. Nè vanno dimenticate le tre dotte lezioni di Giovanni Tebaldini al Conservatorio, su *Il canto gregoriano*.

TORINO

® Mentre Vasa Prihoda ha avuto grandi applausi al «Vittorio Emanuele», al «Teatro di Torino» ha suscitato vivo interesse Jack Hylton con la sua orchestra di jazz, composta di 20 suonatori-acrobati. — Il violoncellista Gilberto Crepax si è distinto al «Circolo Artistico».

VENEZIA

® Pel «Dopolavoro» si è avuto un non comune concerto di violoncelli, organizzato e diretto dal prof. Montecchi. In programma *Requiem* di Popper, eseguito da 15 violoncelli; *Aria mistica* di Stradella con 33 violoncelli All'organo e al piano sedeva il m° Barbini.

® Al «B. Marcello» si sono avuti concerti dell'organista Giarda e del pianista Rio Nardi.

TRIESTE

® Il maestro Baroni ha offerto due riusciti concerti sinfonici. Nei programmi, tra l'altro, figuravano: *Corale e fuga* di Bach; *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia e *Fantocci animati* di R. Bossi. — Al «Circolo Artistico» in una udizione dell'organista Gastone Zuccoli è stato apprezzato un suo nuovo brano, *Mater dolorosa*.

BOLOGNA

® Il maestro Baruzzi ha diretto al «Circolo di Cultura», procurando intenso godimento, brani di Marcello, di Rossi e di Cavalli, e l'oratorio *Judicium Salomonis* di Carissimi. Hanno partecipato all'esecuzione un numeroso coro e distinti solisti.

Tra gli altri non pochi concerti ricordiamo quelli dell'orchestra d'archi diretta dal maestro Zecchi, con musiche dal '600 all'800; della eletta cantatrice Cao Pinna, che rinnovò il recente successo di Padova; del Trio Agosti Crepax; del violoncellista Masotti.

FIRENZE

® Negli ultimi concerti Gui, ad uno dei quali ha partecipato il violinista Hubermann (nel *Concerto in re magg.* di Beethoven), hanno suscitato particolare interesse *Il miracolo delle rose* di Amfitheatrof, la *Quinta* di Beethoven, *Scarlattiana* di Casella (l'autore al piano), quattro pezzi di D. Scarlatti, trascritti da Esposito, e *Pulcinella* di Strawinski.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Simpatica udizione della cantante Pediconi, coadiuvata dalla pianista Rossi. — Il Quartetto Napoletano ha eseguito (col concorso dell'autore) il *Quintetto* recentissimo di Mario Pilati, con vivo successo per la composizione e per gli interpreti.

® Società del Quartetto. — Il Trio Ungherese ha eseguito un applaudito *Trio* di Achille Longo. — L'organista Bonnet ha avuto un pieno successo.

® Società Scarlatti. — Festose accoglienze ha avuto la cantatrice Rota; in un Concerto Sinfonico (diretto da Napolitano); abbiamo ascoltato con piacere lo *Stabat Mater* di Szimanowsky e il *Concerto* per pianoforte di Castelnuovo (al piano l'autore).

® Sala degli Artisti. — L'arpista Bruno e la cantante Polena sono piaciute; anche bene la cantante Rossi e il pianista Bota (per l'Accademia napoletana di musica). — Simpatico debutto del violinista Schininà e della pianista Gaetano.

® Organizzazione Concerti. — E' stata apprezzata la violinista Moekel.

In vari circoli si è fatto sentire con interesse il pianista Boasso nella sua tournée italianissima.

PALERMO

® I concerti più importanti sono stati tenuti: da Vasa Prihoda al «Massimo»; dal Quartetto Sevcik-Lhotsky al «Bellini» per gli Amici della musica; dalla violinista Raimondi col pianista Enrico Rossi, e da Arturo Bonucci per l'A. P. D. C. al «Conservatorio». Quest'ultimo è stato particolarmente applaudito nella *Sonata in fa magg.* di Strauss (al piano Artalo Satta).

® Le due ultime «Rassegne musicali» dell'Istituto Gaffurio di Lodi sono state dedicate a Cilea e Guerrini, la prima (con discorso di Cesare Cavallo, esecutori la prof.ssa Spezzaferri e D'Ambrosio e il Quintetto di Brescia); alla scuola violoncellista italiana, l'altra (in programma R. Bossi, Ravasenga, Veretti, interpreti Roberto Caruana e Calace).

® A Parma si sono avuti buoni concerti di Olga e Umberto Supino (pianoforte e violino); della cantatrice Sigalla col violinista Priamo; inoltre la commemorazione di M. E. Bossi, con discorso di Damerini e udizione di sue musiche.

® La Filarmonica «Antonio D'Ali» di Trapani ha inaugurato la stagione dei Concerti sinfonici, sotto la direzione del maestro L. Rolna. In programma, Leo, Marinuzzi, Catalani, Franchetti, Mascagni e Rossini.

® Al Quartetto di Busto Arsizio è stato applaudito il Trio Ungherese.

® Il violinista prof. Giulio Riccardi ha dato un ottimo concerto a Rimini, ove insegna a quell'Istituto musicale.

® Per l'inaugurazione di un nuovo organo a Savona, Ulisse Matthey ha eseguito uno scelto programma, coll'intervento della polifonica Verdi diretta dal prof. Acquarone.

® Nei concerti che Toscanini dirige tra l'ammirazione generale a New York, si sono eseguite due novità italiane accolte con unanime favore: *Feste romane* di Respighi, che comprende quattro parti (*Circenses*, Roma imperiale; *Il giubileo*, Medioevo papale; *L'Ottobrata*, Roma del romanticismo; *La befana*, Roma dell'800); e *Concerto d'estate* di Pizzetti.

® Anche il maestro Molinari nella sua tournée americana, terminata a Filadelfia, è stato giudicato con grande favore.

® Nell'intermezzo di un concerto a Chicago, di quella Symphonie Orchester, Schlusnus Henrich ha eseguito con successo la Suite *Marionette* di Barbara Giuranna.

® A Varsavia — ove precedentemente era stato dato il suo *Carillon Magico* — è piaciuta la *Piccola Suite* di Pick Mangiagalli.

® Un programma di musiche italiane (Alfano, Pizzetti, Musella, Longo, Gagaldi, Tomeucci) si è svolto a Copenaghen alla «Società pro Musica italiana e scandinava», fondata dal prof. Armando Mercuri.

® La Principessa Maria José del Belgio ha tenuto un concerto di beneficenza, rivelandosi pianista squisita, specie nel *Concerto* per piano e orchestra di Schumann. Il biglietto d'ingresso costava 500 franchi.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera dalla Polonia

La musica polacca è stata finora poco conosciuta dalle nazioni latine, poichè la Polonia, oltre ad essere una terra alquanto lontana, era pure, come si sa, da molti secoli sino alla fine della guerra mondiale, suddivisa in tre tronchi, che appartenevano, rispettivamente, all'Austria, alla Russia ed alla Germania. Per conseguenza, la musica polacca dipendeva da quella dei tre imperi e non aveva vita propria.

Musica polacca! Queste parole, per il pubblico profano, evocano quasi unicamente l'opera geniale di Chopin e la stupenda virtuosità di Paderewski, che è stato anche il primo Presidente della nuova Repubblica polacca ed è ben noto quale autore del celebre *Minuetto in Sol magg.*, e tutt'al più evocano anche l'opera nazionale *Halka* di Stanislaw Moniuszko e la *Polacca*, danza caratteristica della quale si sono serviti col massimo successo molti fra i migliori musicisti.

Ma invece, la musica polacca è assai vecchia e ricca di lavori. Già dalla prima metà del XV° secolo ci è tramandata l'opera di Nikolaus Radomski, importante compositore della Polonia, che scrisse degli *Inni a tre voci*, dei *Mottetti* e delle *Messe*. Alla fine del XVIII° secolo brillarono gli operisti Karl Kasimir Kurpinski, che non scrisse meno di 26 melodrammi per il teatro di Varsavia, e Josef Xaver Elsner, il professore di *Chopin*, autore di 19 melodrammi, tra i quali *Leszek il Bianco* ed il *Re Zokietek*. Parlare di Chopin, il rappresentante più glorioso della musica polacca, sarebbe una cosa inutile, poichè da lungo tempo l'intero mondo lo ammira. Egli colla sua arte eccezionale seppe penetrare nell'anima della patria come nessun altro e, d'altra parte, seppe far conseguire alla musica nazionale, fino ad allora sconosciuta, un posto veramente ragguardevole fra quella delle altre nazioni. La personalità preponderante di Chopin fu anzi la causa della trascuratezza con cui all'estero furono considerati i suoi contemporanei connazionali. Lo stesso fenomeno deplorevole, d'altra parte, troviamo pure nella Scuola classica viennese, ove, all'ombra di Beethoven, di Mozart, di Haydn, ecc. furono dimenticati tanti altri notevoli compositori.

Del già citato Stanislaw Moniuszko, all'estero si conosce solamente l'opera *Halka*, ma si ignora che quel reputato musicista scrisse 20 Melodrammi, 5 Balletti, 6 Cantate, 7 Messe, 2 Requiem, 4 Litanie, 8 Sonetti per coro ed orchestra, ed inoltre 400 Canzoni, Inni religiosi, Musiche per teatro, Ouvertures, Trattati teorici ecc. Neanche la minima parte di quest'opera ingente è stata stampata e, per conseguenza, resa nota ad un pubblico più ampio.

Ricordiamo anche Alexander Zarzycki, elegante compositore di pianoforte e direttore incaricato del Conservatorio di Varsavia; Ludovico Grosman, fondatore della Società Musicale di Varsavia, autore di opere e poemi sinfonici; Enrico Jarecki, direttore dell'Opera di Leopoli e suo figlio Tadeusz, compositore di più moderne tendenze.

Una delle figure più simpatiche della musica polacca di oggi è Stanislaw Lipski; artista nobile che ha al suo attivo una ricca opera poetica. Occupandosi della musica di Stanislaw

Lipski, bisogna pensare ad un paesaggio aprico, strano, favoloso, turchino, ove canta l'usignolo che ci rallegra con deliziose melodie tali da farci dimenticare il mondo reale delle cacofonie, delle perversità atonali, dei ritmi barbari. Nella musica di Lipski rivive l'arte del suo antenato Chopin, a cui consacra un infinito amore, dedicando anche alla memoria di lui due delle più belle sue canzoni. Nato nel 1880 a Varsavia, sin dall'infanzia, a causa di un accidente disgraziato, perdette l'occhio sinistro. Abbandonato il ginnasio, a dodici anni entrò nel Conservatorio e terminò il suo corso con L. Zelensky, nel 1900. Seguirono due anni di serio studio a Berlino coi professori Lutzenko, Ernst Jedliczka e H. Leichtentritt; altri due a Vienna coi professori Leschetitzky e Robert Fuchs; e finalmente nel 1910 fu chiamato al Conservatorio di Cracovia, incaricato delle classi di perfezionamento, funzioni medesime che occupa anche in pari tempo al Conservatorio di Katowice. Egli è un accompagnatore molto stimato ed ha illustrato anche per molti anni le conferenze del musicologo polacco dott. Reiss.

E' curioso come il Lipski sia diventato compositore, senza studiare la composizione, nel più severo senso, con alcun maestro contemporaneo. I suoi veri maestri furono di altra epoca: Bach, Beethoven, Chopin. Sotto l'influenza di Chopin egli creò anche la sua musica, la quale, nella manifestazione delle sue forze espressive, si limitò essenzialmente a pochissime forme musicali: Pezzi per pianoforte, Lieder e Composizioni per coro maschile e misto. La sua musica ha ottenuto premi da molte Società Musicali della sua patria e figura nel repertorio di molti artisti concertisti di prim'ordine. Già, la sua prima opera, *Due Canzoni*, pubblicata nel 1907, mostra tutte le qualità pregevoli del musicista: una melodia dolce, flessibile, quasi italiana, un'armonia semplice e cristallina, priva di ogni manierismo ed un vero sentimento artistico-umano. Fra gli altri suoi lavori notiamo *Cinque Pezzi* per pianoforte op. 8, *Tre Pezzi* per pianoforte op. 4, un *Notturno* per violino e pianoforte op. 10, e molta altra musica per pianoforte e canto, sempre di eletta ispirazione e dimostrante una speciale predilezione per le forme chopiniane di Danza, per le Mazurche, le Polacche e i Valzer. Una grande parte della musica di Lipski è ancora inedita, ma degnissima di pubblicazione.

Abbiamo parlato più diffusamente della musica di questo compositore, perchè servì quasi da modello a tanti altri connazionali, quali Stefan Malinowski, Ignaz Friedman e Roman Statkowski.

Impronta del tutto differente da questo stile scorrevole ha la Nuova Scuola Polacca, alla quale appartengono Karol Szymanowski, Mieczyslaw Karlowicz, Ludomir Rozycki, Apollinary Szeluta e Grzegorz Fitelberg. Cinque musicisti e cinque innovatori, che hanno rotto i vincoli della tradizione nazionale ed hanno eretto, nel campo della nuova musica polacca, dei monumenti sonori di inaudita grandezza, riuscendo ad avvicinare quella alla produzione moderna degli altri popoli. Essi hanno in comune gli impulsi infrenabili del loro spirito che non può più accontentarsi delle piccole forme, ma vuol affrontare le più ampie proporzioni del sinfonismo che troppo era stato negletto nella musica polacca. I loro capolavori in questo genere sono la *Seconda Sinfonia* in *Si bemolle* op. 19 di Szymanowski, con una immensa Fuga finale, la *Sinfonia Renaissance* op. 17, il Poema sinfonico *Onde ricorrenti* op. 9 e la *Rapsodia Lituana* op. 11 di Karlowicz; infine *La Canzone del Falcone*, poema sinfonico del Fitelberg. Tra questi compositori, forse, avrebbe occupato il primo posto il geniale Karlowicz invece di Karol Szymanowski, se nelle montagne della Tatra, una terribile valanga non avesse messo precocemente fine alla sua vita. Oggi, Szymanowski non gode solamente il primato fra i musicisti polacchi, ma rappresenta con lo Strawinsky, lo Schoenberg, il Bartok ed il Casella l'avanguardia della musica moderna. Nelle sue argute combinazioni e raffinate espressioni, Szymanowski si avvicina al Debussy, e con la tecnica sorpassa, anzi, le più audaci invenzioni dei suoi contemporanei.

Accanto ai compositori stanno degnamente i virtuosi polacchi. Il firmamento del virtuosismo è cosparso di stelle, che splendono dappertutto, nelle sale di concerto. Chi non conosce i nomi smaglianti di Paderewski, del violinista Huberman, del pianista Ignaz Friedman, che ha scritto pure molta musica graziosa per pianoforte? Anche Juliusz Wolfssohn, i fratelli Feuerman ed Erwin Brynicki sono virtuosi di primo ordine. In Theodor Leschetitzky, poi, la Polonia ha un maestro, il cui metodo di suonare il pianoforte è apprezzato in tutte le parti del mondo.

Anche nella musicologia la Polonia occupa un posto considerevole. A Cracovia, ricordiamo Zdzislaw Jachimecki e Josef Reiss, ambedue usciti dalla celebre Scuola Viennese di Guido Adler; a Leopoli, Adolf Chybinski, che ha studiato a Monaco di Baviera, ed a Varsavia temporaneamente. E ad essi si possono aggiungere Henryk Opienski, Feicht, Barbag, Latoszewski e la prof.ssa St. Lobaczewska.

I teatri di opera di Varsavia, Posnania, Cracovia, Leopoli, Katowice preferiscono principalmente il repertorio internazionale dei melodrammi italiani, francesi, tedeschi, ma non trascurano la ricca produzione nazionale. In questa stagione l'opera polacca *Zygmunt August*, composta da Tadeusz Joteyko, è stata rappresentata in diversi teatri della Polonia. L'azione si svolge negli anni 1547-1572 e tra i suoi personaggi annovera anche la regina italiana Bona Sforza, madre del Re Zygmunt August. Abbiamo assistito ad una rappresentazione di quest'opera nel Teatro polacco di Katowiche, che ha dato un'ottima interpretazione di questo magnifico lavoro, il quale, però, ci sembra conceda troppo al gusto del pubblico nazionale.

Le più importanti Scuole di musica della Polonia si trovano naturalmente nei centri musicali della nuova Repubblica. A Cracovia vi è il Conservatorio della Società di Musica, fondato nel 1888; a Leopoli il Conservatorio della Società Polacca di Musica (Konserwatorjum Polskiego Towarzystwa Muzycznego) sotto la direzione di Soltys; a Posnania un'Accademia esistente dal 1919, ed infine a Varsavia il Conservatorio dello Stato, fondato nel 1821 da J. Elsner, maestro di Chopin, e che ha avuto come direttori i più insigni musicisti della Polonia, come Mlynarski, Melcer e Szymanowski. Il programma d'insegnamento è adattato secondo il metodo dei Conservatori della Germania, comprendendo anche la letteratura musicale nazionale.

Nè va dimenticata l'attività degli editori polacchi: specialmente quella delle Case Gebethner e Wolff di Varsavia, S. A. Krzyznowski e Piwarski di Cracovia e G. Seyfarth di Leopoli, vere sostenitrici della musica polacca.

Dr. H. R. Fleischmann.

Lettera dalla Svizzera

Tutt'a un tratto, da un anno circa a questa parte, una campagna persistente a favore delle opere di Antonio Bruckner si afferma da noi, come del resto in tutti i paesi d'Europa.

Zurigo, in Isvizzera, è il centro in cui si fanno i maggiori sforzi per riuscire a farci considerare quel compositore come un creatore geniale, mentre invece Bruckner, pur essendo indiscutibili il suo talento e la sua arte, non potrà mai darci neppure l'illusione del genio. Qualche spirito « illuminato » vorrebbe che lo considerassimo non solo pari a Beethoven, ma addirittura colui che deve farlo dimenticare!...

Manca alla musica di Bruckner la vita reale, l'amore reale, la vera passione, senza la quale la musica non è che intellettualità grossolana o raffinata. E notiamo che Bruckner non fu affatto un raffinato intellettuale, benchè professasse la rinunzia alle gioie sessuali.

Tutta l'opera sua ci appare come quella di un pedagogo rappresentativo di un'epoca. Non si può negargli il talento, ma, quanto al suo genio?... Bisognerebbe innanzi tutto intendersi sul valore di questa parola di cui oggi si abusa. Che titolo daremo noi a J. S. Bach della *Messa in si minore* o a Beethoven della *Missa Solemnis*, se adoperiamo continuamente questo vocabolo che non si dovrebbe pronunciare che tremando? Ad un intruso adulatore che lo trattava da musicista di genio, Saint-Saëns rispose un giorno: « Bando ai paroloni, signore, o dovrò pregarvi di andarvene ».

Bruckner che, a quanto si dice, era la modestia in persona, non sopporterebbe di certo che gli si affibbiasse un titolo che si addice soltanto ai numi della musica, i quali, riconosciamolo, sono stati rari, da Orfeo in poi.

Questo bisogno di divinizzare un antico compositore (che si può ammirare lealmente, purchè collocato al suo vero posto) non proviene forse dalla stanchezza che ognuno prova dopo gli estenuanti tentativi dell'arte cosidetta moderna? Il pubblico non vuole illusioni. Esaminate i programmi di tutti i concerti sinfonici: ovunque trovate la prova di una reazione verso un'arte equilibrata e sana.

Per quanto straordinario ciò possa apparire, la città di Losanna non possiede alcuna sala da concerti degna di questo nome. L'opinione pubblica la reclama invano da quarant'anni. Diciotto anni fa Paderewski, colpito da uno stato di cose tanto anormale, diede un concerto, a Losanna stessa, a beneficio d'un fondo destinato a costruire l'edificio agognato. Ma la cosa restò lì, e il fondo Paderewski fu adoperato per fare degli insufficienti studii architettonici, senza che esso venisse accresciuto: tutt'al contrario!

Ed ecco che di nuovo Paderewski, allo scopo di suscitare una seria iniziativa, officiosa od ufficiale, offre, per concorrere alla costruzione di quella sala fantasma, la somma di quarantasette mila franchi (franchi oro) e cioè l'utile lordo di due concerti dati da lui nella Cattedrale di Losanna. Fu appunto per la mancanza di una sala da concerti, che si dovette adoperare la Cattedrale per queste memorabili audizioni. Contrariamente ad ogni aspettativa, l'acustica risultò meravigliosa, e mai Paderewski diede prova di una possanza, di una giovinezza e di una musicalità così splendide. Gli anni sembrano ringiovanirlo. Dopo aver conquistato tutti quelli della sua generazione, egli soggioga oggi tutta la gioventù. Leggete piuttosto ciò che ci scriveva, dopo questi concerti, una giovane entusiasta, d'intelligenza e di sensibilità raffinate. Appare da questa lettera che i giovani, che sono l'avvenire, altro non domandano se non di subire le leggi della Bellezza, allorquando quelli che le applicano sono degni e capaci di imporle.

« Il solo fatto di ascoltare Paderewski in-
« verte le leggi della gravità! Egli vi porta,
« vi trasporta: par quasi di librarsi in aria,
« par quasi di volare; si ha l'impressione di
« vivere una vita superiore in regioni rette
« dalle sole leggi dell'Armonia... La Polonia
« merita di vivere non fosse che per averci
« dato un uomo simile ».

Qualche giorno dopo, per contribuire alla costruzione di una cappella cattolica in un piccolo villaggio protestante ai piedi del Giura, Paderewski versava la somma di dieci mila franchi, incasso lordo di un concerto dato da lui a Friburgo, la graziosissima vecchia città, sede dell'arcivescovado di Friburgo, Losanna e Ginevra.

Questo concerto fu un trionfo senza precedenti, al quale assistettero Sua Eminenza Monsignore Besson, il mondo diplomatico venuto da Berna, il Consigliere federale Schulthess.

Mentre, dopo l'ultimo pezzo del programma le acclamazioni non si potevano frenare, d'un tratto, in uno slancio di entusiasmo, Monsignore il Vescovo si precipita sulla scena e in una improvvisazione commovente si rivolge al Maestro, per dirgli:

« Eccellenza, ciò che abbiamo ascoltato non « consente altri commenti se non il silenzio « e l'ammirazione. Niuno, tuttavia, si meravi- « glierà se il Vescovo, che ha l'onore di aver- « vi fra il novero dei suoi diocesani, vi rivol- « gerà due parole per porgervi, personalmente « ed a nome di tutti, il più sentito e profondo « ringraziamento.

« In principio d'un patto che vi è caro, per- « chè ha una parte importante nella storia del « vostro Paese, noi leggiamo: « *E' una verità* « *evidente che non si può arrivare alla Sal-* « *vezza senza il soccorso della carità* ».

« Questo soccorso voi ce lo avete dato, « splendido, sotto la forma magnifica dell'arte « portata alla maggiore sua perfezione. Nes- « suna opera buona, del resto, grande o mo- « desta che sia, vi è indifferente. Nel vostro « ammirevole discorso su Chopin, dicevate, « parlando dei vostri compatrioti: « *Dio non* « *ha contato le corde che ha poste alla nostra* « *arpa* ». Dio non ha contato le corde che ha « poste alla *vostra* arpa, Eccellenza, ma con- « terà, ne son sicuro, gli atti generosi nati dal « vostro cuore.

« Che ci sia concesso, Eccellenza, di salu- « tare nella vostra persona, cordialmente e ri- « spettosamente, l'anima fremente della Polo- « nia, di quella Polonia che vi deve in gran « parte, non già la sua resurrezione — poichè « la Polonia non è mai morta — ma la sua « liberazione, consacrata dalla gloriosa vostra « presidenza. Noi sappiamo quale attività voi « abbiate svolta durante la grande guerra a pro « di tante nobili cause: se Platone vi avesse « conosciuto, non avrebbe certo bandito i mu- « sicisti dalla sua repubblica. Noi non dimen- « tichiamo la parola ammirevole che voi avete « scritta, in un'ora d'angoscia e che, dalla « penna di un Maestro quale siete, riveste un « sì alto valore: *La Patria prima, l'arte dopo!*

« La Patria prima: tutta la nobile vostra « esistenza è l'attuazione di questa bella mas- « sima. Ed è perciò, Eccellenza, che acclamia- « mo stasera la Polonia: noi sappiamo che « questo gesto è il miglior ringraziamento « che possiamo porgere al vostro cuore ».

Momento indimenticabile! Il pubblico, in piedi, grida: Evviva la Polonia! Evviva Paderewski!

A Ginevra — oltre ai concerti della Società dell'Orchestra della Svizzera romanda diretti da una serie di direttori d'orchestra francesi e tedeschi — bisogna segnalare le rimarchevoli rappresentazioni di *Don Giovanni* (in lingua tedesca) sotto la magnifica direzione di Roberto Denuzler, già un tempo a Zurigo ed oggi primo direttore d'orchestra dell'Opera Municipale di Berlino-Charlottenburg.

Roberto Denuzler è uno dei nostri musicisti svizzeri più reputati, che i suoi compatrioti non han saputo trattenere in patria. Come sempre, ora che è troppo tardi e che egli ha riportato all'estero i maggiori successi, i suoi compatrioti si rendono conto dell'errore commesso. Il senso nazionale musicale da noi è costantemente combattuto dalle illusioni di troppi dilettanti che credono soltanto ai valori quotati sul mercato internazionale della pubblicità.

Tuttavia ecco un fatto che si è verificato di recente e dal quale si potrebbe desumere che uno spirito nuovo oramai si fa strada. A Soletta, la vecchia cittadina di 12 mila anime che sorge sulle rive dell'Aar, vive un giovane compositore pieno di talento, ma che tutte le società sinfoniche svizzere persistevano nell'ignorare (così come ignoravano molti suoi colleghi). Per iniziativa di alcuni generosi cittadini, sono stati consacrati due concerti (uno di musica da camera, l'altro di musica sinfonica, col concorso della grande orchestra di Berna sotto la direzione dell'autore) alle opere inedite di questo giovane trentaduenne Riccardo Flury, che ha visto finalmente realizzarsi i suoi sogni. Un pubblico foltissimo è venuto ad applaudire questo grande ingegno pieno di promesse e la cui modestia è pari alla sincerità. Il successo è stato strepitoso. E così questo simpatico artista, che avrebbe avuto ogni ragione di scoramento, può riprendere ora con fiducia il suo lavoro, perchè si sente appoggiato in patria dai suoi concittadini. Nè Riccardo Flury ha potuto soltanto sentire, magnificamente eseguite, le sue opere; ma il gruppo dei generosi cittadini ha voluto addossarsi anche le spese considerevoli d'edizione del poema sinfonico intitolato *Fastnacht-Symphonie* (Sinfonia carnevalesca) che era l'opera più caratteristica del programma.

Quanti giovani ingegni son naufragati per mancanza di appoggio e di incoraggiamento al momento opportuno? In tutti i paesi avviene lo stesso. Gli interessi materiali del commercio musicale internazionale fanno troppo spesso dimenticare che ogni paese, pur rispettando largamente le leggi dell'ospitalità ha il dovere di coltivare la propria terra e di farvi prosperare i propri figli e le loro opere. La città di Soletta ci ha dato un esempio da seguire.

GUSTAVE DORET.

Lettera dalla Spagna

Tutto il buono ed il mediocre degli insieme da camera e dei solisti europei ha sfilato all'Associazione di Cultura Musicale ed alla Società Filarmonica di Madrid.

Le Orchestre Sinfonica e Filarmonica, con i loro interessanti concerti popolari e la Orchestra Lassalle — che ci ha fatto conoscere lavori di Gasca, Barrera, Escobar, Bacariese a Ramache, quest'ultimo pensionato in Roma e allievo di Malipiero, — buone interpreti di interessanti programmi classici e moderni, mantengono l'amore alla buona musica.

Questi complessi artistici, che sono equamente sovvenzionati dal Ministero della P. I. e Belle Arti per accordo dell'Assemblea Consultiva, vedono in parte ricompensati i loro sforzi in favore della cultura musicale della Spagna.

Tutti sono meritevoli di lode e particolarmente la Orchestra Sinfonica che, diretta da Arbós, vanta brillanti tradizioni, e quella Filarmonica diretta da Pérez Casas, che, sebbene di più recente costituzione, vanta al suo attivo esecuzioni nobilissime.

Nè va dimenticata la massa corale che, guidata dal giovane maestro Rafael Benedito, svolge con generale plauso la sua attività artistico-sociale.

La Orchestra Sinfonica ha presentato nella presente stagione il giovane violinista Caclivo, premio straordinario Sarasate del Conservatorio di Madrid, allievo dell'eminente professore Fernandez Bordas. Anche nella orchestra Lassalle ha interpretato il *Concerto* di Beethoven un altro allievo del Bordas, il giovane violinista Iniesta, egli pure premio straordinario Sarasate.

I grandi artisti spagnoli della fama del basso Mardones, i pianisti Iturbi e Cubilas ed i chitarristi Segovia e Sainz de la Maza hanno suscitato enorme interesse e sono stati oggetto di calorose dimostrazioni di entusiasmo in tutti i concerti ai quali hanno partecipato.

Le opere teatrali di qualche importanza, rappresentate nella stagione attuale o sullo scorcio della passata, sono state: *Cantuxa*, del maestro Baudot, di carattere galiziano; *Las Flores*, commedia dei fratelli Quintero, musica del maestro Gaminas, di particolare riguardo pel suo svolgimento che nel declamato lirico è alla maniera di *Pelleas e Melisanda* di Debussy; e le zarzuele *El contrabandista Valiente*, di Morales, di costumi andalusi; *La Marchenera* di Moreno Torroba; *Guglares* di Moratò; *Al Dorarse las Espigas* di Balaguez.

Tra le opere rappresentate emerge quella nuova di Guridi, il compositore guascone, intitolata *La Meiga*, di costumi galiziani. Dopo *El caserio* di costumi guasconi, Guridi s'è migliorato nella forma, come dimostra nello svolgimento della sua ultima partitura *La Meiga*, non riuscendo, pur tuttavia, a raggiungere l'interesse e l'importanza della sua opera *Amaya*. L'ambiente malinconico del paesaggio galiziano è musicalmente espresso con arte, sopratutto nel primo atto, nella romanza del cieco, accompagnato dalla « sanfona », istrumento popolare galiziano; nel duettino comico, nel duetto della Primavera e nel concertato finale. Nel secondo atto, il preludio, pagina sinfonica di indubbia riuscita, la scena dei consigli e la danza della ruota, sono i brani più importanti, come nel terzo, il gran duetto.

La partitura di Guridi, semplice e di elegante linea melodica, è ispirata ai ritmi e cadenze popolari galiziani per il suo carattere, per la ricchezza folkloristica e per il colorito. Le voci e la orchestra sono trattate da mano maestra. I brani musicali del pellegrinaggio, dell'alba e della festa, che appartengono alla bella e pittoresca partitura de *La Meiga*, sono pagine di incantevole verismo sonoro.

Il soggiorno in Madrid del celebre compositore russo Alessandro Glazounof, suscitò grande aspettativa. Egli diresse un gruppo di opere di Glinka, di Rimski Korsakoff, di César Cui e di lui medesimo, facendo apprezzare specialmente il suo *Concerto in si magg.* per piano e orchestra, interpretato abilmente dalla pianista russa Gawilof.

Le opere sinfoniche di questo concerto furono eseguite dalla grande Orchestra Filarmonica, che Glazounof diresse maestrevolmente

Mentre il tempo passa, ancora non si effettua la stagione lirica; è per la prima volta, dopo parecchi anni, che il pubblico madrileno si trova ad esser privato di questo spettacolo che pareva un bisogno imprescindibile della vita musicale della capitale.

Il teatro Reale, ancora in costruzione, si ritiene che sarà in grado di aprirsi al consuetudinario spettacolo lirico per l'epoca delle Esposizioni di Siviglia e di Barcellona, tanto più dato il considerevole numero di turisti stranieri, che, per l'occasione, visiterà la Spagna.

La Real Banda di Alabarderos, riorganizzata recentemente, e che dirige il maestro Vega, si è presentata al pubblico madrileno interpretando opere di de Falla, artisticamente trascritte per Banda, ottenendo entusiastiche accoglienze ed elogi.

R. VILLAR.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

LIUZZI (F.) — *Corso superiore di Estetica e Stilistica musicale*. Prelezione e sommario. (Dall'annuario della R. Accademia di S. Cecilia, Roma).

Nella prelezione si precisa il punto di partenza: « A noi importa che un'opera d'arte, nella sua espressione stilistica... dimostri come e quanto soddisfa alla funzione rappresentatrice di un momento dello spirito ». Le lezioni trattano del dramma liturgico, della lirica sacra medievale, del periodo che va dall'arte trovadorica all'ars nova fiorentina. Il tema è attraente, ed anche più sarebbe interessante sapere in che maniera il prof. Liuzzi illustri ed analizzi e riconosca i valori estetici delle composizioni, di cui finora nessuno sa bene, nè che aspetto ritmico avessero, nè come venissero seguite.

GODOY (A.) — *Hosanna sur le sistre*. Nouvelle édition. (Emile-Paul, Parigi).

Volume di poesie dove tutto è musica. In maggioranza tali versi traducono con parole opere musicali, ed anche *Hosanna sur le sistre*, che dà il nome al libro (ed è composizione a sè), è una serie di sonetti, con versi da principio brevissimi, e gradualmente sempre più lunghi, d'una musicalità, d'una sonorità quasi unica; così che nell'insieme formano una grande linea musicale, d'una forza e d'un fascino veramente rari. Sicchè: musica nello spirito, nei soggetti e nella maniera d'esprimere. A nostro giudizio, appunto per tutto ciò, queste belle poesie non sono musicabili (esse nascono dalla musica, o sono già musica attuata); ma non per questo sono meno adatte a venire sentite e gustate da musicisti.

GIULIO BAS.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927. (C. F. Peters, Lipsia).

Il solito annuario della Biblioteca Peters contiene il resoconto del movimento della biblioteca nel 1927, colle indicazioni dei principali nuovi acquisti di musiche e libri teorici e pratici, antichi e moderni; la lista dei musicisti morti nel 1927, la bibliografia dei libri e periodici dei paesi civili. Tutta questa parte è dovuta al dott. R. SCHWARTZ. — Il volume contiene poi: W. VETTER. *Hermann Abert zum Gedächtnis*, scritto in memoria del compianto professore ordinario di musicologia alla Università di Berlino. — E. BÜCKEN. *Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft* (Problemi fondamentali della storia musicale quale scienza dello spirito), dove si espongono i mutamenti fatti dal concetto di musicologia da J. N. Forkel (che già sentiva la storia musicale come un lato dell'evoluzione di tutta la vita del pensiero e del sentimento) in poi; e si segnalano i pericoli, sia dell'isolamento degli studi sulla musica, e sia anche dell'eccessiva dipendenza di questi dal complesso degli studi storici ed estetici. — A. SCHERING. *Historische und nationale Klangstile* (Stili sonori storici e nazionali). Interessante scritto, dove si spiega che ogni tempo, ogni paese (anche ogni maestro) ha un proprio stile di sonorità; regolato forse dalla vicenda di due tendenze: fusione di vari suoni, e combinazione di timbri distinti. — T. KROYER. *Zwischen Renaissance und Barock*. (Tra rinascenza e barocco). Bellissimo studio, che mostra come il barocco si sia prodotto in musica allo stesso momento che nelle arti plastiche. — H. DAVID. *Zu Bachs « Kunst der Fuge »*. (Su « L'arte della fuga » di G. S. Bach). Le vecchie edizioni del grande ultimo (incompleto) lavoro del sommo Maestro non rispondono a quello che pare fosse il piano originale; W. Graeser fece un'edizione sua; ma l'A. spiega perchè non crede soddisfacente nemmeno quella. La casa Peters sta preparando un'edizione nuova, pare, secondo i migliori criteri.

ERMANTIGER (E.) — *Bildhafte Musik* Entwurf einer Lehre von der musikalischen Dastellungskunst (J. C. B. Mohr, Tübingen).

In questo libro non si tenta di dare nuovo assetto a leggi musicali (che, a sè, non esistono), forse in vista di certi aspetti moderni, o di moda, nella produzione musicale odierna; sibbene di scoprire in che modo le leggi della vita (in quanto ci sono note) determinino la formazione della musica. L'A. si mette dal punto di vista dell'uomo attuale (quindi nessuna ricerca storica) e riconosce certe basi fondamentali. Dall'odierno stato della conoscenza della vita dello spirito risulta che su questa via, per ora, non si possono stabilire che elementi sui quali la formazione musicale deve per necessità appoggiarsi. È dunque uno studio che, pure essendo tutto della vita attuale, non concerne che le basi immutabili.

BARDAS (W.) — *Zur Psychologie der Klaviertechnik*. (Werk-Verlag, Berlino).

Il prof. Artur Schnabel ha premesso una sua cordiale parola alla stampa di questo scritto postumo del professore all'Accademia imperiale di Tokio; scritto che mostra nell'A. un artista fuso con un intellettuale, e che si esprime come uomo d'esperienza. Molte delle cose che egli dice valgono per qualunque insegnante d'ogni genere di musica. È d'altra parte un libro adatto, tanto ai pedagoghi quanto ai psicologi ed anche ai dilettanti.

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

VENEZIANI (V.) — *Marfisa*. Poema corale a Voci d'uomini. Versi di Domenico Tumiati. (G. Ricordi & C., Milano).

La Marfisa di questo poema non è l'ardita guerriera dell'Ariosto; è il pauroso fantasma ben noto ai Ferraresi. Nella notte di luna, al canto degli usignuoli, al canto delle rane si svegliano le ombre dei poeti, si animano i monumenti di Ferrara e rievocano i tempi lontani; finalmente passa il cocchio di Marfisa e le fanno ressa intorno le ombre degli amanti che furono uccisi da lei. Poi tutto dispare; non è stato che il sogno pauroso d'una bella innamorata.

Tale è la tenue trama del poema cui hanno collaborato il Tumiati e il Veneziani, già noti per altri melologhi eseguiti più volte con successo. Ma quella che vive nella musica del Veneziani è veramente l'anima di Ferrara: anche facendo astrazione dai versi, pure assai suggestivi, solo abbandonandosi alla malia di quella musica, noi vediamo sorgere dinanzi agli occhi della mente l'antica città, colla poesia dei vecchi palazzi, delle sue torri, dei suoi giardini abbandonati, delle notti silenti e misteriose popolate di fantasmi al pallido chiarore della luna. Non credo che nessun'altra arte possieda come la musica questa quasi magica virtù di suggestione.

Non voglio addentrarmi nell'esame critico e in un'analisi minuta del Poema musicale; nè illustrarne il sapiente artificio, poichè a nessuno può sfuggire l'assoluto possesso della scienza musicale che essa rivela; nè mi dilungherò a citare con facile erudizione gli svolgimenti melodici e armonici dei quali l'A. si è servito. Preferisco rilevare il senso d'arte maturo e squisito, e il vivo sentimento della natura, che, uniti ad una conoscenza rara ed illuminatissima del Coro, hanno permesso al compositore, all'esimio capo del Coro della Scala, di scrivere un poema che lo pone fra i migliori autori di questo genere di musica. I momenti nei quali la sensibilità del Veneziani ha trovato gli accenti più sinceri ed espressivi sembra a me che siano sopratutto nell'episodio dei Rosignoli, in quello del Pozzo dei Bonaccorsi, nell'imitazione musicale dell'urto delle antiche ossa, nella descrizione piena di alta poesia della notte nel giardino, in quella non meno felice delle Campane, nell'episodio delle Ore del Castello, nella impressione poetica del silenzio che avvolge le vecchie torri, nell'evocazione misteriosa e solenne di Marfisa, nel grido del suo primo amatore, nello scalpitare dei cavalli. In ognuno di questi episodi appare evidente la facoltà di rendere musicalmente in forme adeguate i moti dell'anima dell'autore e le immagini della sua fantasia, in forme adeguate e sue proprie, come sa fare chi è veramente poeta. Con l'alternanza delle ombre e delle luci, dei chiaroscuri nelle varie parti che costituiscono il Poema del Veneziani, nel lumeggiare le figure del Poema, nel maneggiare la maniera poetico-musicale egli ha dimostrato una conoscenza incomparabile della prospettiva musicale, e una coscienza superiore che gli ha consentito di essere insieme semplice e sincero, quale Goethe augurava fosse per essere sempre il vero artista. La profonda conoscenza del Coro e delle sue vere possibilità, che dimostra l'A. di *Marfisa* anche nei casi nei quali l'armonia potrebbe apparire direi così piuttosto strumentale che vocale, ed il suo squisito senso d'arte, lo guidano per la giusta via. Così a pag. 21 alle parole: *nè chioma bionda o bruna*, l'urto fra i baritoni ed i secondi tenori viene attenuato, anzi giustificato, e reso di ottimo effetto, dall'uso dei suoni a bocca chiusa nei primi. Notevole il fatto che questo Poema vocale, se eseguito a brani separati, non presenta difficoltà insuperabili anche per cori non di prim'ordine (21). Anche questo è un risultato degno di nota, in quanto il raggiungere i migliori risultati con semplicità di mezzi fu sempre la caratteristica dei veri compositori. Gli altri, gli elucubratori, gli sciensiati dell'arte si arrabattano in astruserie bene spesso inseguibili (specialmente dalle voci) e che all'atto pratico non raggiungono l'effetto desiderato. Nella maggior parte di questi casi, l'A. si ritiene in buona fede incompreso; in verità egli non ha saputo realizzare in una forma d'arte equilibrata e definitiva un'idea, a volte anche assai buona. Nel Veneziani invece l'ispirazione e la forma utile a manifestarla sono tutt'uno.

Anche quando si tratta di svolgimenti di melodie di largo respiro le linee del Poema vocale non potrebbero essere più belle. È cosa evidente che l'A. non ha voluto imitare la classica polifonia (a lui pur così nota), ma far opera conforme al gusto dei tempi nostri, senza chiedere a prestito artifici che non è troppo difficile conoscere ed imitare.

Il Poema avrà certamente una larga diffusione in Italia e all'estero, poichè si raccomanda da sè, e le belle e buone musiche trovano sempre editori ed esecutori senza bisogno di raccomandazioni o di aiuti di réclame.

FELICE BOGHEN.

FACCHINETTI (M.) — *Printemps - Vision - Mon amour*; pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Melodie senza soverchie pretese: di fattura garbata, eleganti, piacevoli e di media difficoltà. Tutte le qualità che occorrono perchè esse possano aver fortuna presso le innumerevoli cantatrici che esercitano la propria ugola per diletto personale, e degli amici di casa.

SPITZMUELLER-HARMERSBACH (A.) — *6 Klavier - Stücke für Tanz*. (L. Doblinger, Vienna).

Pezzi scritti con sicura conoscenza dello strumento e delle sue possibilità; con una certa *verve* ritmica ed un certo senso d'equilibrio formale. Ma la sostanza non è proprio originale, e le troppo numerose bizzarrie armoniche disseminate non bastano a celare una sensibilità romantica d'un genere non nuovo.

GIL-MARCHEX — *Deux Mélodies* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Di elegante e squisita fattura, e di ottimo rendimento sia pianistico che vocale, queste due melodie del noto pianista-compositore si fanno leggere ed ascoltare con simpatia. Alla prima *Dans l'interminable ennui de la plaine*, che ha più l'apparenza d'un pezzo per pianoforte con voce obbligata che d'una vera melodia, preferiamo la seconda *Cette fille, elle est morte....* d'un tono di nenia popolaresca d'indubbia efficacia lirico-drammatica e di più schietta fattura vocale. In ogni modo l'una e l'altra meritano d'esser prese in considerazione dalle cantatrici desiderose di rinnovellare un poco l'ormai abituale repertorio.

A RICHIESTA

s'inviano numeri di saggio, e preventivi di pubblicità pel 1929.

VREDENBURG (M.) — *Vous m'avez dit;* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Di struttura schiettamente moderna — ma non aggressiva — e di una scrittura lineare e semplice, questa lirica può riuscire gradita agli esecutori che abbiano una qualche famigliarità con lo stile dei musicisti contemporanei. Il lavoro, gradevolissimo, è di difficoltà media.

HONEGGER (A.) — *L'Impératrice aux rochers.* Musique de scène pour le drame de S. Georges de Bouhelier. Réduction pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Nessuna indicazione drammatica può guidare il lettore a traverso questi ventisei frammenti sinfonici evocatori di un mondo barbaro e smagliante: e l'audacia della scrittura — che talvolta sembra rasentare l'anarchia — può spaventare più d'uno. Non c'è che cominciare la lettura dai frammenti di scrittura più semplice e più pieni di poesia. Subito la logica e la chiarezza di questa musica apparirà, ed il passo a quelli di carattere più aspro e duro si farà senza difficoltà eccessiva. Si vedrà allora oltre alla logica ed alla chiarezza — qualità precipue di questa musica — come le durezze e le asprezze, i suoni qui abbiano spesso bagliori e riflessi metallici, uniti a colori che ricordano quelli dei musaici bizantini, — come abbiamo qui una ragione *espressiva*, e come la *melodia strumentale* appaia chiara tra il fitto tessuto polifonico, anche dove la densissima struttura poli-tonale sembrerebbe doverla soffocare. Se tutto il lavoro non ha poi l'unione e la coesione del *Roi David*, ciò dipende dalla sua stessa fattura frammentaria di musica illustrativa della vicenda scenica, e non facente parte integrale della vicenda drammatica stessa come nell'ormai famoso e popolare *Salmo drammatico*. Ma in ognuno di questi frammenti è possibile riconoscere ogni volta di più un musicista di primissimo ordine che, quale ala la forma di linguaggio che egli scelga per esprimere le proprie sensazioni, merita la nostra ammirazione ed il nostro rispetto, anche quando per avventura la sua sensibilità e la sua espressione non coincidano esattamente con le nostre.

d. d. p

GHEDINI (G. F.) — *Diletto e spavento del mare.* S. o T.; *La quiete della notte.* C. o B.; *Canto d'amore.* S. o T.: *Di', Maria dolce.* Ms. o Br. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Di Giorgio Federico Ghedini la Casa Ricordi espone in vetrina quattro lavori per canto e pianoforte, tutti ispirati a testi di epoche trapassate. *Di', Maria dolce*, una laude spirituale di Giovanni Dominici, in cui il poeta immagina i pensieri, i sentimenti e gli atti della Vergine ch'ebbe la ventura di partorir Gesù. *Canto d'amore*, un'altra laude, ch'è una ossessionante giaculatoria di Fra Jacopone sulla parola *amore*. Entrambe sono state interpretate musicalmente dalla ben nota abilità, concettosità e sobrietà del Ghedini; più semplice ed ingenua la prima, più mossa e più ardente la seconda.

Da Mosco il Ghedini scegliе *Diletto e spavento del mare*. È bello il mare, ma quando s'infuria è preferibile la terra ferma. Da Alcame scegliе *La quiete della notte*... che invita a considerare quali e quanti innumerevoli animali popolino la terra. L'una chiede alla tavolozza sonora note cupe ed armonie gravi; l'altra, si scioglie in linee narrative prevalentemente espressive e patetiche.

r. d. r.

GIURIANNA (B.) — *La Guerriera; Canto storico; Stornello.* Per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano

Disinvolti nella linea e chiari nella contestura, anche quando il gioco delle parti non rifugga da qualche audace urto e da qualche riuscita disposizione politonale, questi tre canti costituiscono una almeno pratica presentazione per la giovanissima compositrice, che rivela vivido ingegno, mano agile di costruttrice ed una tecnica bene orientata verso modelli degni.

Non siamo troppo d'accordo circa l'elezione dei testi delle tre canzoni, ma riconosciamo che nella veste musicale della Giurianna essi trovarono l'animazione lirica capace di vivificarli; e se dei tre brani la *Guerriera* ci sembra il più completo e saldo nella costruzione, lo *Stornello* per una grazia tutta femminile di atteggiamenti, anche attraverso il cadenzare popolaresco, ci sembra quello che meglio contrassegna la sensibilità elegante e delicata della compositrice.

Le tre canzoni non presentano grandi difficoltà di esecuzione e non tarderanno ad entrare nel repertorio delle nostre buone cantanti.

s. m.

Recenti pubblicazioni di

ADRIANO LUALDI

Per Canto e Pianoforte

Deux Rondeaux

Texte de Clément Marot (sec. 16) S.-T.

1. De l'amour du siècle antique.
2. D'alliance de soeur.

(120957) L. 6.

I Canti dell'Isola

Poesie di Ada Negri. S. o T.

1. Notte di Capri - 2. Benedizione - 3. Filastrocca.

(120958) L. 8.

Per Cori a Voci sole

Due Pezzi Corali a 3 Voci femminili

1. L'addio (Saffo). - 2. Sol variato è il velo (Tommaseo).

(120959). L. 6.

Tre Pezzi Corali a Voci miste

1. Il canale, a 4 voci (Pusinich). - 2. Gesù in croce, a 4 voci (Rau). - 3. L'eco, a 8 voci (Poliziano).

(120960) Partitura L. 10.

(121009) S. e C. (uniti) L. 3. - (121010) T. e B. (uniti) L. 3.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

Società del Teatro Regio di Torino. — Concorso per un'opera musicale in uno o più atti. Entro giugno i concorrenti dovranno presentare il libretto che intendono musicare. Apposita commissione (presieduta da Renato Simoni) farà una prima scelta dei lavori, giudicati poi per *referendum* degli abbonati; i prescelti verranno subito restituiti ai compositori, i quali, entro ottobre 1930, dovranno inviare alla Direzione del Teatro lo spartito per canto e piano e la partitura dell'opera. Altra commissione (presieduta da Alberto Franchetti) sceglierà tre opere che saranno eseguite da cantanti al pianoforte alla presenza degli abbonati, i quali indicheranno il lavoro che dovrà essere rappresentato nella stagione 1930-31. I concorrenti, in nessun caso, dovranno rivelare il loro nome.

La stessa Società bandisce un altro Concorso pel luglio 1929, fra giovani cantanti italiani che non abbiano mai cantato al Regio. Una apposita commissione, coadiuvata sempre dagli abbonati, indicherà quali dei concorrenti saranno scritturati per la stagione 1929-30.

Giornale degli Artisti, Via Agnello 15, Milano. — 1°) Concorso per un'opera lirica che sarà rappresentata nella prossima stagione di carnevale-quaresima, a cura dell'impresa Ferone e C.; 2°) per un'operetta che sarà inscenata da una delle migliori Compagnie.

Al Concorso bandito dall'Accademia Filarmonica di Bologna, nessuno dei concorrenti è riuscito vincitore. Purtuttavia, la Commissione ha segnalato: le due composizioni dai motti *Spiritus ubi vult spirat* e *Ab imo pectore;* la Partita *La verna;* l'Allegro sinfonico *Laudate Eum in Chordis et Organo;* il Pezzo da Concerto *Cantate Domino*.

La Commissione nominata dal Comitato di Reggenza del Sindacato musicisti di Roma per giudicare i lavori concorrenti alla Mostra di musica contemporanea, ha prescelto le seguenti composizioni di musica da camera e polifonica, sulle 24 presentate: *Sonatina* per pianoforte, di Bartoccini; *Quartetto* per archi, di Alderighi; *Due Canzoni*, per coro a quattro voci, di Bizzelli; *Due liriche*, rispettivamente di Daquino e Rossellini.

Tra le undici composizioni per grande orchestra, sono state accettate: *Fantasia romantica*, di Natali; *Illustrazioni per un libro di fiabe*, di Rosi; *Guerino detto il meschino*, di Massarani. Con questi lavori e con quelli dei musicisti invitati (tra cui era l'Alaleona) si formeranno tre programmi.

[1] Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

Pio XI ha promulgato un « motu proprio », per ribadire e ampliare le norme di quello emanato circa 25 anni or sono da Pio X in favore della Musica Sacra e Liturgica nelle chiese, per ovviare allo sconcio di molte esecuzioni assolutamente profane o inadatte alla liturgia.

L'importante documento si compone di 10 capitoli; con esso si vuol dimostrare che « l'educare il grande gregge dei fedeli al culto della musica sacra è opera non soltanto religiosa, ma eminentemente artistica e sociale ».

Tra i candidati designati per la XXVIII legislatura alla Camera dei Deputati, figurano i maestri Adriano Lualdi e Giuseppe Mulé, mentre nell'ultima lista dei Senatori è stato compreso il Conte Guido Visconti di Modrone, apprezzato musicista.

Il Consiglio della Società Italiana degli Autori, udite le dichiarazioni del Sen. Morello sulle questioni che hanno suscitato una recente campagna di stampa, l'ha unanimemente deplorata riaffermando « l'unità inscindibile della Società e la necessaria solidarietà fra autori ed editori, per il fine altissimo della tutela dell'arte nazionale al di sopra di tutti i particolari interessi di persona e di categoria ». Ha deliberato, quindi, « di opporsi energicamente a tutte le insidie e tentativi di scissione e di esercitare le debite sanzioni contro chiunque, socio o dipendente, si ribelli ai principi statutari, che sono gli stessi delle leggi corporative del Regime ».

A Direttore generale della Società è stato chiamato il dott. Francesco Fedele, già Capo Divisione al Ministero della P. I.; e al dottor Mario Garbarino è stato affidato il Provveditorato generale delle finanze della Società.

® Il TEATRO ALLA SCALA, recandosi — come abbiamo già detto — a Berlino, si fermerà a Vienna, ove a quell'Opera darà due spettacoli, sotto la direzione di Toscanini.

® Il G. U. M. di MILANO, oltre le conferenze tenute dal maestro Giulio Bas, già da noi annunziate, ne ha iniziato un'altra serie, affidata a G. M. Ciampelli, sulla «Vita artistica di Verdi attraverso le sue opere».

® OPERE NUOVE in vista: *La Dogaressa* di Montemezzi, libretto di Adami; *Re Lear* di Vito Frazzi, libretto di Papini; *Follie d'amore*, tre atti di Lattuada, intreccio di Rossato, da una commedia di Regnard; *La bisbetica domata* di Mario Persico, libretto di Rossato, da Shakespeare; *La leggenda di Orfeo*, 3 atti di Zabban, libretto di Bianchi e Baula; *Dibuk* di Ludovico Rocca, su libretto di Simoni da una leggenda drammatica di S. Huski.

® Quest'anno ricorrono i CENTENARI della nascita dei seguenti musicisti: Giuseppe Sarti maestro di Cherubini, faentino; Antonio Rubinstein, nato in Bessarabia; Gaetano Braga, il celebre violoncellista, nato a Giulianova (Abruzzo).

® I programmi scelti per il FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA (Ginevra 11-14 aprile 1929) comprendono musiche dei seguenti autori: Butting, Bosmans, Delannoy, Frank Martini, Jemnitz, Rosenthal, Goldschmidt, Delage, Fitelberg, Vaughan-Williams, Müller, Emmy Heil-Frensel-Wagner, Sessons, Schloss, Ireland, Nabokoff, Ullmann, Schulhoff, Odak, Marx, Janacek.

In conclusione, gli autori prescelti sono tre francesi, cecoslovacchi e tedeschi, due inglesi olandesi e austriaci, uno ungherese, polacco, svizzero, jugoslavo, russo, americano, e nessun italiano!

® A Parigi, sotto forma di Società, è stato fondato un Consorzio col titolo di «BUREAU INTERNATIGNAL DE L'EDITION MUSICO-MÉCANIQUE. Esso raggruppa gli editori tedeschi, francesi e italiani, riunendo la totalità dei repertori lirici di dette nazioni e incaricando la Società delle esazioni nei tre paesi.

® La Scuola Normale di Parigi inaugurerà il 1° giugno il SALONE INTERNAZIONALE DELLA SINFONIA, con lo scopo di far conoscere ai Direttori d'orchestra francesi e stranieri le composizioni dei musicisti di tutto il mondo. Per schiarimenti rivolgersi al signor M. A. Mangeot, 114 bis Boul. Malesherbes, Parigi.

® In maggio e giugno avrà luogo, al Teatro dei Campi Elisi di Parigi, una breve stagione di opere liriche italiane antiche e moderne. Dirigerà Tullio Serafin che per la prima volta offrirà al pubblico parigino *L'Italiana in Algeri* di Rossini.

® La tassa di Stato sugli spettacoli in Francia, ha reso nel 1928, 120.140.000 franchi; circa 15 milioni in più dell'anno precedente.

® La Società dei Concerti di Monaco ha prescelto, per i suoi programmi, due lavori del MAESTRO MENEGAZZOLI: *S. Francesco*, poema sinfonico lirico, che sarà eseguito anche all'Augusteo di Roma, e *Impressioni di sera*.

NECROLOGIO

ANDREA MESSAGER

® E' morto a Parigi il 24 gennaio u. s. Nato nel 1853, si dette allo studio della musica, contro la volontà paterna, e iniziò la sua brillante carriera come organista della chiesa di S. Sulpizio a Parigi. Dalla musica sacra passò a quella comica ove ebbe dei successi notevolissimi; egli può anzi considerarsi uno dei più brillanti compositori contemporanei. Scrisse una quarantina tra opere e operette e, tra le più rappresentate, ricordiamo: *Madame Chrysanthème*, *Les dragons de l'impératrice*, *L'amour masqué*, *Véronique* e la deliziosa *Basoche*.

Ma oltre che compositore fu critico autorevole e reputato direttore d'orchestra, tanto all'Opéra Comique che all'Opéra.

® Pure a Parigi, il 19 febbraio, CESARE GALEOTTI, nato a Pietrasanta nel 1872. Pianista di bella rinomanza, lascia oltre 500 pezzi per quello strumento, brani sinfonici ed alcuni drammi lirici, tra cui *Anton*, su libretto di Illica, rappresentato alla Scala nel 1900.

® Il 15 febbraio u. s. a Parma il maestro ARISTO CASSINELLI, professore di oboe al Conservatorio e, indubbiamente, uno dei più grandi oboisti viventi. Nato a Langhirano nel 1872, fu allievo dello stesso Istituto ove ora insegnava. Suonò nei principali teatri d'Europa.

® A Milano, il 23 febbraio, ANTONIO MONZINO, vecchio liutaio (nato nel 1847) che seguitava una tradizione famigliare, che risale al 1730. Combattè con Garibaldi a Bezzecca ed a Ponte Caffaro.

® A Palermo, il 20 u. s. il maestro FRANCESCO UMBERTO OLIVERI, apprezzato insegnante al Conservatorio di musica e per qualche tempo vice direttore.

® A Parigi, sessantaseienne, FERNAND LE BORNE, distinto musicologo, critico del «Petit Parisien», autore di musica da camera e sinfonica, d'un *Requiem* e di diversi drammi lirici, dei quali *Les Girondines* e *La Catalana*, rappresentati con successo.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA E SOLFEGGIO

POZZOLI (E.). *Cuadernos de deberes para la clase de teoria y solfeo* (Edición para Sud-America) (spagnuolo):
——— (E. R. 1024). Cuaderno primero (B) L. 3,—
——— (E. R. 1025). » segundo. » » 3,—

PIANOFORTE

ALBANESI (C.) (121139). *The Tyltyl Suite*. 9 little pieces. (A) Sc. 2/6
CHOPIN (F.) (E. R. 1032). *Berceuse*. Op. 57 (Brugnoli). (B) L. 3,—
——— (E. R. 1033). *Notturno*. Op. 9, n. 2 (Brugnoli). (B) L. 3,—
HAYDN (G.) e MOZART (W. A.) (E. R. 867). *Composizioni facili* (Longo). (B) L. 8,—
FICK-MANGIAGALLI (R.). CASANOVA A VENEZIA. Azione coreografica. Pezzi staccati. Riduzione facile dell'A.:
——— (121149). Danza delle apparizioni. (A) L. 5,—
——— (121150). Sarabanda » » 4,—
——— (121151). Gavotta. » » 4,—
——— (121152). Valzer. » » 5,—

DUE PIANOFORTI

RESPIGHI (O.) (121014). *Toccata* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione di Salvatore Messina. (A) L. 15,—

CANTO E PIANOFORTE

BRANI CLASSICI SCELTI (S-T) (testi italiano e francese):
CACCINI (G.) (121036). *Amarilli*. (A) L. 3,—
CALDARA (A.) (121037). *Come raggio di sol*. » » 3,—
GIORDANI (G.) (121038). *Caro mio ben*. » » 3,—
GLUCK (C.) (121039). *O del mio dolce ardor*. » » 3,—
LOTTI (A.) (121040). *Pur dicesti*. » » 3,—
MARTINI (G.) (121041). *Plaser d'amor*. » » 3,—
MONTEVERDI (C.) (121042). *Lasciatemi morire*. » » 3,—
PERGOLESI (G. B.) (121043). *Se tu m'ami*. » » 3,—
SCARLATTI (A.) (121044). *O cessate di piagarmi*. (A) L. 3,—
——— (121045). *Se Florindo è fedele*. » » 3,—
DAVICO (V.) (121069). *Cinque Canti popolari toscani*. (S-T). (A) L. 8,—
MASETTI (E.) (120955). *Canti popolari emiliani*. » » 20,—
PILATI (M.) (121074). *Sonetto XV* da «La Vita nova» (S-T). (A) L. 5,—
PUCCINI (G.) (121157). LA FANCIULLA DEL WEST. Aria di Johnson (T): «Ch'ella mi creda» (testi italiano e inglese). (A) Sc. 2/—

CORI A VOCI SOLE

CHERUBINI (L.). LE DUE GIORNATE. Marcia, a 4 Voci maschili. Revisione di A. Leoni. Parti staccate:
——— (121180). Tenori I e II (uniti). (A) L. 1,—
——— (121181). Bassi I e II (uniti). » » 1,—
GORDIGIANI (L.). *Partita è già la nave dallo porto*. Canto popolare toscano, a 4 Voci maschili. Revisione di A. Leoni. Parti staccate:
——— (121182). Tenori I e II (uniti). (A) L. 1,—
——— (121183). Bassi I e II (uniti). » » 1,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

AMFITHEATROF (D.) (121008). *Andante* (Violoncello o Violino). (A) L. 6,—

OBOE

SINGER (S.) (E. R. 970). *Metodo teorico-pratico*. Parte VII. (B) L. 15,—

CORNETTO E FLICORNO

CARDONI (A.) (E. R. 979). *La scuola del «Bel canto italiano»* ad uso dei solisti del Cornetto Si ♭ e Flicorno soprano con accompagnamento di Pianoforte. (B) L. 8,—

ORCHESTRA D'ARCHI

LOCATELLI (P.) (120864). *Concerto* per quattro Violini, con Orchestra d'Archi ed Organo, Op. 1, n. 12 (Tosi). Partitura in-16°. (A) L. 10,—

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

CARDONI (A.) (121133). *Alhambra*. Spanish Serenade (Edizione per l'Inghilterra). (A) L. 6,—
CULOTTA (L.) (121068). *Dandy*. Intermezzo. » » 6,—
DE NARDIS (C.). *Scene abruzzesi*. 2ª Suite per Orchestra (De Cecco):
——— (121047). 1. Processione notturna del Venerdì Santo. (A) L. 8,—
——— (121048). 2. S. Clemente a Casauria. » » 6,—
——— (121049). 3. Serenata agli sposi. » » 6,—
——— (121050). 4. Festa tragica. » » 10,—
HIGGS (H. M.) (121127). *In a Japanese garden*. (A) Sc. 3/6
MONTANARO (E.) (121035). *Fila nel bosco*. Scherzo fantastico, Op. 126. (A) L. 6,—
PARELLI (A.) (121019). *Cogliendo rose*. Canzonetta. (A) L. 6,—
——— (121020). *Mady Danza*. » » 6,—
PUCCINI (G.) (121126). TURANDOT. Selection (Howgill). (A) Sc. 7/6
VERDI (G.) (121107). I LOMBARDI. Scena e Terzetto-Finale 3° (Culotta). (A) L. 15,—

PICCOLA BANDA

HALLMAYR (V.) *Inno Pontificio* (Manente):
——— (121213). Partitura. (B) L. 5,—
——— (121214). Parti staccate. » » 8,—

GRANDE BANDA

VERDI (G.). I VESPRI SICILIANI. Sinfonia (Cirenei):
——— (121184). Partitura. (A) L. 30,—
——— 121185). Parti staccate. » » 40,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

BONI (G. B.). *Scuola pratica d'armonia, senza maestro.* 2 vol. (Ed. Samal, Fermo). L. 40,—

CORTOT (A.). Principes Rationnels de la Technique Pianistique. (M. Senart, Paris).

GABEAUD (A.). *Cours de dictée musicale.* 2. Livre. M. Senart, Paris). Fr. 5,—

DE RUBERTIS (V.). *Teoria completa della musica.* Con esercizios practicos. (Miguel Calvello, B. Ayres).

GRASSI (C.). *Semplificazione del Solfeggio parlato.* (Tip. Artigianelli, Reggio E.). L. 2,—

NESSI (G. A.). *Musica e Canto nelle scuole.* Elementi di teoria musicale e canto corale. (Presso l'A., Bergamo).

PEDRON (C.). *Nuovissima serie di Bassi* senza numeri, preceduta da brevi note per l'armonizzazione del basso senza l'aiuto del pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—

THERMIGNON (D.). *Il Solfeggio cantato. Metodo* elementare progressivo teorico pratico. (S. T. E. N., Torino). Metodo completo, L. 25. — Parte di canto in chiave di *sol*, L. 5. — Idem in chiave di *fa* L. 5. — Complemento, L. 2.

GAETKE (E.). *Tonleiter und Arpeggien - Studien für Possaune.* Heft II. Arpeggien. (W. Zimmermann, Leipzig).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BURROWS (B.). *The Oaks of Glencree.* Words by J. M. Synge. (Augener Ltd., London). 1/—

CALTABIANO (S.). *Tre Liriche.* Versi di A. Negri. 1. La Madre; 2. Mattinata invernale; 3. Viola del pensiero. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 5,—

CALVI (C.). *Inno* della M. V. S. N. Parole di C. Calvi. (Ediz. Armonia, Roma). L. 6,—

CARSE (A.). *Tho' Storms awhile the sun obscure; The Shepherd; See Liberty, virtue and honour appearing; Come, calm content.* Song from «The Masque of Alfred» by Th. Arne. (Augener Ltd., London). Each 2/—

CASSONE (L.). *Occhi azzurri.* Serenata. Parole di E. Carlen. — *Il mio segreto.* Melodie. Parole di G. C. (Soc. An. Gori, Torino). Ciascuno L. 4,—

DONATI (P.). *Chimere.* Testo di R. Tagore. (Ed. Fonzna Viva, Cagliari). L. 4,50

FABBRINI (G.). *Serenata.* Romanza per T. Melodia di G. Fabbrini. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—

FAIRLIE (M. B.). *Arise, shine, for thy light is come.* Words from. Isaiah. (Augener Ltd., London). 2/—

FARINA (G.). *Due liriche infantili.* La Befana. Versi di G. Pascoli, L. 4. — Girotondo. Versi di R. Pitteri. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 3,—

FRONTINI-CUSCINÀ. *Il Presepe italico.* Composizione in due quadri di Ebe Romano. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—

FRUTTERO (C.). *Il Sogno e l'altro.* Tre liriche di L. F. Orvieto. — *Nostalgie.* Tre liriche di L. F. Orvieto. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 5,—

GHIDOTTI (A.). *Notte Natale.* Parole di R. B. (G. Solazzi, Milano). L. 6,—

GRAENER (P.). *Wilhelm Roabe Lieder.* (N. Simrock, Berlin).

KOMITAS (R. P.). *Quatre Mélodies: Quatre Choeurs à capella.* (M. Senart, Paris).

LONGO (A.). *Serenatella.* L. 6; *'E spingole frangese.* L. 6; *Vocca addurosa.* L. 4; *Tiriffi tirittommolà* L. 8. Su poesie di S. Di Giacomo. (F.lli Curci, Napoli).

MITROPOULO (D.). *L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un Champs.* Fable de La Fontaine. (M. Senart, Paris). L. 6,—

SEELIG (P.) *Tembang Sunda. — Liebeslied. — Zwei malayische Lieder.* (Hug & Co., Leipzig).

RHEINBERGER (G.). *Il povero Enrico.* Operetta in 2 atti, per fanciulli, con Assoli, Cori e accomp. di Pianoforte. Testo di F. Bonn. Traduzione di A. Bezzone. (S. T. E. N., Torino). L. 20,—

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BACH (C. Ph. E.). *Trio* für Flöte, Violine und Klavier. Revidiert J. Lorenz. (W. Zimmermann, Leipzig).

BLUMER (Th.). *Trio.* Op. 55. (N. Simrock, Berlin).

BRUSCHETTINI (M.). *Sonata* italiana per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 15,—

D'AGRÈVES (E.). *Deux Fantaisies* pour Quatuor à Cordes. (M. Senart, Paris). Partition de poche Fr. 4,—

DEDIEU-PETERS. *2.me Quatuor à Cordes* pour 2 Violons, Alto e Violoncelle. Partition de poche Fr. 6,—

FRUTTERO (C.). *Da «I fiori del niente»* di Carlo Ravasio. Liriche per Canto e Quartetto d'Archi. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

FUGA (S.). *Sarabanda* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

GRAENER (P.). *Streich-Quartett.* Op. 80. Partitur. Parties. (Ed. Simrock, Berlin).

KLETZKI (P.). *Konzert* für Violine und Orchester in G. Dur: Violine & Piano. (Ed. Simrock, Berlin).

LAUBER (J.). *Faintaisie* pour Flûte et Piano. (W. Zimmermann, Leipzig).

MACKENZIE (A. C.). *Andante espressivo* for Violoncello & Piano. Op. 91. N. 1. (Augener Ltd., London). 2/—

MACKENZIE (A. C.). *Valse Humoresque* for Violoncello & Piano. Op. 91. N. 2. (Augener Ltd., London). 4/—

EDMONDS (P.). *Mallorca.* Waltz for Violin & Piano. Augener Ltd., London). 2/—

MARANGONI (G. M.). *The American Dance.* Compilation and harmoniae for Contrabass and Piano, by G. M. Marangoni. (F. Bongiovanni). L. 6,—

MORITZ (E.). *Quintett* für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Op. 41. Partitur. (W. Zimmermann, Leipzig).

ROGISTER (J.). *Quatuor N. 4 en Ré* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. (M. Senart, Paris). Fr. 15,—

SALOMON (S.). *Concerto en Ré min.* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—

SARTORIO (A.). *Violin-Konzert* mit Klavierbegleitung. (W. Zimmermann, Leipzig).

SPALDING (E. R.). *2.me Sonate* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—

VIARDOT (P.). *Sonate* pour Piano et Violoncelle. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—

ZILCHER (P.). *Five Easy Duets* for two violins: I. Oste March; II. Waltz, 2/—; III. Gavotte; IV. Serenate 2/—; V. Coutry Dance 1/6. (Augener Ltd., London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.

MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.

VARESE.
Ricordi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Brelikopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO IV. APRILE MCMXXIX.



FARINA LATTEA

CARLO ERBA

CARLO ERBA S. A.: MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - MILANO - Telefono N. 82-361



I PINI DI ROMA

il celebre poema sinfonico del

Mo OTTORINO RESPIGHI

è stato inciso su tre dischi

FONOTIPIA

nella magistrale esecuzione dell'Orchestra completa del Teatro alla Scala di Milano diretta dal

Mo ETTORE PANIZZA

Io - I PINI DI VILLA BORGHESE
IIo - PINI PRESSO UNA CATACOMBA
IIIo - I PINI DEL GIANICOLO
IVo - I PINI DELLA VIA APPIA

I quattro momenti del poema sinfonico sono stati incisi su tre dischi a doppia faccia in sei parti consecutive

OGNI DISCO L. 30 L'OPERA COMPLETA DI 3 DISCHI RACCHIUSI IN ELEGANTE ALBUM L. 90 ALBUM COMPRESO

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.

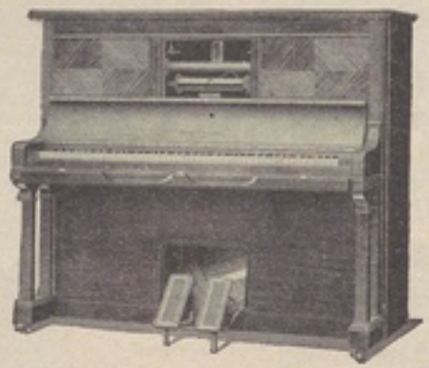
Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO - Via Meravigli, 7 (Tel. 23.990)



FONOTIPIA

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI
AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente; poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

DEPOSITI ESCLUSIVI
MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

Compresse di
Aspirina

Sciolte in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la lascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"
"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi
☆
Riproduzione perfetta



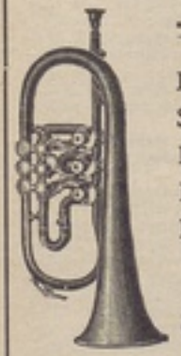
Incisione elettrica
☆
Fruscio nullo

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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

DITTE RIUNITE
A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO
Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS
Corrispondenza in tutte le lingue

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI
ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Forniteri di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo

Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



ENRICO CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:
ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

FLEISCHMANN U. R. - L'evoluzione dello stile musicale tedesco nel primo decennio dopo la guerra . . . . . Pag. 149

MANTOVANI T. - Librettisti verdiani: Antonio Ghislanzoni . » 156

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il Pasticcio. - Italia - Estero . . » 162

VITA MUSICALE: Novità alla Scala (G. M. CIAMPELLI). - Teatri - Concerti. - Corrispondenze dall'estero (R. BRUSSEL, Lettera da Parigi. - E. EVANS, Lettera da Londra. - E. CLOSSON, Lettera dal Belgio. - KATHLEEN H. B. DE JAFFA, Lettera da New York) . . . . Pag. 170

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale . . . . . » 186

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 189

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . . » 191

BRANO MUSICALE:

G. CAMPANINI: *La preghiera dei bimbi*. Parole di C. Roccatagliata-Ceccardi.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE

di G. S. BACH

Il Clavicembalo ben temperato (A. LONGO). Testo italiano, francese, inglese:

E. R. 190. - Volume I. L. 15,—
E. R. 191. - Volume II. » 15,—

Il Clavicembalo ben temperato (TAGLIAPIETRA):

E. R. 807. - Volume I. L. 15,—
E. R. 808. - Volume II. » 15,—

Suites inglesi (LONGO). Testo italiano, francese, inglese

E. R. 6. - N. 1 a 3. L. 6,—
E. R. 7. - N. 4 a 6. » 6,—

Suites inglesi (MUGELLINI):

E. R. 443. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 444. - Testo italiano, francese e inglese » 12,—

E. R. 8. - *Suites francesi* (LONGO). Testo italiano, francese, inglese. L. 8,—

Suites francesi (MUGELLINI):

E. R. 445. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 10,—
E. R. 446. - Testo italiano, francese e inglese » 10,—

E. R. 25. - *Composizioni* per Organo, trascritte per Pianoforte da F. LISZT. (F. BOGHEN). L. 12,—
E. R. 628. - *Fantasia e Fuga in Sol minore* per Organo, trascritta da G. TAGLIAPIETRA. L. 6,—
E. R. 719. - *Fantasia in Do minore* (B. CESI) L. 3,—
E. R. 729. - *Concerto italiano in fa e Fantasia cromatica e Fuga in Re min.* (BÜLOW). L. 8,—

E. R. 299. - *Due Preludii*. (Dalle Sonate per Violino solo, trascritte per Pianoforte). (R. PICK-MANGIAGALLI). L. 5,—
E. R. 745. - *Piccoli Preludii e Fughette* (TAGLIAPIETRA). Testo italiano, franc., spagn. e ingl. L. 10,—

Toccate e Sonate (MUGELLINI):

E. R. 416. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 417. - Testo italiano, francese e inglese » 12,—

Ventitre pezzi facili (MUGELLINI):

E. R. 450. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—
E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese » 6,—

Partite. N. 1 a 3 (MUGELLINI):

E. R. 465. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 7,—
E. R. 466. - Testo italiano, francese e inglese » 7,—

Partite. N. 4 e 5 (MUGELLINI):

E. R. 467. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 8,—
E. R. 468. - Testo italiano, francese e inglese » 8,—

Partite. N. 1 a 5 (complete):

E. R. 553. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 14,—
E. R. 594. - Testo italiano, francese e inglese » 14,—

Invenzioni a due voci (MUGELLINI):

E. R. 477. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 596. - Testo italiano, francese e spagnuolo » 6,—

Invenzioni a tre voci (MUGELLINI):

E. R. 478. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 597. - Testo italiano, francese e spagnuolo » 6,—

Invenzioni a due ed a tre voci (MUGELLINI):

E. R. 476. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 595. - Testo italiano, francese e inglese » 12,—

G. RICORDI & C. - EDITORI

ANNO XI. APRILE 1929-VII. NUM. 4.

MVSICA D'OGGI

L'evoluzione dello stile musicale tedesco nel primo decennio dopo la guerra

Con la fine della guerra mondiale, oltre una nuova realizzazione nel campo politico, si inaugurò una nuova epoca dello stile musicale, epoca, i cui indizi esistevano già da prima, ma non senza però avere abbastanza vigore, da poter resistere efficacemente agli attacchi furiosi e disperati del tenace stile avversario. Riguardo alla musica tedesca, oggi, dopo il primo decennio dalla guerra, possiamo constatare che l'accanita lotta è decisa in favore del nuovo stile. La nuova musica tedesca non è più rappresentata da una piccola schiera di coraggiosi aderenti, ma dispone di un considerevole esercito di migliaia di combattenti vittoriosi. Sarà nostro compito dimostrare quali mutamenti il nostro stile doveva subire in questo spazio di tempo, prima di raggiungere i perfezionamenti odierni.

Alla domanda: cosa è la nuova musica?, Paul Bekker, esimio critico musicale e intendente del Teatro Nazionale dell'Opera di Wiesbaden, ci dà una precisa risposta nel suo libro *Musica Organica e Meccanica* pubblicato dalla *Deutsche Verlagsanstalt* di Stoccarda: « È la musica liberatasi dai vincoli del sentimento accentuato del romanticismo e del XIX secolo romantico, che si ispira alla pura forma, alle combinazioni sonore, come nell'arte preclassica ».

Il nuovo stile non comporta nessuna degenerazione della musica tedesca, come tuttora pensano alcuni critici arretrati e come vorrebbero farci credere nei loro saggi, ma contiene uno sviluppo progressivo verso una lontana méta, che già si delinea malgrado il grande sconvolgimento dei sistemi musicali. Il nuovo stile ha trionfato definitivamente sulla divinizzazione della musica; questa ha rinunciato all'incenso dell'adorazione, senza però abbandonare il suo carattere nobile. Dieci anni fa, il linguaggio sonoro sin allora adoperato andò perdendosi e le profonde relazioni tra Mozart, Beethoven e Schubert, da una parte, e la nostra produzione, dall'altra, si rallentarono. La guerra degli stili è la guerra delle generazioni. Il giovane deve essere il nemico del vecchio. Il nuovo stile, al contrario di quello che lo precedette, tende alla polifonia gotica, ai ritmi barbari primitivi ed alle grandi melodie gregoriane austere.

Il nuovo stile è in primo luogo una protesta: esso rappresenta l'ardente resistenza che la giovine scuola musicale tedesca oppone agli esponenti di una logora tradizione, e consiste nella negazione di ogni convenzionalismo e affettazione, di ogni romanticismo e sentimentalità. L'epoca del Jazz, del Dancing, dello sport, dell'automobilismo, dell'aeronautica, della radiofonia, del grammofono e di tutte le altre invenzioni tecniche doveva influenzare, naturalmente, anche il nuovo stile musicale. Paul Whitman, il re americano del Jazz, non ha invaso invano col suo *Jazz Band* il santuario del classicismo tedesco: le conseguenze di questa invasione le vediamo infatti nelle opere più significative dei giovani compositori tedeschi. Non esageriamo dicendo che l'influenza del celebre Savoy Orphean Band sulla produzione di oggi è più forte di quella di un caposcuola quale Riccardo Strauss, il quale non rappresenta più lo stile di oggi.

Lo stile tedesco presente non avrebbe mai avuto una tale grandiosa evoluzione, se non fosse stato protetto da tre potenze di primo ordine, cioè dalla stampa, dagli editori e dalla musicologia. Vi sono tre Riviste musicali, che dànno gran peso alla diffusione del nuovo stile nella musica tedesca: il *Melos* di Berlino, diretto da Hans Mersmann, i *Musikblaetter des Anbruch* di Vienna diretti da Paul Stefan e la Rivista *Auftakt* di Praga diretta dal prof. Erich Steinhard.

Il fatto che in questi giorni l'*Anbruch* ha potuto festeggiare il giubileo decennale della sua fondazione, ci sembra qualcosa di più che un avvenimento casuale. I meriti che, nel primo decennio della sua esistenza, questa coraggiosa rivista, il direttore ed i suoi collaboratori hanno acquistato rispetto al nuovo stile, resteranno memorabili negli annali e nella storia della musica tedesca.

L'altra potenza è rappresentata dagli editori, e cioè dalle grandi case editrici tedesche, quali l'Universal Edition di Vienna, B. Schott di Magonza, N. Simrock di Berlino e Tischer & Jagenberg di Colonia, le quali, con una ammirevole intuizione, hanno compresa tutta l'importanza del nuovo stile e sottostando a gravi sacrifizii hanno intrapresa anche la prima e dispendiosa pubblicazione delle nuove opere.

A queste due potenze bisogna aggiungere la *musicologia tedesca*, la quale non si mostra forse nemica delle tendenze rivoluzionarie del nuovo stile, ma in base all'esperienza storica esamina le condizioni dell'esistenza, della vitalità e giunge così ad un giudizio positivo. Un musicologo dell'importanza del dotto prof. Guido Adler di Vienna si è occupato profondamente del nuovo stile, al quale assegna un posto notevole nella storia musicale. Epperò tanto più è deplorevole, che il maggiore e indiscusso rappresentante dei musicisti tedeschi viventi, Riccardo Strauss, non abbia trovato finora nessun contatto col nuovo stile. In occasione della « prima » della sua recentissima opera l'*Elena Egizia*, il celebre compositore esprimeva anzi il suo malcontento a proposito della musica nuova, i cui problemi subiscono così la più forte opposizione da parte sua.

Il nuovo stile tedesco culmina nel concetto della nuova *oggettività*, un fenomeno che non si osserva solamente nella musica, ma che penetra anche tutta la vita culturale ed economica tedesca. Il nuovo stile è rappresentato da musicisti dotati ed è sostenuto dai sani elementi della popolazione colta. Ciò che manca tuttavia alla musica tedesca di oggi, è il musicista geniale, che nel cielo stellato della nuova musica emerga per la sua luce sfolgorante, come già in altri tempi

emerse lo stesso Riccardo Strauss: e come, prima di lui, emersero Wagner, Liszt, Reger, Brahms, Bruckner e Gustavo Mahler. Poichè senza voler diminuire l'importanza del capo attuale del nuovo stile, di Arnold Schönberg, nondimeno non può negarsi che la sua posizione nell'evoluzione musicale è relativamente più debole di quella dei summenzionati grandi predecessori e maestri.

Forme ed espressioni

del nuovo stile hanno un carattere tanto negativo quanto positivo-costruttivo. L'effetto negativo si manifesta dapprima nella distruzione delle forme classiche. La sinfonia e la sonata, le forme cicliche vengono abolite e predomina il semplice movimento. Il nuovo stile nega la simmetria, il periodicismo; i pensieri musicali si seguono in maniera rapsodica. È significativo per il nuovo stile, che Schönberg non abbia scritto nessuna Sonata. I musicisti rinunciano alle ripetizioni convenzionali ed alle progressioni. Ciascun tema è immediatamente seguito dal suo proprio sviluppo. Le vecchie forme *contrappuntistiche* non vengono però eliminate, ma crescono fino a complicazioni inaudite. Non ci sono riprese, nel senso che dei complessi di date dimensioni siano ripetuti più o meno rigorosamente. Il principio della ripetizione è sostituito invece da quello della variazione. Delle forze giovanili cercano nuove possibilità di costruzione originale. La voce lineare è il protoplasma, che genera il nuovo stile. Non appena i contrasti formali ed i periodi siano soppressi, le dimensioni vengono accorciate, compresse. Queste compressioni sono insomma il metodo tecnico sempre usato, spesso abusato, che applica il nuovo stile tedesco.

La forma preferita è oggi la danza. Essa sembra essere la forma adatta per esprimere i pensieri della nostra giovinezza. La Sonata è morta, viva la *Suite di danza!* La predilezione per la danza si manifesta per esempio nelle due *Suites di danza* di Wilhelm Gross, nelle quattro danze moderne di Alois Haba: Shimmy, Blues, Boston, Tango, nei *5 Etudes de Jazz* di Erwin Schulhoff (Universal Edition) e nella *Suite 1922* di Paul Hindemith (ed. B. Schott frères). Quest'ultimo compositore ricorre anche alla forma preclassica del *Concerto grosso*, che vede la sua rinascita nelle celebri *musiche da camera* di Hindemith.

L'espressione della nuova musica è pure cambiata interamente. Spariscono l'ameno, il sublime, il solenne, il maestoso, le malinconie, la sentimentalità, e prorompono invece il grottesco, il bizzarro, la parodia. Felix Petyrek, Wilhelm Gross e Fidelio Finke hanno scritto con gran successo dei pezzi grotteschi per pianoforte. La musica moderna tedesca favorisce uno stile cangiante, iridescente, variopinto. Talune opere sono caratteristiche per questa mutabilità nell'esprimere i sentimenti. Vediamo, a esempio, una profonda depressione trasformarsi a un tratto in un'allegria isterica, esagerata, conseguenza dell'equilibrio psichico turbato dalla guerra mondiale. La riflessione sorpassa il sentimento, la matematica impera, il vero rimuove il bello ed il brutto crea dei valori musicali.

Le Armonie, la Tonalità e l'Atonalismo

eliminano nel nuovo stile l'anacronismo della tradizionale tonalità. Nascono i toni fluttuanti, l'esotico, la bitonalità ed il nuovo principio di non far seguire semplicemente l'una dietro l'altra le armonie che appartengono realmente o appa-

rentemente a diversi toni, ma di cumularle in pari tempo. Se i toni da combinarsi sono in una stretta relazione di parentela, si confondono in un *tono misto*. Risulta l'impressione della fluttuazione unitaria dal punto armonico. I toni fluttuanti sono storicamente più vecchi dei toni fissati, come lo provano i toni della chiesa. Non sono in opposizione ai toni maggiori e minori, ma volontieri si racchiudono in questo sistema. L'esotismo è un elemento molto importante del nuovo stile. Per questa ragione i giovani musicisti di oggi tentano di introdurlo nella musica artistica riducendo spesso le melodie popolari di nazioni europee primitive colle loro armonie originali per il pianoforte. La *Bitonalità* è il connubio di due toni adiacenti come *Fa minore* e *Fa diesis minore*; la *Politonalità* è l'accoppiamento di toni complicati, nati non solamente dagli accordi simultanei, ma anche da quelli consecutivi. Ci si serve di questo principio, per arrivare ad una considerevole ricchezza di armonie, senza però creare degli accordi essenzialmente nuovi. Le altre stazioni nel cammino dell'anarchia tonale sono: la tecnica di dodici toni introdotta da Arnold Schönberg, la soppressione della consonanza, le formazioni transitorie, la difficile spiegazione tonale dell'ordine armonico. Alois Haba presenta il suo sistema di *quarti di tono* usato anche come strumento tecnico da Strawinsky nella sua opera *Noces*. La musica di quarti di tono è una tecnica, la quale, per la prima volta, introduce nell'evoluzione musicale la scala di 24 quarti di tono come base della costruzione musicale melodica, armonica e polifonica. Per la riproduzione di questa musica fu costruito il nuovo pianoforte a quarti di tono. Haba espone profondamente il suo nuovo sistema col suo *Trattato delle nuove armonie* pubblicato da Fr. Kistner e C. F. W. Siegel di Lipsia.

L'armonia accoglie un nuovo sistema mercè la relatività del complesso consonante, l'abolizione della cadenza e della tonalità. Nuove grandiose prospettive derivano dalla musica delle onde eteree e dagli esperimenti del professore russo L. Theremin, che, due anni fa, furono preceduti da quelli collo sferofono del Joerg Mager a Donaueschingen. La meta è l'*Atonalismo*, espresso nel modo più puro nella *Sonata per Alto solo* di Paul Hindemith (1923).

Il contrasto tra consonanza e dissonanza è sospeso. Schönberg di nuovo ci dà la definizione di questo fenomeno, affermando che le consonanze siano le relazioni più vicine e più semplici; e le dissonanze le relazioni più distanti e più complicate in confronto alla tonica. Si tratta quindi solamente di una differenza graduale. Una volta abolito il contrasto delle consonanze e dissonanze, diventa superflua la valutazione estetica, non più plausibile, delle consonanze quali suoni belli e delle dissonanze quali suoni brutti. [Chi mai ha sostenuto questa cretinissima idea?].

Il « Melos » e la Sonorità.

Ci sono molti autori, i quali credono che ai nostri giovani musicisti manchi la capacità melodica. È un errore fondamentale, perchè la melodia non è sparita, ma, al contrario, è cresciuta di bellezza, originalità e di forze espressive. Troviamo nelle opere caratteristiche del nuovo stile tedesco una melodia affascinante, di una grandezza meravigliosa, una melodia focosa, energica e giubilante, ma che è ben diversa dalla melodia del passato colle sue proporzioni classiche e con la sua piacevolezza. L'anatomia dello stile melodico mostra, dopo la tragica morte della

periodicità, una struttura neo-lineare, irregolare, che trascura gli intervalli semplici. La nostra esperienza acustica, formatasi su la vecchia melodia, deve completamente trasformarsi, per poter comprendere la nuova. L'introduzione della scala a toni interi, la pentatonica entro l'ottava e la melodia infinita, propagate da Arnold Schönberg, mettono la capacità sensibile del nostro vecchio orecchio alla più ardua prova. La melodia diventa un'arena delle invenzioni bizzarre e si allontana dalle condizioni naturali del suo essere mediante l'uso eccessivo degli intervalli alterati, ampi, irsuti e sopraddimensionati.

Una cosa interamente nuova è la *Melodia parlante* di Arnold Schönberg. La troviamo in tre opere del maestro rivoluzionario, nella parte dell'oratore nelle *Canzoni di Gurre*, nel coro parlante del melodramma *La Mano felice* e nel suo *Pierrot Lunaire*. Schönberg ci spiega questa introduzione nel modo seguente: la melodia fissata nella voce parlante mediante i soliti segni, non è destinata ad esser cantata. L'esecutore deve trasformarla in una melodia *parlante*, sempre considerando l'acutezza indicata della voce. Questo si effettua nell'osservare il ritmo con massima precisione e nel differenziare esattamente la voce parlante dalla voce cantata. La voce cantante mantiene immutabilmente l'altezza del suono, mentre la voce parlante la intona, ma l'abbandona subito secondo la sua natura fisiologica.

Colla melodia del nuovo stile la sonorità sta nel più stretto rapporto, perchè in certo riguardo i colori della sonorità hanno sostituito la melodia, sicchè si parla anche di una *melodia dei colori sonori*. La sonorità della musica di oggi ha dei compiti ben diversi da quelli di prima, poichè è diventata un elemento costruttivo in luogo di una sola incarnazione di sentimenti. Anche nel regno della sonorità Schönberg si mostrò precursore e ci ha dato nelle sue ultime opere — musica da camera, per pianoforte ed orchestra — dei tipi delle nuove funzioni di colori sonori.

L'Orchestra, la Strumentazione e la Tecnica.

L'orchestra non serve più al compositore come strumento per esprimere dei pensieri non musicali, risp. letterari, ma diventò un complesso di singoli portatori sonori, dei quali ciascuno ha il suo individuale valore espressivo e coloristico. Da questi due principi nacque la predilezione per piccole orchestre di legni, insomma la predilezione per combinazioni rare di strumenti, che cercano delle misture sonore perfettamente nuove.

La nostra tecnica strumentale non esige più una grande orchestra. La piccola orchestra è la reazione contro le stravaganze strumentali dei Gustavo Mahler e Riccardo Strauss. La parola ordina il ritorno a Mozart, a Rameau, mentre Beethoven è apprezzato dai nostri avanguardisti meno come sinfonista che come autore dei suoi ultimi Quartetti. Le opere per piccole orchestre sono innumerevoli. Citiamo un *Notturno* per archi ed arpa o pianoforte di Georg Jockl, un *Notturno Renano* per due corni ed archi di Walter Niemann, una *Musica di presepio* per cembalo ed orchestra da camera di H. von Waltershausen, un *Concerto da camera* per violino, pianoforte con accompagnamento di 13 strumenti a fiato di Alban Berg, un *Concerto* per fiato, delle *Serenate* e le celebri *musiche da camera* op. 41 di Paul Hindemith, un *Giuoco per strumenti a fiato* op. 39 di Ernesto Toch, una *Musica* per 7 strumenti ad arco di Rudi Stephan, ecc., una *Suite per orchestra da camera* di Erwin Schulhoff, ecc.

L'orchestra da camera è pure una crudele conseguenza del crollo economico, poichè le spese ingenti per le grandi orchestre restringono le esecuzioni costose di grandi opere sinfoniche. Gli strumenti sono spesso trattati come solisti; si introducono degli strumenti esotici e la tecnica strumentale prende un grandioso slancio. Nei *5 Pezzi orchestrali* di Schönberg op. 16 vi sono tromboni con sordini e tube basse tremolanti, effetto orchestrale, usato del resto poi da Riccardo Strauss nel suo melodramma *La Donna senz'ombra*.

Una conseguenza comprensibile della cresciuta tecnica è la partitura semplificata per la direzione, inventata pure da A. Schönberg. I principi inerenti a questa innovazione, sono i seguenti: 1. La partitura direttoria deve rassomigliare ad una riduzione per pianoforte a due o quattro mani. 2. Nella partitura direttoria deve esservi la possibilità di seguire l'andamento di ogni voce. 3. Ove le complicazioni speciali lo chiedano, i gruppi dei legni, ottoni, archi e percussioni devono esser separati. 4. Ogni pensiero musicale deve esser notato nel modo più semplice, cioè *a*) le voci eseguite da parecchi strumenti, devono esser notate solamente una volta; *b*) le armonie devono esser possibilmente ridotte, per ottenere un accordo completo; *c*) sono usati solamente tanti sistemi, quanti sono assolutamente necessari per rappresentare l'idea musicale.

La *strumentazione* è sempre limpida, i raddoppiati sono evitati. Gli strumenti a fiato, specie gli ottoni, e le percussioni godono una particolare predilezione. Non le forti masse sonore, ma i colori delicati e gli effetti esotici vengono preferiti.

Nel nuovo stile trionfa la *Tecnica*. Il motto dell'epoca della tecnica può esser adoperato pure per la nuova musica. L'inaudita supremazia della tecnica espressa nel nuovo stile tedesco padroneggia le voci, la melodia ed il ritmo di un nuovo modo, mai esistito. Le possibilità di ogni strumento furono sfruttate assai diversamente di prima; così nacque spesso una completa trasmutazione dello strumento e la sua qualità meccanica fu pienamente utilizzata.

La Dinamica ed il Ritmo.

Nello stile romantico-estatico gli effetti dinamici furono prodotti massimamente dall'aumento degli strumenti o dai raddoppi e aggravamenti degli accordi. Nel nuovo stile i musicisti cercano la dinamica nella costruzione logica delle voci e nell'accelerazione o continuazione del movimento ritmico. Gli accenti hanno ottenuto una enorme importanza (vedi il *III Quartetto* di Schönberg) e gli accordi sono anzi talvolta nient'altro che accenti sulla arsi della melodia. Coll'assumere i ritmi dei popoli barbari ed esotici nuovo sangue e nuova vita s'infondono al ritmo snervato della musica occidentale. Non può essere negato che i ritmi del precedente stile tedesco avevano un sapore insipido ed un effetto soporifico. Il ritmo odierno colle sue formazioni libere s'avvicina alla lingua prosaica. La sincopatura del ritmo ed il turbamento del suo corso regolare con pause e con effetti di strumenti (percussioni) sono pure caratteristici del nuovo stile.

Le funzioni del pianoforte.

Non è dubbio che il pianoforte e parimente la composizione per pianoforte hanno molto perduto della loro importanza anteriore. I compiti maggiori sono riservati ad altri gruppi strumentali. Il problema pianistico per se stesso interessa

meno. Non si ha l'intenzione di prodigare le forze creative per un grande lavoro pianistico personale. Anche il tempo delle grandi opere cicliche per pianoforte, cioè delle sonate, delle sonate-fantasie e di simili forme sembra esser definitivamente passato. Alcuni importanti resti di questo genere, più fantasie o variazioni che sonate nel senso metallico di Beethoven e Brahms, non cambiano questo fatto. La letteratura puramente pianistica non mostra alcun progresso. I nostri avanguardisti non scrivono quasi nulla per pianoforte. Le opere pianistiche di Schönberg: *Tre Pezzi* per pianoforte op. 11, *Sei piccoli Pezzi* per pianoforte op. 19 e la famosa *Suite* sono piuttosto studi psicologici, che conducono in un nuovo territorio pianistico, mentre il neo-romantico Walter Niemann, l'autore di tanti piacevoli pezzi per pianoforte, sta fuori del nuovo stile. Le fantasie sonate di Beethoven sono solide sonate reali, mentre le sonate per pianoforte degli avanguardisti tedeschi sono piuttosto fantasie spiritose con qualche elemento della sonata. Anche la sonata orchestrale ha un simile destino, che dettò alla produzione moderna orchestrale altre vie che la severa forma ciclica della sonata. Solamente nella musica da camera il tipo della sonata poteva ancora conservarsi con relativa purezza. In ogni caso la sonata per pianoforte severamente composta e riempita dallo spirito del nuovo tempo è un problema, che non osava sciogliere neanche Reger, il quale già sperimentò tutte le forme maggiori strumentali. Si trovò il compromesso classicamente meno fissato della sonatina, un formato in miniatura che non a tutti piace.

L'opera, il balletto e la musica da camera.

Il nuovo stile del melodramma musicale contiene tre particolari caratteristiche: 1) L'avvicinamento alla *Rivista*, di cui il tipo più forte è il melodramma *Jonny suona al ballo* di Ernst Krenek. Il fortunato autore di quest'opera, rappresentata quasi in tutte le parti del mondo, vi applica tutti gli elementi costruttivi menzionati nelle righe precedenti. 2) L'avvicinamento al *Film*, di cui un altro tipo più forte è l'opera *Royal Palace* di Kurt Weill, il primo melodramma per *Film* che fu scritto. 3) L'avvicinamento allo *Sketch*, che non permette un modo strascicante con molte scene e alcuni atti, ma vuole un'azione concisa e una musica stringata, il cui tipo troviamo nelle opere *Assassini, speranza delle Donne* di Paul Hindemith; *L'Atleta o l'Onore della Nazione* di Ernst Krenek; e *Lo Czar si fa fotografare* di Kurt Weill. Parallelamente a questi principi si svolge il melodramma da camera rappresentato da Egon Wellesz colla commedia musicale (da Goethe) *Scherzo, Astuzia e Vendetta* (G. Francesco Malipiero scrisse un *Falso Arlecchino*, Darius Milhaud le opere-minuto *L'Europa rapita, L'Arianna abbandonata, Teseo liberato*).

La nuova opera, come in generale il nuovo stile, proviene da Arnold Schönberg e dal suo ambiente. Schönberg, il grande innovatore, scrisse due opere teatrali, un monodramma *L'Attesa* op. 17, sorta di cantata teatrale. Una sola persona interpreta tutta l'azione drammatica. Il libretto tratta il problema di drammatizzare tutto quanto commuove una donna nel momento della più forte estasi e intensità del sentimento. L'altra opera, *La Mano Felice*, è un inaudito, audace ed interamente nuovo attacco del problema scenico, un nuovo stile melodrammatico, non meno straziante di un dramma strindberghiano. L'opera *Wozzeck* di Alban Berg, allievo

di Schönberg (da Büchner) composta nel 1922, apre una nuova via della musica drammatica: ognuna delle 15 scene segue una speciale forma musicale. La scena prima è una *Suite*, la scena quarta consiste di 21 variazioni sopra un tema, l'atto secondo è una sinfonia di cinque movimenti, l'atto terzo un seguito di variazioni.

Nel *Balletto* di oggi predomina pure la forma ridotta, il balletto da camera, come ci provano il *Balletto Persico* di Egon Wellesz, *Baby in Bar* di Wilhelm Grosz e la *Tragedietta* di Max *Brand*. Il Balletto moderno trova il suo protagonista più dotato in Egon Wellesz, il quale, con *Il Sacrificio del Prigioniero*, ci ha dato il dramma corale del ballabile evoluto. La vera arena del nuovo stile è però la *musica da camera*, ove i nostri avanguardisti dànno libero corso alla loro fantasia e conducono alla vittoria, con una elasticità spirituale senza paragone, tutti gli elementi della nuova musica tedesca sopramenzionati.

Dott. Ugo R. Fleischmann.

LIBRETTISTI VERDIANI:

VI.: Antonio Ghislanzoni [1]

II

Intanto gli avvenimenti della guerra franco-prussiana precipitavano: il giorno 2 settembre giungono notizie della disastrosa sconfitta di Sédan. Verdi ne è stupito, desolato, così da non avere la calma necessaria per lavorare e nemmeno per rispondere al suo collaboratore:

« Non ho potuto rispondere ieri, nè posso rispondere oggi all'ultima sua. Sono desolato dalle notizie di Francia. Povero paese.... Spero che domani potrò mettere la testa a segno, e guardar alle cose nostre. Intanto Ella lavori, se lo può.... ».

Ma subito il Maestro vuole rifarsi del breve indugio; e poichè ha ultimato anche « *tutto il bataclan di Radames* » (ossia la grande scena della Marcia trionfale), vuol porre mano al terzo atto; e l'attende dal poeta, il quale, viceversa... non l'aveva ancora cominciato!

« L'ultima frase della sua lettera — scrive allora Verdi, in data 10 settembre — mi mette i brividi addosso: « Posso cominciare il terzo atto? ». E come? non è ancora finito? Ed io l'aspettavo di ora in ora.... ».

Il 28 dello stesso settembre, ricevuto tutto, o in gran parte, il terzo atto, si rabbonisce col « Gentilissimo Signor Ghislanzoni », e comincia la lettera lodandolo e complimentandolo, non senza le solite riserve:

« Molto bene per questo terzo atto, quantunque vi sieno alcune cose, che, secondo me, vanno ritoccate: ma, ripeto, nell'insieme molto bene, e gliene faccio i miei sinceri complimenti. Vedo ch'ella ha paura di due cose: di alcuni, dirò così, *ardimenti* scenici,

(1) Vedi principio nel fascicolo di marzo.

e di non *far cabalette!* Io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda. Quelle dei due duetti non sono domandate dalla situazione, e quella specialmente del duetto tra padre e figlia non parmi a suo posto. Aida in quello stato di spavento e di abbattimento morale non può nè deve cantare una cabaletta. Nel programma vi sono due cose estremamente *sceniche*, vere e buone per l'attore, che nella poesia non sono ben rilevate. La prima: dopo che Amonasro ha detto: « Sei la schiava dei Faraoni », Aida non può parlare che a frasi spezzate. L'altra: quando Amonasro dice a Radames: « il Re d'Etiopia », qui Radames deve tenere ed occupare quasi solo la scena con parole strane, pazze, esaltatissime; ma di questo parleremo a suo tempo... Non dimentichi le parole: « Oh patria mia, quanto quanto mi costi! ».

Anche una volta è il compositore stesso che detta quelle parole, che diverranno le frasi più famose dell'opera.

La lettera seguente (del 30 settembre) riguarda le scene finali del terzo atto; e qui emerge più che mai il senso della teatralità, la sicurezza della visione scenica nel « taglio dei pezzi », che Verdi possedeva in grado eminente ed infallibile. Dopo che Aida ha strappato a Radames il segreto militare del sentiero, d'onde passeranno le schiere egizie (le gole di Napata), il Ghislanzoni, fedele alle tradizionali forme melodrammatiche, aveva scritto i versi per un terzetto; e Verdi gli osserva:

« Qui ella ha voluto fare un terzetto, ma non è questo il momento di *fermarsi a cantare*, e bisogna correre subito alla sortita d'*Amneris*. Conservi pure, se vuole, i versi fatti; ma tolga quel « pel mio pugnale », e riduca se può in due quei quattro primi versi. Per spiegarmi:

— Traditor!
— Dessa!
— Tu!
— Incauta!
— Muori, ecc....

E sarebbe stato bene togliere anche quei due versi inutili in questo momento:

Di salvarmi è tempo ancor,
. . . . . .
Arrestate i traditor.

(che in fatti sono stati tolti).

Alla fine van benissimo i due versi:

Io qui resto, su me scenda
Il tuo vindice furor;

ma sarebbe non più bello, ma più scenico, dire semplicemente:

Io qui resto, o sacerdote! ».

E in fatti, mutato il ritmo dei due quaternari accoppiati in un energico settenario, che il Maestro musicò sostituendo alla elisione una cesura, tra la quarta e la quinta sillaba, con giusta efficacia della dizione, il verso divenne, qual'è stampato nel libretto:

« Sacerdote, io resto a te! »

Sembrerebbe che a questo punto il terzo atto fosse concordato nella sua forma definitiva; ma il Maestro non era forse abbastanza contento dei versi del duetto tra *Aida* e *Radames*. Presumibilmente il Ghislanzoni avrà replicato, difendendo la propria opera, poichè Verdi, pur mutando il solito vocativo: « Egregio Signor

Ghislanzoni » in un più amichevole : « Caro Ghislanzoni », comincia la risposta, senza preamboli, in questi termini :

« Sia detto una volta per sempre ch'io intendo mai parlare dei suoi versi, che sono sempre buoni, ma dire la mia opinione sull'effetto scenico. Il duetto tra *Radames* e *Aida* è riuscito, secondo me, di gran lunga inferiore all'altro tra padre e figlia... Nel principio di questo duetto preferisco ancora una parte dei primi versi a questo recitativo, che è troppo secco. A me, per esempio, converrebbero (non so se a Lei possa convenire la forma) gli otto primi versi lirici, fino al « ... D'uno spergiuro non ti macchiar »... In seguito i versi : « D'Amneris l'odio fatal saria, — Insiem col padre dovrei morir », non sono *scenici*, vale a dire non dànno campo ad azione per l'attore ; l'attenzione del pubblico non è attirata, e la situazione si perde....

« Ella dirà : ma queste sono sciocchezze, i miei versi dicono lo stesso. Verissimo : sciocchezze fin che vuole, ma è certo che le frasi come : « Cadrà su me, sul padre, su tutti... Invan... tu nol potresti... ecc. », quando siano bene accentate, attirano sempre l'attenzione del pubblico, e *qualche volta* producono grandi effetti... ».

Man mano che la composizione dell'opera avanza, la feconda attività del Maestro si moltiplica con alacrità giovanile. Malauguratamente il poeta è còlto da una indisposizione non lieve e deve sostare nel suo lavoro. « Abbia cura della sua salute — gli raccomanda Verdi — e procuri di lavorare quanto può per finire *Aida*. Non abbiamo più tempo da perdere ». Gli occorrono i versi per ultimare il terzo atto, e pochi giorni dopo sollecita il povero librettista, guarito o no che sia : « Li attendo con impazienza per poter anch'io finire quest'atto ». Poi, in compenso, c'è la parola buona, la lode espansiva :

« Sento ch'ella abbia rifatto più volte la strofa di Radames. Il tempo non è stato perduto, perchè :

Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem

è felice assai, assai, assai.... E mi spiace ch'ella non abbia conservato : « L'are de' nostri Dei ».

A questo verso il Maestro ci teneva molto, tanto che nella successiva lettera al librettista vi insiste spiegandone il perchè :

« Mi spiace ch'ella abbia levato quel verso, perchè a me faceva gran giuoco per l'insieme ».

Quando trovava delle idee buone nei versi del suo collaboratore, ne faceva tesoro, sia pure disponendo e usufruendo le frasi come e dove gli pareva che meglio convenissero. Così rifà a suo genio le ultime tre scene dell'atto terzo e le manda al poeta, con questa spiegazione :

« Ecco come avrei fatto per finire la musica di quest'atto. Le frasi sono le sue ; basterà aggiustare qualche cosa per l'insieme ».

E parola più, parola meno, le scene sono così rimaste definitivamente nel libretto.

***

Siamo all'ultimo atto. Il duetto *Amneris-Radames* è oggetto di parecchie lettere del Maestro, il quale annette giustamente a questo pezzo una grande importanza :

« Se a questo duetto — scrive egli — si può riuscire a fare un bel principio, vedrà l'importanza che avrà nell'insieme dell'opera ».

Il poeta lo scrive e lo manda al compositore, il quale osserva che è « troppo agitato e tormentato » e non vi emerge bene la frase : « Vive Aida ». Finalmente una nuova redazione del duetto appaga il Maestro, che non vuole lesinare la sua approvazione :

« Ma è molto bello questo duetto! molto, molto, molto! Dopo quello del terzo atto, tra *Aida* e *Amonasro*, questo mi pare il migliore di tutti ».

Quel che ora lo preoccupa è la riuscita della « Scena del Giudizio », e scrive al suo collaboratore :

« Forse io m'illudo, ma questa scena mi pare una delle migliori del dramma... Forse ella (e forse ha ragione) non è del mio parere ; ma s'io mi sbaglio è utile lasciarmi nell'errore ».

E traccia la « Scena di *Amneris* » e quella del « Giudizio » con la reiterazione dell'accusa, il silenzio di *Radames* e gli accenti disperati della « Figlia dei Faraoni », e aggiunge poi come egli avrebbe ideato di finire il quadro scenico.

« Io avrei un'idea che ella troverà forse troppo ardita e violenta... Farei ritornare in scena i sacerdoti, ed al vederli, *Amneris* come una tigre scaglierebbe contro *Ramfis* parole acerbissime. I sacerdoti si fermerebbero un istante per rispondere : « E' traditor! morrà! » ; poi continuerebbero il loro cammino. *Amneris*, rimasta sola, griderebbe in due soli versi, o decassillabi o endecassillabi : « Sacerdoti crudeli, inesorabili, siate maledetti in eterno! ».

E conchiude modestamente :

« Io farò il possibile di trovare qualche cosa di passabile, e lo spero perchè, le ripeto, mi pare buonissima ».

Come si è visto, aveva ben ragione.

Altra mirabile prova dell'intuito scenico e drammatico di Verdi è la concezione nuova, ardita, della scena finale dell'opera. Egli, quasi sessantenne, ha una giovanile visione di novatore, che pone in bando i vieti convenzionalismi e il vecchio frasario melodrammatico. Un pensiero lo preoccupa costantemente, e lo ripete di sovente durante la composizione di *Aida* : « non cadere nel facile e nel monotono ». Ed è con questo pensiero che si pone a studiare quell'ultima scena, che « in mani poco esperte potrebbe riuscire o strozzata, o monotona ».

« Non bisogna strozzarla, perchè dopo tanto apparato scenico, se non fosse bene sviluppata, sarebbe proprio il caso del *parturiens mons*. La monotonia bisogna evitarla cercando forme non comuni... Così con un *cantabile* un po' strano di Radames, un altro *a mezz'aria* di Aida, la *nenia* dei sacerdoti, la *danza* delle sacerdotesse, l'*addio alla vita* degli amanti, l'*in pace* di Amneris, formerebbero un insieme variato, bene sviluppato ; e s'io posso musicalmente arrivare a legar bene il tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune. Coraggio, dunque, signor Ghislanzoni : siamo alle frutta, ella, almeno. Veda adunque se in questa accozzaglia di parole senza rima, che le mando, può farmi dei buoni versi, come ella ne ha fatti tanti... ».

E qui fa seguire, in versi sciolti, i concetti e le parole stesse, che si trovano nell'ultimo duetto tra soprano e tenore.

Il poeta stende in versi tutta la scena finale e la manda al Maestro, che desi-

deroso di liberarsi dalle formule e dalle locuzioni abusate della poesia melodrammatica, non rimane completamente soddisfatto, e replica:

« Vorrei levare la solita agonia ed evitare le parole: « io manco, ti precedo, attendimi; morta! vivo ancor! ecc. ». Vorrei qualche cosa di dolce, di vaporoso, un *a due* brevissimo, un *addio alla vita*. Aida cadrebbe dolcemente nelle braccia di Radames. Intanto Amneris inginocchiato sulla pietra del sotterraneo, canterebbe un *Requiescant in pacem* ecc. ».

La concezione della scena e il suo sviluppo appariscono qui completamente tracciati; ma Verdi « per spiegarsi meglio » scrive anche i versi, che sono quelli che troviamo quasi integralmente musicati. Poi aggiunge:

« Quando ella m'abbia aggiustata questa scena e me l'abbia spedita, due giorni dopo venga a S. Agata. Intanto io ne avrò fatto la musica ».

Due giorni! Il tempo che altri avrebbero impiegato soltanto per copiare quel meraviglioso quadro finale!...

***

Il libretto dell'*Aida*, ottimo nel soggetto, svolto con grande abilità di sceneggiatura, con sicura efficacia di drammaticità e in forma poetica spesso arditamente insolita ed armoniosa nella musicalità del verso, accrebbe di molto, specie col crescente trionfale successo dell'opera, la reputazione di Antonio Ghislanzoni quale poeta melodrammatico, per quanto non s'ignorasse, o almeno non s'intuisse la benefica influenza, che dovevano avervi apportato la matura esperienza scenica e il profondo senso drammatico di Giuseppe Verdi, dal cui epistolario ci è ora dato di poter constatare fino a qual grado eminente e decisivo abbiano potuto contribuire al risultato magnifico.

Da allora il Ghislanzoni divenne, e fu per oltre un decennio, il collaboratore ricercato e conteso dagli operisti del tempo; e la serie dei suoi libretti si raddoppiò, così da raggiungere circa la sessantina, nei quali trattò ogni genere di soggetti, dalle tragedie del *Caligola*, dello *Spartaco*, del *Re Lear*, alle farse *Gli Artisti alla fiera* e *I due orsi*, musicate l'una da Lauro Rossi, l'altra da Costantino Dall'Argine, e non poche delle sue trame poetiche ebbero la ventura di dare origine ad opere di acclamati maestri, rimaste più o men lungamente in repertorio, quali: *I Lituani* di Ponchielli, *Edmea* di Catalani, *Francesca da Rimini* e *Papà Martin* di Antonio Cagnoni, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor* di Antonio Gomez, *I Promessi Sposi* di Errico Petrella, ecc. Si affacciò anche al teatro di prosa con qualche commedia satirica od umoristica (*Tutti ladri*, *Il Maestro Smania*).

« Ho scritto molto, ho scritto troppo... » — confessa egli stesso —; ma con tanto lavorare non seppe, o non potè divenire ricco, e nemmeno agiato; chè la sua immutata anima di *bohèmien* gli governò sempre in allegrezza la vita.

Pure negli ultimi anni aveva racimolato tanto da comprarsi una casetta a Caprino Bergamasco, dove, per non rinunziare alle antiche abitudini, aveva fondato insieme a Ulisse Cermenati un minuscolo periodico: *La posta di Caprino;* e in quell'amena borgata finì in povertà gioiosa i suoi giorni, sempre visitato da amici o da villeggianti, che andavano a godersi l'inesauribile repertorio dei suoi aneddoti e le sue spiritose facezie. Tra queste fece il giro del mondo musicale una relativa all'*Aida*. Si era alle prime riproduzioni della nuovissima opera, e in

un teatro di provincia sorse la questione se nella scena finale del terzo atto *Radames*, condottiero dell'esercito, dovesse e potesse, secondo gli usi dell'antico Egitto, consegnare la spada al Gran Sacerdote *Ramfis*. Per risolvere la dibattuta controversia, si decise di interpellare l'autore del libretto; e fu in fatti telegrafato — risposta pagata — al Ghislanzoni: « Può Radames, secondo tradizionali norme antico Egitto, consegnare spada Ramfis? ». A quell'inopinato quesito il librettista cadde dalle nuvole: che ne sapeva lui! Tuttavia se la cavò con un tratto di spirito, rispondendo: « Se spada comune, consegni pure; se arma di valore, non si fidi ».

Quando apprese che Verdi aveva regalato una sua casa al Comune di Sant'agata per farne un ospedale, ebbe la geniale trovata di offrire anch'egli in dono la propria al Municipio di Caprino per lo stesso benefico scopo, alla sola condizione... che vi si mantenesse lui, ospite unico, vita natural durante. Ma chi l'avrebbe immaginato? L'Amministrazione comunale non seppe apprezzare la lauta offerta del munifico donatore, e mandò la proposta... agli atti.

Pochi giorni prima della sua fine, avvenuta il 16 luglio 1893, Antonio Ghislanzoni, scrivendo al suo amico Monteggia, chiudeva la lettera annunziandogli che la morte stava facendo le scale di casa sua, e che quando bussasse alla porta, le direbbe allegramente: « Avanti pure ». E allorchè s'avvide che veramente le ultime ore si appressavano, pregò la sua fedele domestica Nina di comprare un cesto di ciliege e di chiamare i bimbi, che uscivano sul mezzogiorno dalla scuola, e farli salire da lui: a quei piccini, riuniti intorno al suo letto nella grande camera, egli distribuì le belle frutta rosse, sorridendo per l'ultima volta alla innocente gioia infantile.

TANCREDI MANTOVANI.

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

CARDONI (A.)
121133. - *Alhambra*. Spanisch Serenade. (Edizione per l'Inghilterra) L. 6.

CULOTTA (I.)
121002. - *Serenatella*. L. 8.
121008. - *Dandy*. Intermezzo » 6.

DE NARDIS (C.)
Scene abruzzesi. 2 Suite (De Cecco):
121047. - 1. Processione notturna del Venerdì Santo L. 8.
121048. - 2. S. Clemente a Causaria » 6.
121049. - 3. Serenata agli sposi » 6.
121050. - 4. Festa tragica » 10.

LIMENTA (F.)
120943. - *Serenata zingaresca* L. 12.

MONTANARO (E.)
121035. - *Vita nel bosco*. Scherzo fantastico. Op. 126 L. 6.
121033. - *Carnevale* » 6.
121034. - *In sogno* » 6.

HARGREAVES (F. A.)
120964. - *Bartolo*. Tango. Intermezzo (Culotta) L. 6.

MULÈ (G.)
121016. - *Dafni*. Interludio (Culotta) L. 8.

PARELLI (A.)
121021. - *La trottola* L. 6.
121019. - *Cogliendo rose*. Canzon. » 6.
121020. - *Mady danza* » 6.

PICK-MANGIAGALLI (R.)
120911. - BASI E BOTE. Pot-pourri. (De Cecco) L. 20.

RONCALLO (J. L.)
120992. - *Revista*. Tango (Culotta) L. 6.

SCLOCCO (D. F.)
120993. - *Max y Carlitos*. Tango Milonga. (Culotta) L. 6.

TAVEIRA (E.)
120991. - *No hay plata*. Tango (Culotta).

VERDI (G.)
121107. - I LOMBARDI. Scena e Terzetto Finale 3° (Culotta) L. 15.

ZANDONAI (R.)
GIULIANO (De Cecco):
120948. - Prima Fantasia L. 20.
121066. - Seconda Fantasia » 20.

EDIZIONI RICORDI - MILANO

RIVISTA DELLE RIVISTE

IL PASTICCIO

The Daily Telegraph del 16 febbraio u. s. riferiva che qualcuno propose ai direttori del teatro del Covent Garden di Londra, di organizzare un pasticcio, se vogliono allestire una novità operistica. Non sappiamo con che animo sia stata fatta la proposta; ma essa diede occasione a Mr. Hugh Arthur Scott di rievocare pasticci dati a Londra nel sec. XVIII: *Piramo e Tisbe*, una delle tre opere con cui Gluck si presentò a Londra, *Muzio Scevola*, scritta in collaborazione con Attilio Ariosti (o secondo altri con un tale Mattei) e con Bononcini e Händel; dunque pasticci illustri. « Quale stupefacente popolarità godesse allora Bononcini a Londra si può dedurre dal fatto che, secondo Hawkins, gl'impresari dovevano introdurre in ogni opera (di qualunque maestro) più che altrettanta musica del Bononcini, presa da qualcuna delle opere ch'egli andava componendo. E tale notizia serve a mostrare come fosse diffusa la voga del pasticcio a quei tempi ». Qui l'A. ricorda come già in *Euridice* di Jacopo Peri (una delle primissime opere fiorentine), vi fossero alcuni pezzi di Giulio Caccini.

« L'idea del pasticcio (o centone) non è difendibile su basi estetiche », dice Mr. Scott, e certo non è solo a pensare così; eppure tale idea ha avuto una parte immensa nell'arte, per esempio, del medio evo. Per secoli comporre e centonizzare erano sinonimi, quando gli scritti erano veri mosaici di frasi bibliche o ciceroniane od altro; in musica si accomodavano séguiti di formule tradizionali, in architettura si ripetevano tipi fissi di palazzi e di chiese, appena modificandoli a seconda dei bisogni; quando nelle arti plastiche, per es., i fatti biblici avevano la loro iconografia si può dir fissa, con figure che passavano dall'una rappresentazione all'altra. E forse che, anche dopo, nella stessa musica dei secoli da noi meno lontani, non si trovano specie alle cadenze (che pur sono i momenti decisivi della frase e del periodo musicale) formule tipiche, che quasi inalterate servono per periodi anche abbastanza lunghi e per tutti i maestri? Tutto ciò non ha impedito che in tutti quei secoli vi fossero arti anche mirabilmente fiorenti e spiritualmente altissime.

L'idea del pasticcio, diciamo la verità, a noi ripugna; ma non è forse tale anche la *Messa in si minore*? G. S. Bach non vi introdusse forse vari pezzi da lui composti prima, e con testi diversi, per quanto affini per carattere?

In ordine di tempo ricorderemo che ancora nel 1819 Rossini allestiva *Edoardo e Cristina*, impastandovi pezzi d'opere anteriori. Ma questo genere di rifacimenti urtava il concetto romantico d'opera d'arte ispirata ed essenzialmente individuale. Difatti, quando verso la fine del sec. XIX saltò fuori un *Chopin* rivestito colle proprie penne, non si potrebbe dire che fosse molto gustato da artisti e da persone colte. Eppure, dopo, la stessa sorte toccò ad una non piccola serie di grandi Maestri; sicchè l'idea del pasticcio, non chiamato col suo vero nome, ma attuato di fatto, risorse, quindi non ripugnò a tutti, nemmeno ai musicisti.

Ai nostri giorni I. Stravinski, A. Honegger, D. Milhaud, O. Respighi, insomma molti dei musicisti salienti, son diventati devoti del pasticcio, con una decisione, che magari si potrebbe giudicar degna di causa migliore.

Qualcuno vi scorge un segno di decadenza, d'impotenza, ma la storia non pare autorizzi a simili giudizi. Forse sarebbe più prudente vedervi che gli uomini tornano sempre a far le stesse cose, per quanto passino i secoli, e mutino le condizioni della vita, del pensiero e del sentimento.

Novità

OTTORINO RESPIGHI

TOCCATA per Pianoforte e Orchestra

Riduzione per due Pianoforti
di S. MESSINA

EDIZIONE RICORDI (121014) L. 15.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, febbraio 1929.

P. BORRONI. - *Aumento di vitalità.*

Il nuovo direttore responsabile annuncia con cortesi parole che la direzione artistica del periodico è affidata d'ora in poi a Giulio Bas.

G. BAS. - *Canto liturgico.*

Prima parte d'uno scritto che è, si può dire, il programma artistico della rivista.

—— *Diritti d'autore.*

Estratto dal Bollettino dell'Assoc. Clero Italiano, in cui si ammette il diritto d'esecuzione per le opere tutelate di musica da chiesa.

RECTOR. - *Un libro interessante.*

È l'*Histoire et Evolution des Formules Musicales* ecc. di Mr. Machabey, libro che viene discusso specie in rapporto alla musica sacra medievale.

La Rassegna Musicale. - Torino, marzo 1929

P. P. TROMPEO. - *I romantici francesi e la musica.*

Si parla del libro *Sensibilité musicale et Romantisme* di F. Baldensperger, con acute osservazioni, mettendo il nascere del romanticismo francese in rapporto colla cultura classicheggiante anche italiana del 1700.

D. PETRINI. - *Critica e Arte.* III.

« L'opera » nel pensiero di Giannotto Bastianelli.

L. PERRACHIO. - *Beethoven, III.*

Illustrazione dell'ultima Sonata per Pianoforte.

K. GEIRINGER. - *I quadri musicali olandesi e fiamminghi del sec. XVII.*

Continuazione, con riproduzione di quadri di Teniers il giovane, F. Hals, G. von Honthorst, ecc.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, febb. 1929.

R. VITI. - *Un antico cantore e poeta.*

Si riuniscono le poche notizie su questo Francesco di Vannozzo, nato prima del 1340 ad Arezzo.

C. BRIGHENTI-ROSA. - *Nicola Ardizzone.*

Elogio del giovane direttore d'orchestra.

E. ROGGERI. - *Musica per la radio diffusione.*

Si parla del libro *Juan Sorolla* di H. J. Wille, dove si riassumono le varie correnti d'idee in argomento.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1929.

B. DE SCHLOEZER. - *Sur Stravinski. Le problème du Style.*

Scritto bello ed interessante, anche se non arriva a convincere della inevitabile naturalezza delle evoluzioni dello stile stravinskiano.

A. MACHABEY. - *Notice sur Philippe de Vitry.*

Con perfetta conoscenza della materia, l'A. traccia uno schizzo biografico del grande vescovo poeta filosofo musico del 1300, riassumendo i dati già noti e recandone di nuovi. Annesso facsimile d'un mottetto verosimilmente composto dal Vitry.

A. COEUROY. - *Edouard Moericke et Mozart.*

Si spiega come il poeta abbia perfettamente penetrato lo spirito del sommo Maestro, « Si comprendre est égaler, Moericke a, tout au long de son récit (Le voyage de Mozart à Prague), égalé Mozart lui même ».

R. PETIT. - *Alexandre Tansman.*

« ... Leçon essentielle de Tansman: que l'on peut être tout à fait d'aujourd'hui, de 1929, nullement se réfugier dans un passé plus ou moins lointain, et être véritablement un poète... ».

Musique. - Parigi, febbraio, 1929.

A. GLAZOUNOW. - *En souvenir du séjour de Michel Glinka à Paris.*

Essendo a Parigi, l'A., ricorda quando vi fu il fondatore della Scuola Russa, e propone che si ponga una targa sulla casa dove più volte abitò.

R. MANUEL. - *Anticipation.*

Salata parodia dei commenti alla futura opera di Stravinski. Che l'astro ne stia tramontando anche a Parigi?

G. HETSCH. - *Sgambati vu par un musicien danois.*

Notizie sui rapporti di sincera amicizia e di reciproca ammirazione, corsi tra lo Sgambati e Pietro Heise, musicista danese, tra il 1861 ed il '79.

A. SALAZAR. - *Un ballet espagnol à Paris, la Sonatina d'Ernesto Halffter.*

Descrizione di questo balletto, intonato al declino dello stile che diremo di clavicembalo ed al passaggio a quello rossiniano. Pare sia lavoro assai raffinato.

Revue de Musicologie. - Parigi, febbr. 1929.

G. DE SAINT-FOIX. - *Allocution à la séance du 12 novembre 1929.*

Commemorazione di Th. Reinach.

P. WAGNER. - *A propos de la paraphonie.*

Replicando a M. Gastoué, si sostiene che la parola *paraphonia* non va presa in senso vago, ma in senso preciso di canto in quarte od in quinte.

C. A. MOBERG. - *Un compositeur oublié de l'école de Lully: Jean Desfontaines.*

Su questo maestro, l'A. dà notizie dell'attività in Isveria, e Mr. André Tessier aggiunge ampi particolari che, correttamente, mostrano come il musicista non fosse poi tanto dimenticato.

E. Borrel. - *L'interprétation de Lully d'après Rameau.*

Si citano tratti presi dalle *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) e dal *Code de musique pratique* (1760), dove si insegna come vadano interpretati i recitativi di Lulli, ed appare la immensa libertà con cui, nell'intenzione dei migliori maestri, si doveva eseguire la musica: togliendo od aggiungendo ornamenti, dissonanze, e persino modificando le modulazioni sia nel canto e sia nell'accompagnamento.

N. Dufourq. - *Les Orgues de Saint Eustache à la fin du XVI et au début du XVII siècles.*

In occasione dell'attuale rifacimento di quegli strumenti, si riproducono tre documenti, che recano varie precisioni sull'arte organaria francese del tempo.

Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1929.

A. Obey. - *Organisation.*

Spiritosa divagazione sul lavoro di catalogazione di autori, editori, direttori d'orchestra, che va preparando il « Salon de la Symphonie », per mettersi in rapporto proprio con tutte le forze musicali del mondo.

A. Mangeot. - *La Crise des Monuments.*

Il concerto che doveva raccogliere fondi pel monumento a Debussy è stato un disastro pari all'altro concerto con opere postume del Maestro: due deficit. Per l'A. è che i monumenti appaiono più che mai come ingombri stradali.

A. Messager. - *Souvenirs.*

In morte del maestro, si pubblicano ricordi presi da *Cinquante ans de musique française.*

M. Glinka. - *Lettres.*

Versione di lettere scritte da Parigi dal 1844 al '48. Ritratto annesso.

F. Mazzi. - *Les différents Stades de L'Evolution Artistique.*

Seguito in cui si parla del *Contributo delle razze settentrionali e l'influenza latina.*

C. Borrel. - *La Technique du Violon dans l'Ecole Italienne du XVIII siècle.*

Continuazione con citazioni di Tessarini, Galeazzi, Geminiani. « Pour conclure, on voit que toutes les subtilités, toutes les ruses de notre technique ont été découvertes et utilisées — à doses différentes peut-être — par les violonistes italiens du XVIII siècle ».

R. Husson. - *Les Difficultés d'une Réforme de l'Enseignement du Chant.*

« È un problema insolubile, radicalmente insolubile... Non c'è da cavar nulla dai professori e cantanti della generazione attuale... ma non si abbandoni quella che sta venendo ». Cioè si fondi un istituto in relazione colla Facoltà di *Medicina* e Scienze di Parigi.

—— *Deux Conférences du Dr. Baratoux sur la Physiologie vocale.*

In esse si spiegò « ciò che un professore di canto deve conoscere di fisiologia della voce ». Le conferenze saranno riassunte nella rivista.

J. Huré. - *L'Orgue Moderne.*

Seguito in cui si parla dei dispositivi moderni, accennando a vantaggi ed a deficienze da eliminare.

—— *Église Abbatiale Basilique de Luxeuil-les-Bains.*

Descrizione di quel grande organo, con fotografia.

Le Ménestrel. - Parigi, 25 gennaio 1929.

H. Bachelin. - *Les Maîtrises et la Musique de choeur.*

Storia delle cappelle musicali francesi, e della loro influenza sulla musica corale. Continua per tutto febbraio.

Le Courrier Musical. Parigi, 1 febbr. 1929.

J. Tiersot. - *Pour le Centenarie de Gossec.*

Notizie abbastanza minute sul Maestro francese, che fu tra i primi a comporre Sinfonie quali forme strumentali indipendenti e fu uno dei compositori della Rivoluzione. Ritratto annesso.

A. Riquoir. - *Francis Planté et la Poésie.*

Elogio del decano dei pianisti viventi, come poeta. A chi gli pose un giorno un problema di tecnica, rispose: in questa casa non si suona il pianoforte, ma si fa della musica.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, febbr. 1929.

L. Sabaneev. - *Music in the Cinema.*

Invece di comporre musiche che accompagnino le proiezioni, si consiglia di pensare ad opere musicali, in cui proiezioni contribuiscano a chiarire il carattere e le situazioni. Per es. cantare con pezzi anche visivi. I drammi wagneriani sono immense sinfonie con contenuto drammatico, e guadagnerebbero venendo eseguiti così.

T. S. Wotton. - *Orchestral Balance.* (Equilibrio orchestrale).

È elemento capitale dell'orchestrazione, più che il contrasto ed il colore. Lo si considera secondo i concetti dei vari Maestri; spiegando che, in realtà, non lo si trova realizzato quasi mai nelle esecuzioni. Continua nel fascicolo seguente.

D. Hussey. - *A Note on the Nature of Opera.*

Considerate le condizioni proprie dell'opera, si conclude che il libretto deve avere, non tanto valore letterario, quanto efficacia e discrezione drammatica; così da suggerire quel complemento psicologico espressivo, che per sua natura soltanto la musica può recare.

E. Broudo. - *The Musical Art in Soviet Russia.*

Notizie sulla musica russa, prima, durante e dopo la rivoluzione, pei concerti e per l'opera, pel repertorio e per la musicologia.

P. E. Vernon. - *Non-Musical Factors in the Appreciation of Music.*

Inizio d'uno scritto, che va fino al numero di marzo. Vi si rende conto d'un seguito di concerti-esperienze, fatti al Cambridge University Musical Club e da cui risultò che, coefficienti non musicali non soltanto operano nella sensibilità musicale, ma le sono necessari.

The Chesterian. - Londra, gennaio-febbraio 1929.

F. H. Martens. - « *Cello amoroso* ».

Divagazione dove, dall'uso del violoncello nella musica liturgica, si passa a parlare di Federico Guglielmo di Prussia, buon cellista, e de' suoi facili amori.

T. Jarezki. - *Taming the Percussion.*

Partendo dal presupposto che i suoni musicali non possano esprimere le sensazioni della vita odierna, si pensa che l'avvenire aperti agli strumenti a percussione, e si studiano con una certa cura, parlando anche di *vibraphone, marimba* e *tubaphone.*

T. Lavauden. - *African Orchestics.*

Si descrivono i vari strumenti a percussione usati dagli africani, alcuni dei quali furono verosimilmente comuni con molt'altri popoli in età ormai lontane.

The Sackbut. - Londra, febbraio 1929.

E. Wellesz. - *The New Instrumentation.*

Presentazione del libro che con questo titolo l'A. ha pubblicato in ed. M. Hesse.

R. Boughton. - *Music of Soviet Russia: an Estimate.*

L'A., che ha passato del tempo a Mosca, parla e « stima » composizioni di giovani maestri attuali viventi in Russia. Continua.

K. Sorabji. - *The Beecham Schema and Our « Music Lovers ».* (Il progetto di Sr. Th. Beecham ed i nostri amatori di musica).

Scritto sul tema che spesso ritorna nella stampa inglese: ricerca dei mezzi per sostenere un teatro stabile d'opera.

N. Femuth. - *The Young Composer.*

Quadro dei contributi che tutti dicono di dare al « giovane compositore » per far sentir le sue opere; mentre la realtà è purtroppo ben altra.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1929.

L. Sabaneev. - *Russian Music.*

L'A. sostiene che l'importanza della musica russa non sta (come credono i più) nel suo carattere folkloristico antieuropeo. L'elemento progressivo consiste nelle influenze, prima italiane, poi specie francesi. Quelle tedesche agirono in senso di reazione.

F. Schalck. - *Schubert and His Music.*

Il direttore dell'Opera di Vienna spiega come, per capir bene Schubert, bisogna sentirlo eseguito da austriaci.

I. Philipp. - *A Chat on Pianoforte Instruction.*

« *Causerie* sull'insegnamento del pianoforte », con cose sagge ma non nuove. Continua.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 1 febbraio 1929.

R. v. Mojsisovics. - *Schallplatte, Rundfunk und Hausmusik.* (Disco grammofonico, radiofonia e musica domestica).

In Germania, le richieste d'insegnamento privato della musica sono sensibilmente diminuite; si dice, per tre cause: povertà e declino della borghesia, prevalenza dello sport, diffusione degli apparecchi musicali meccanici. L'A. invoca un'azione di propaganda, che faccia capire che non basta ascoltare la musica, bisogna anche viverla se stessi.

R. Engel. - *Dem Andenken eines Kunst-Mäzens.* (In memoria d'un mecenate).

È M. P. Belâjeff, che fu amatore e protettore intelligente. « Che sarebbe la musica russa senza Belâjeff? ».

——— 8 febbraio 1929.

S. Guenter. - *Kritik der neuen Musikerziehung.* II.

Continuando nella *Critica della nuova Educazione Musicale*, si parla del talento e della plasmabilità, nel senso che bisogna educar bene la massa, perchè ne escano spontanei i talenti. Finisce nel numero seguente.

Dr. H. Preingsheim. - « *Unter jeder Kritik* ». (Sotto ogni critica).

Il titolo dice il giudizio sull'articolo su Wagner nel *Anbruch* di gennaio.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 6 febbraio 1929.

S. Brichta. - *Opernkrise.*

Dal resoconto annuale dei teatri tedeschi, pubblicato dal dott. Altmann, l'A. deduce lo stato di crisi dell'opera, che ormai vive del passato e non più del presente.

C. Brache. - *Gesangsbegleiter.* (Accompagnatori di cantanti).

Accenno all'importanza dell'accompagnatore nelle esecuzioni di canti lirici, ed elogio del dott. F. Günther, M. Rauchelsen, W. Scholz, dott. V. E. Wolff.

F. V. Reuter. - *Einiges über das Violinkonzert von Reger.*

« Sul Concerto per Violino di Reger » l'A. si ritratta; una volta l'avversava, ora l'ammira, benchè duri non meno d'un'ora.

——— 20 febbraio 1929.

Tutto il fascicolo è un'aspra polemica contro l'*Anbruch*, la rivista dell'Universal Edition di Vienna, e l'ala sinistra della attuale musica tedesca. Gli articoli, che in fondo si rassomigliano tra loro, sono: M. Chop. *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.* — Dr. P. Riesenfeld. *Anbruch, Abbruch und Aufbruch*, due giochi di parole che diremo velenosi. — F. Ohrmann. *Faschingsdienstag in der Krolloper* (Martedì grasso all'opera Krolli). Il titolo dice il giudizio sull'esecuzione dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach diretti da Klemperer. — In genere pare chiaro che, mentre il movimento che diremo modernista nella musica va indebolendosi, gli avversari si moltiplicano e vi danno l'assalto.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio 1929.

W. Harburger. - *Musikalische Geometrie.*

« Nuova necessaria base di cose note ». Mettendo in rapporto i principi geometrici della tonalità con quelli della relatività di Einstein, se ne mostra la precisa sostanza geometricamente sicura.

A. Schering. - *Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik?* (Organismo musicale o ritmica di declamazione?).

Interessante scritto, dove si spiega l'inconsalanezza del concetto che la polifonia del 500 sia un intreccio di melodie fondate sull'accento grammaticale del testo. Si spiega (G. Bas lo diceva fino dal 1910 in *Musica Sacra*) che i cantori si rendevano conto benissimo del battere e del levare del ritmo, anche se non era indicato; poi c'era la battuta del tempo, ben sensibile.

W. Heinitz. - *Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870.* (Tentativo d'analisi del papiro musicale P. 6870 di Berlino).

Si mostra come vi sieno tracce di melodie dove gli stessi motivi si leggono, prima in un verso, poi nel verso opposto; gioco dunque antichissimo.

E. F. Kossmann. - *Der Chor in Zelters « Auferstehungskantate ».*

Si spiega come « il coro nella Cantata di Pasqua dello Zelter » sia stato composto tentando realizzare l'ideale del coro greco, d'intesa con Goethe.

Die Musik. - Stoccarda, febbraio 1929.

E. Istel. - *Die Musik im « Don Quijote ».*

Si spiega la parte che ha la musica nel capolavoro di Cervantes, con notizie storiche e citazioni di esempi del tempo.

P. Panóff. - *Die Volksmusik der Grossrussen.* (La musica popolare della Grande Russia).

Specie fondandosi sui dischi grammofonici raccolti all'Università di Berlino, si mostrano con esempi i caratteri di quella musica popolare, sotto gli aspetti tonale, ritmico e polifonico, con vari esempi.

W. Greiser. - *Litauische Musik.* (Musica lituana).

Notizie generali, con frequenti confronti con quel che si sa dell'antica musica greca. Peccato che manchino gli esempi musicali.

W. Danckert. - *Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus.* (Liszt precursore dell'impressionismo musicale).

Si citano vari frammenti in cui Liszt, nelle ultime composizioni, usò procedimenti dove la sonorità ha parte essenziale, con palese contraddizione alle leggi armoniche tradizionali.

M. Kolinski. - *Zum Problem der musikalischen Temperatur.* (Sul problema della scala temperata).

La scala temperata proposta da Andrea Werckmeister nel 1691 ed ora in uso, mantiene le ottave giuste, e ne accomoda la divisione in 12 parti uguali. Qui si propone l'opposto: accomodare le ottave (facendovi sparire il comma pitagorico), e dividerle in 12 semitoni esatti. Esperienze fatte pare dieno ottimi risultati.

F. Mueller. - *Die Stimmung der Gambe.* (L'accordatura della Viola da Gamba).

Dato uno sguardo all'antica famiglia delle viole da gamba, di cui sopravvisse alno alla fine del 700 soltanto il tipo *tenore*, si nota come adesso, in Germania, ve ne sieno due accordature: *la re sol do mi la re*, e *mi la re sol si mi*, quest'ultima simile all'odierno liuto (chitarra). Per l'A. soltanto la prima è vitale.

B. Rywosch. - *Pfeifer und Trompeter.* (Pifferari e trombettieri).

Notizie storiche sui musici della città di Zurigo dal tre al settecento.

A. Lion. - *Basi tecniche della musica eterea di Theremin.* — R. Beyer. - *Sul problema della produzione elettrica del suono.* — C. Auerbach. - *L'apparecchio Pantophon, nuovo grammofono con rinforzo elettrico.*

Notizie tecniche, che ormai vanno prendendo importanza sempre maggiore anche pei musicisti.

Melos. - Magonza, febbraio 1929.

R. Muennich. - *Der Stand der Schulmusikreform.* (Lo stato della riforma della musica nelle scuole).

Negli ultimi cinque anni lo Stato tedesco fece per la musica più che in due secoli; ma i risultati sperati non sembrano raggianti. Si domanda più tempo e più esercitazioni vocali e strumentali, anche nelle scuole medie.

E. Pfannenstiel. - *Jugendmusik.*

Si spiegano i caratteri ed i risultati finora ottenuti dalla musica « giovanile », musica non artistica, ma sociale, legata alla vita quotidiana.

M. T Schmuecker. - *Die Lage im Privatmusikunterricht.*

« La posizione attuale nell'insegnamento privato della musica » non è lieta. Non c'è che sperare nei giovani; i quali devono far sì che la musica sia un lato dell'educazione della personalità, e non una cosa a sè di puro diletto.

L. Deutsch. - *Ist eine Viertelltonmusik möglich?*

Riferendosi allo scritto di A. Gutmann nel numero di novembre, l'A. spiega come adesso non sia possibile una musica a quarti di tono, perchè l'orecchio non vi è allenato; ma è innegabile la possibilità astratta d'un tale allenamento, quindi d'una tale musica. Soltanto che nessuno può dir che valore avrebbe una musica fondata su una sensibilità che non si conosce.

H. Gutman. - *Gebrauchsmusik.* (Musica d'uso).

Se ne parla spesso in Germania, dunque v'è anche musica che non serve; ed è quella in cui il compositore si isola, quasi ostile, dal pubblico. Difatti giovani maestri tentano ravvicinarsi agli uditori, fondendo elementi artistici con elementi popolari (di caffè-concerto). I frutti finora non sono maturi, ma la via è segnata.

H. Graf. - *Das moderne Operngebäude.* (Il moderno edificio del teatro).

Dovrebbe aver forma d'arena per gli spettacoli, e scena capace d'ogni moderno dispositivo meccanico, e trasformabile, occorrendo, in altro spazio per spettatori. L'opera dell'avvenire ha bisogno anche d'edifici nuovi.

L. Deutsch. - *Das Superpiano.*

È uno strumento elettrico a base di selenio. La sua presentazione a Vienna diede impressione poco felice.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, febbraio 1929.

Numero dedicato alla vecchia Boemia.

M. Kaufmann. - *Nikolaus Herman.*

Notizie storiche su questo maestro, che visse dal 1490 al 1561, e lasciò buoni corali e canti tedeschi.

Dr. H. Sturm. - *Nikolaus Herman's « Cantica Sacra ».*

Si illustrano due codici autografi, uno di recente scoperta, custoditi alla biblioteca del Ginnasio di S. Joachimsthal. Due facsimili annessi.

Dr. R. Haas. - *Alte Singspielvorstellungen in Eger.*

Notizie storiche su esecuzioni di Singspiele (opere buffe in parte recitate) con testo tedesco nel secolo XVIII.

Dr. J. Branberger. - *Aufgefundene Opern von Joseph Kohout.*

Si annuncia la scoperta di due opere di J. Kohout *Le serrurier* e *Sophie ou le mariage caché*, trovate alla bibl. del Conservatorio di Praga, scritte pel teatro allora italiano di Parigi, nella seconda metà del 700.

Dr. T. Veidl. - *Die wandernden Musiker aus dem böhmischen Erzgebirge.* (I musicisti girovaghi dai Monti Metalliferi boemi).

Si spiega come gruppi di musicisti si formassero un tempo in quella regione, e andassero suonando in vari paesi d'Oriente e d'Occidente, fin nel secolo scorso. Viaggi costosi ed orchestrine stabili hanno soffocato tale movimento.

A. Haba. - *Musikgeschichte als Geisteswissenschaft.*

Seconda parte, dove si parla dell'immenso periodo che principia da 4000 anni a. C., caratterizzato dal senso degl'intervalli musicali.

Tempo. - Praga, gennaio-febbraio 1929.

V. Stepan. - *La mia opinione sul romanticismo.*

È che siamo in un periodo di prevalenza dell'elemento artistico su quello espressivo. Ma, alla fase classica ora incipiente, ne seguirà una romantica.

F. Pala. - *Le cantate d'Emilio Axman.*

Illustrazione di *Mia madre* (testo d'Oscar Brezina) e *La ballata degli occhi dello chauffeur* (testo d'Jiri Wolker), tutt'e due per soli coro e orchestra.

B. Vomacka. - *Dai vivi ai morti.*

L'A. illustra la sua cantata su testo di Stanislao Hanus.

ESTONIA

Eesti Muusika. - Tartu (Dorpat), genn. 1929.

H. Laksberg. - *I compiti della musica dal punto di vista della cultura popolare dell'Estonia.*

Il direttore della Scuola superiore musicale di Tartu spiega come la musica abbia il primo posto nella cultura popolare estone entrata nella storia grazie alla propria indipendenza. (Continua in febbraio).

Dr. R. Lach. - *Missione storico-evolutiva della canzone popolare estone.*

« . . . il canto estone mostra una continua ascensione evolutiva, che parte dai tipi primitivi, e mette capo a quello più evoluto della canzone moderna ».

Dr. E. Arro. - *La « Kamal » presso gli Estoni.*

È il più diffuso e popolare strumento fino dalle leggende (una specie di cetra). Se ne fa la storia dalle presunte origini. Annesse fotografie.

Dr. A. Paris. - *La linea direttiva di sviluppo della musica da chiesa.*

Deve rispondere ai caratteri confessionali, con elementi popolari.

——— febbraio 1929.

DR. E. ARRO. - *J. W. Jannsen quale musicista.*

Si illustra il lato musicale di questo capo partito, pubblicista, scrittore, ecc., vissuto dal 1819 al 90.

J. TAMM. - *Gl'istituti musicali d'Estonia.*

Si descrive per primo il Conservatorio di Tallin (Reval).

DR. E. ARRO. - *Due lettere sconosciute di G. Händel a G. F. Telemann.*

Si dà il testo con un facsimile dei due documenti, scritti da Londra, in francese, benchè i due Maestri fossero tedeschi.

AUSTRIA

Anbruch. - Vienna, gennaio 1929.

E. BLOCH. - *Rettung Wagners durch Karl May.*

L'A. (che non è il musicista E. Bloch) scrive cose veramente impressionanti per empietà spirituale ed artistica. Difatti tale articolo ha sollevato vive proteste. Si vedano le riviste tedesche.

E. KRENEK. - *Das Schubert-Jahr ist zu Ende.* (L'anno giubilare di Schubert è alla fine).

Considerazioni tecniche, psicologiche, sociali su Schubert, specie in rapporto alla cultura tedesca.

T. WIESENGRUND-ADORNO. - *Nachtmusik.* (Serenata).

Piuttosto diffuse elucubrazioni estetico-psicologiche sui rapporti tra interpretazione di cose antiche e produzione attuale; due correnti d'attività che, a sa, procedono parallele, quasi espressioni d'una medesima vita intellettuale ed espressiva.

K. WEILL. - *Zur Dreigroschenoper.*

L'A. parla del suo lavoro ch'ebbe vero successo di pubblico e, secondo lui, ha creato un nuovo genere teatrale, a base di « arte per l'arte, musica per film, senza idee individualistiche.... ».

A. CASELLA. - *Scarlattiana.*

Rinnegando il movimento novatore degli ultimi decennii, l'A. (con accenni politici) spiega come stia venendo dall'Italia una tendenza di sintesi nuova, di cui *Scarlattiana* è un saggio.

È completo:

S. SINGER

Metodo teorico pratico per Oboe

(testo italiano, francese, inglese, tedesco)

E. R. 964 a 970: Parte I (preparatoria) a VII.

Le Parti I, III, IV e V: ciascuna L. 10

Le Parti II e VI: ciascuna L. 12

La Parte VII: L. 15

EDIZIONI G. RICORDI & C.

——— febbraio 1929.

E. KRENEK. - *Französiches und deutsches Musikempfinden.* (Sensibilità francese e tedesca).

Per l'A. i francesi hanno un diffuso ed acuto senso dell'arte come tale, ma non come dono divino d'intuizione di valori essenziali dell'anima. I tedeschi, naturalmente: l'opposto.

F. GOLBECH. - *Blick auf Debussy.* (Sguardo a Debussy).

« Sollevare l'elemento demoniaco dissolutore della convenzione espressiva romantica nei mirabili modelli della perfezione classica dell'arte: questo è il messaggio del grandissimo maestro francese, che aperse al destino della musica europea vie nuove ed ardue ».

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Erik Satie.*

Scritto illustrativo sulla strana figura di musicista e d'animatore.

K. WESTPHAL. - *Die Harmonik Scrjabins.*

Tentativo di riconoscere un sistema nell'Armonia di Scriàbin, deducendolo dall'analisi delle sue opere pianistiche.

H. F. REDLICH. - *Moussorgski redivivus.*

Nuovo confronto tra le versioni originali delle opere di Mussorgski e quelle rinoccate da Rimski-Korsakov.

—— *Zu Casellas Aufsatz « Scarlattiana ».*

Furono invitati vari musicisti in vista a pronunciarsi sulle idee esposte da Casella nel numero scorso. Qui si dànno le risposte di Schönberg, Krenek e Malipiero. Schönberg dice, come sorridente, che Casella gli è troppo simpatico per rispondergli quale teorico. Malipiero: « L'autore di *Scarlattiana* ci rallegrerà certo spesso con nuove opere, che sopravviveranno al suo articolo ».

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, gennaio 1929.

J. LEMANSKI. - *Musica.*

Poesia su la musica, che nasce dalla sensibilità del musicista, e racchiude tutto il dolore dell'universo.

Z. JACHIMECKI. - *Due opere polacche su Napoleone.*

Sono *Zelis e Valcour ossia Bonaparte al Cairo* del principe Michele Oginski, scritta quando la Polonia sperava in Napoleone quale liberatore, e *Andromeda* con musica di Elsner e Osinski pel testo.

E. GANCHE. - *Federico Chopin cittadino polacco.*

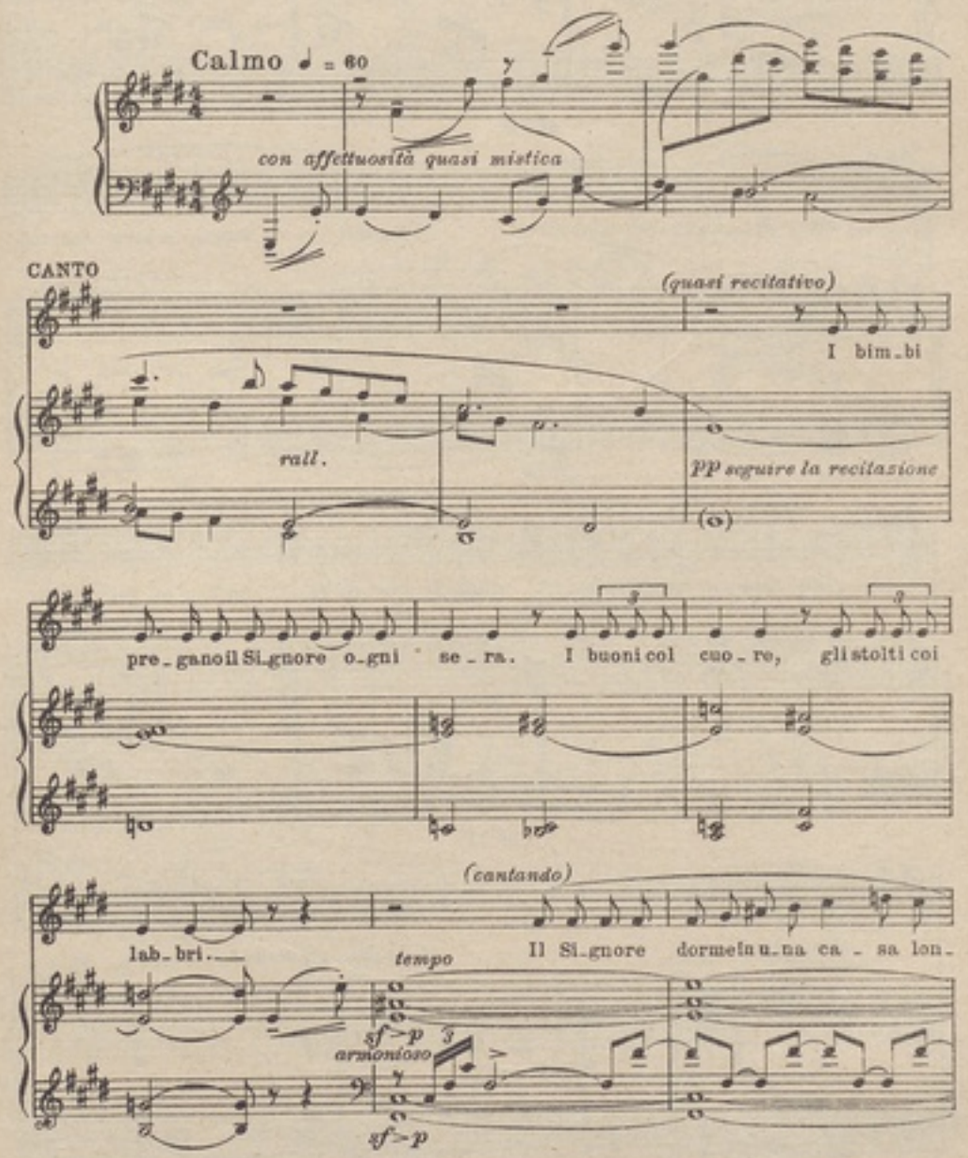
In forza del codice napoleonico Chopin era, non solo polacco d'anima e d'educazione, ma anche cittadino polacco. S'invoca la traslazione delle sue ceneri al Wavel, il Pantheon della Polonia.

Ai miei bimbi

La Preghiera dei Bimbi

Parole di
C. Roccatagliata-Ceccardi

Musica di
G. Campanini



Proprietà riservata.

-ta - na, u - na ca - sa per-dutain fondo al de-ser - todei

cie - li.— Angioli e San-ti la occul-tan tra

lo - ro— conun maravi - glioso la - vo - ro di nu-bi e di luc-cio-le

d'o - ro.— Le pre - ghiere dei bimbi catti - vi—

si smarriscono dietro il ba-glio-re de le luc-ciole;—

cresc.

ma quelle de' buo - ni— Trovanla

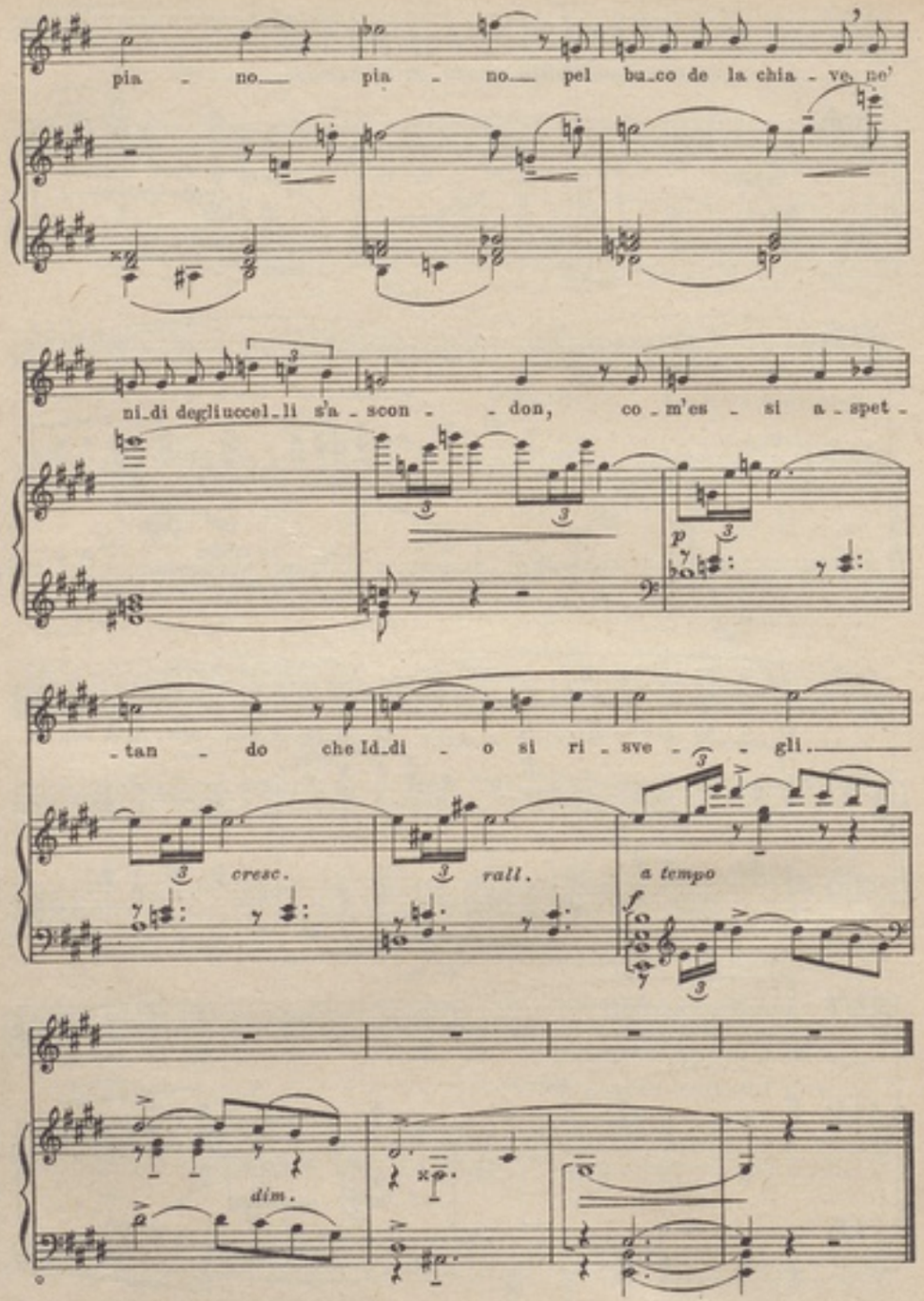
I. Tempo

rall.

a tempo

vi - a de l'uscio lon - ta - - no a cui bus - san lieve con la

ma - no di - scre - - ta; ed en - tra - te



J. Hubay. - *I miei ricordi sugli artisti polacchi.*

Il vecchio violinista ungherese parla vivacemente di Wieniawski e Zarebski, discepolo prediletto di Liszt.

A. Chybinski. - *L'Oriente e l'Occidente nella musica.*

Inizio d'uno scritto sulle influenze orientali nella musica sacra del medio evo. Continua oltre il numero seguente.

——— febbraio 1929.

Z. Wasilewski. - *La morte di Karlowicz.*

Commovente racconto del tragico accidente avvenuto sulle montagne del Tatras nel 1906, e che costò la vita al più brillante compositore polacco.

C. Jellenta. - *E. T. A. Hoffmann in Polonia.*

Si parla dell'attività musicale del poeta-musicista-pittore a Varsavia, dove fondò un'orchestra di dilettanti, diresse concerti sinfonici, e spesso cantò nella chiesa dei Bernardini.

A. Coeuroy. - *Sotto il segno della nazionalità.*

Malgrado i preteasi internazionalismi, mai i compositori di talento furono più nazionali d'oggi. Difatti la sola via buona è serviral dei caratteri del proprio paese.

N. Rimski-Korsakoff. - *I secreti dell'arte del direttore d'orchestra.*

Scritto postumo. Tutte le qualità tecniche sono sterili se non le feconda la cultura.

S. Niewiadomski. - *Aleksander Michalowski.*

Scritto illustrativo su questo ottimo pianista chopiniano.

M. Glinski. - *Chopin al Wavel.*

Articolo che eccita vivamente al trasporto delle ceneri del Maestro al Pantheon polacco.

AMERICHE

Modern Music. - New York, febbraio 1929.

L. Sabaneyeff. - *Russia's Strong Man.*

Il « forte uomo di Russia » è Sergio Prokòffeff, di cui si dà un bel ritratto di N. Gonciarova, e viene illustrato come il vero musicista odierno della Russia, mentre Stravinski pei Russi è già un occidentale.

G. F. Malipiero. - *A Plea for True Comedy.*

« Per la vera commedia » musicale bisognerebbe eliminare la volgarità e far rivivere lo spirito da cui è nata l'opera buffa.

A. Copland. - *The Lyricism of Milhaud.*

Si illustra il lato lirico che sarebbe il più essenziale benchè meno riconosciuto nell'arte del maestro francese.

R. Simon. - *Jerome Kern.*

Elogio di questo maestro dell'opera leggera americana, di cui le opere non poterono affermarsi, pare, a causa della deficienza dei libretti.

C. Bérard. - *Recorded Noises-Tomorrow's Instrumentation.*

Per l'A. l'avvenire è del rumorismo. Egli propone di raccogliere con apparecchi registratori i rumori, per es. dei boschi agitati dal vento, del movimento delle città, delle automobili, degli aeroplani, ecc., e adoperarli come strumenti, per combinarli in sinfonie novissime.

A. Mendel. - *First Fruits of the Season.*

I « primi frutti della stagione » a Nuova York non pare sieno stati troppo saporosi nel campo modernizzante. Tutto fu come schiacciato da *America* di E. Bloch; e anche di questo, per l'A. l'inizio di chiusa è d'una banalità desolante.

H. Peyser. - *Jonny Over There.*

Feroce critica di *Jonny spielt auf*, eseguito a Nuova York. Agli americani l'opera di Krenek interessò soltanto come segno dell'idea che gli Europei si fanno dell'America; ma tutto vi parve infelice. Persino il soggetto: perchè imperniare l'azione in un violino? Lo strumento americano per eccellenza è il saxofono.

H. Prunières. - *Stravinsky and Ravel, Winter 1928.*

Demolizione del *Bacio d'una fata* ed esaltazione del *Bolero*, gioco mirabile di perfetta maestria.

D. De Paoli. - *Pizzetti's Fra Gherardo.*

Illustrazione dell'opera pizzettiana, che sarebbe segno d'una svolta nell'arte drammatica del maestro.

EDIZIONI "ALPES„ - MILANO
Via Paolo da Cannobio, 35

ADRIANO LUALDI
Viaggio musicale in Italia
II Edizione L. 16.

« In questo « Viaggio musicale » di Lualdi scrive un « conoscitore profondo, un indagatore scrupoloso, un « facondo critico, un pensatore originale, un brillante « stilista e, ciò che è facilmente comprensibile in un « Italiano, un fervente patriota ». Signale (Berlino).

Viaggio musicale in Europa
Prezzo L. 25.

Un volume di più di 500 pagine, cinquanta illustrazioni nel testo e fuori, quasi duemila nomi citati nell'indice, tre città, sette capitali, cinquanta opere esaminate: queste sono le caratteristiche salienti del « *Viaggio musicale in Europa* ».

EDIZIONI « AUGUSTEA » - ROMA
Via Panetteria, 15

ADRIANO LUALDI
ARTE E REGIME
Con prefazione di G. Bottai
Prezzo L. 7.

VITA MVSICALE

Prime rappresentazioni alla Scala

« Zar Saltan », un prologo e quattro atti di N. Rimsky-Korsakoff.

Nonostante la sceneggiatura che è riuscita cosa davvero mirabile, nonostante l'esecuzione che quasi vorrei dire perfetta, la fiaba dello *Zar Saltan* non ebbe sul pubblico della Scala quell'imperio che soggioga, e neppure quella attrazione che dal gioco dell'elemento meraviglioso poteva sperarsi. Perciò è mancato quel successo che in Russia, dove questa leggenda musicale gode larghissimo favore, à ottenuto e da tanti anni fino ad oggi conserva.

Perchè? A ricercarne le cause, ne troviamo di estrinseche e di intrinseche.

Intrinseche, perchè il suo valore non è assoluto: la qualità della sua materia non è genuina e la sostanza della sua musica è troppo varia e perciò mutevole, e sovente impropria, cioè inadatta al genere fiabesco.

Estrinseche, perchè la vicenda è, per una fiaba, troppo lunga. Ai bambini, si, piace di sentirsi raccontare interminabili novelle e non stanno lì a sottilizzare quando la balia asciutta gli le sciorina. Ma noi non siamo purtroppo bambini, ed un pubblico fatto di gente accorta come l'esperienza e gli anni l'àn fatto, domanda alla fiaba, appunto perchè fiaba, proporzione, misura e prospettiva, quelle cose che paion nulla e che invece, nell'opera d'arte di ogni genere, voglion dire proprietà, e quindi voglion dire tutto.

La lunghezza o lungaggine è dunque nello *Zar Saltan* il guaio maggiore: chi si interessò al primo e al secondo quadro era già saturo al terzo e non poteva dissimulare, più avanti, d'essere infastidito: ed i quadri sono sette!

Soltanto perchè i suoni sono gradevoli, e piacevoli le scene ed i balli tagliati via, si può reggere fino in fondo: ma a mezzanotte e mezzo passata e cioè dopo quattr'ore di spettacolo, si lascia il teatro con qualche sbadiglio.

E la lunghezza non è il solo difetto. C'è la ineguaglianza ed anche la improprietà dello stile: chè se il secondo quadro del terzo atto è deliziosamente caricaturale e pieno d'arguzia fiabesca, e per il suo carattere musicale prettamente russo, ben si adatta alla vicenda, russa, favoleggiata, il secondo è smaccatamente wagneriano, a malgrado delle proteste che il cenacolo dei *Cinque* aveva fatto una volta contro la teorica wagneriana alla quale invece Rimsky-Korsakoff si è qui apertamente legato.

O' ricordato il secondo quadro del III atto. Tutta la scena del racconto fatto dai navigatori, la collana dei prodigi che narrano allo *zar* — dello sciattolo cantore, della ronda dei trentatre eroi marini — lo stupore di Saltan e la sua risoluzione d'imbarcarsi, sono episodi gradevolissimi; il ritornello del sovrano

Inarcar mi fa le ciglia
l'inaudita meraviglia!
Io quell'isola vedrò,
da Guidon soggiornerò...

è pieno di gustosa efficacia comica.

O per bacco! A un certo punto l'imperatore strilla come un ragazzo viziato:

Sono un bimbo, o son lo zar?
Ciò che voglio posso far!

e batte un piede in terra e dà un pugno sul tavolino:

Or m'imbarco!

Qui l'effetto fiabesco è raggiunto.

Ed è, qui, russo di puro sangue lo stile: qui, a star bene attenti si sente come lo Stravinsky sia scolaro, che dico?, figlio naturale di Rimsky-Korsakoff, e se poi il figliuolo è diventato degenere, la colpa non è del padre e maestro.

Secondo il mio avviso questo quadro, tuttochè abbia un episodio non originalissimo nella descrizione onomatopeica del calabrone ronzante, è il migliore dell'opera.

***

Ma è necessario ricordare, sia pur di volo la meravigliosa storia.

Lo Zar Saltan potentissimo re del russo impero sente un giorno tre giovinette che sognano il loro avvenire. Che cosa farebbe ognuna di loro se fosse zarina? La più grande dice: Pranzi, appresterei allo Zar, da allietar la sua pancia con ogni ghiottoneria. — La mezzana invece: Io gli tesserei le più adorne tele che meraviglia umana sapesse immaginare! — E la piccola: Io gli vorrei dare un figliolo eroe.

Pan! Lo Zar entra in casa, si prende la più piccola e la trascina via: Sarai Zarina! E le altre due saranno la gran cuoca e la gran tessitrice di corte.

Le due sorelle intrigano poi con una vecchia zia per metter la Zarina in disfavore, e mentre lo Zar è lontano a far la guerra, gli mandano a dire che Militrissa — la Zarina — à partorito un mostro. Subito lo Zar manda un messo e decreta che la moglie e il figliuolo sian rinchiusi in una botte e buttati in mare.

Náviga náviga (e nello stesso tempo cresci cresci, perchè il neonato è diventato durante il viaggio un bel principe di vent'anni) la botte approda in un'isola che, da squallida come era, si converte tosto in un popoloso regno meraviglioso. Il principe ne è scelto re, salva dall'incanto una principessa che un mago avea tramutata in cigno, ed è questa l'isola dove approdano i navigatori che riferiranno poi allo Zar « l'inaudita meraviglia ».

Lo Zar, incuriosito, s'imbarca: arriva nell'isola, riconosce Militrissa zarina e Guidone zarevich e, benedette le nozze di quest'ultimo con la principessa cigno, perdona a tutti, anche alle maligne cognate ed alla malignissima zia. E tutto è gioia, tutto è festa.

***

Oh intendiamoci. Nonostante quello che si è detto e che s'aveva a dire per doverosa riserva, non si deve dimenticare che la musica per questa fiaba l'à scritta Rimsky-Korsakoff: vuol dire che l'armonizzazione e la strumentazione son sempre magnificamente lucide e brillanti, anche se il genere favola non è quello che meglio si adatta al Rimsky.

Egli à usato come sempre il folclore russo, che è quasi inesauribile: lo à usato fin che à potuto: ma il folclore russo, inesauribile finchè si vuole, è anche riconoscibile. À fatto poi qua e là delle incursioni in pieno romanticismo, anche in ciò valendosi di mezzi che, dopo Wagner e gli epigoni di lui, sono anch'essi ultrariconoscibili. Questi elementi di vario sapore non son proprio i più adatti per intendersi fra loro e per mescolarsi. Ed à persino fatto ricorso, il Rimsky-Korsakoff, all'opera nostrana dell'Ottocento.

Questo, detto per la materia, vuol dire analizzarne alla svelta il contenuto esterno.

Ma l'invenzione, che è l'elemento essenziale, fa veramente difetto, e per supplire alla sua povertà non basta la varietà dell'armonizzazione e lo splendore d'una colorita strumentazione. Qui occorrerebbero parodia e caricatura, e queste le abbiamo ammirate assai meglio nella argutissima realizzazione scenica immaginata dal Sanine, di quel che non l'abbiamo sentita sprizzar fuori dallo spirito della musica.

***

Realizzazione scenica, dunque, superba. Scenari — specialmente quello della reggia di Saltan — magnificamente stilizzati sui bozzetti di Benois con la pittura scenografica del Marchioro e dello Scaioli. Costumi e truccature immaginose e deliziose di Caramba. Movimenti scenici esilarantissimi: ricordo le pance protuberanti dei cortigiani e delle cortigiane e le armature dei guerrieri tutte di sonorissima latta, che strepitano ad ogni mossa come cùccami da caffè....

Ed ottima la concertazione e la esecuzione. Panizza à ottenuto dall'assieme gli effetti più sottilmente significativi: l'orchestra è stata duttile e riccamente colorita ed à penetrato tutte le intenzioni — caricaturali o sentimentali — che la partitura intende e sottintende. E il coro che à parte, come nelle opere russe, principalissima, à fatto onore come sempre al suo magnifico animatore, il maestro Veneziani.

Bellissima la voce di Bruna Rasa (la zarina Militrissa) e quella della Valobra (la zarevna Cigno). Misuratissimo nella sua comicità signorile il Di Lelio (protagonista) e buono il tenore Melandri. La Abbrescia, la Adami-Corradetti (sorelle di Militrissa) e la Cravcenko — che però forza un po' troppo la voce — buone cantatrici. E come sempre eccellenti le seconde parti, tenute dall'Azzimonti, dal Baracchi, dal Baccaloni, dal Nessi, dal Venturini e dal Villa.

Una parentesi coreografica - I balletti di Ida Rubinstein.

In una serie di sei serate, la Scala à dato ospitalità a Ida Rubinstein, che à portato qui da Parigi la sua compagnia di balli (russi?) e un gruppo di balletti per i quali essa aveva domandato agli esponenti più significativi dell'arte moderna straniera il contributo della loro genialità musicale. Avea fatto ricorso a Sauguet, a Ravel, a Tscherepnine, che si servì di musica del Borodine, a Honegger che raffazzonò composizioni di Bach, a Stravinski, che sviluppò certi temi di Ciaicovski ed a Milhaud che adattò al suo balletto frammenti di Schubert e di Liszt. Ed anche si rervì per le sue azioni coreografiche, di Rimski Korsakoff.

Veramente il bilancio degli otto balletti rappresentati sulle nostre scene non è molto lusinghiero. Gli spettacoli ànno toccato su per

giù la sufficienza dal punto di vista esecutivo e quanto al valore musicale il successo è stato piuttosto freddino.

Le danze dello *Zar Saltan* che dall'opera erano state escluse (e guai se ci fossero rimaste, perchè allora si sarebbe andati a letto alle due dopo mezzanotte), sono comparse qui in una serie di quadri assai bene ideati, come composizione e come contrasti di colore, ma in una cinematica piuttosto approssimativa, se vogliamo davvero badare al sincronismo delle masse danzanti, che non sempre è stato perfetto. Quanto alla musica, essa non è davvero della migliore che sia uscita dalla fantasia di Rimsky-Korsakoff: ma almeno era nata per il balletto e nel balletto à avuto la sua realizzazione, e tiriamo via.

Infelicissimo addirittura è parso il *David* del signor Sauguet. Eppure la parodia che il Doderet aveva tessuto sulla leggenda di David e Golia, con quell'immenso guanto di sfida buttato lì perchè nessuno osi raccattarlo (con tutte le smorfie inconcludenti dei circostanti) e che poprio il sottile adolescente che è David abbia solo questo coraggio, sarebbe stata assai gustosa. Ma forse bisognava dare a questa scena un più evidente sapore di caricatura, e non soltanto presentare, come si cercò di fare, la riproduzione di quadri del Rinascimento toscano. Sopra tutto poi, sarebbe occorso anche qui di muoversi e danzare in tempo.

E non parliamo della musica del Sauguet, che è parsa stentata e senza respiro nel discorso melodico, sfacciata e lacerante nella strumentazione.

Così nel pubblico che era convenuto in folla discreta si rimpiansero i primi balletti del Djaghileff, i primi soltanto: e non parliamo della seconda edizione che si ebbe qualche anno addietro alla Scala, e che avrebbe dovuto consigliare a non ritentare questo esperimento poco felice.

Ciò fu sentito la prima sera, e bastò per dare al teatro uno squallore semidesertico nelle altre cinque. Pazienza: anche queste sono passate ed ànno servito per dimostrare che con la scuola di ballo della Scala si può fare assai, assai di più e di meglio.

***

Per fortuna c'è stato il *Bolero* di Ravel.

Intendiamoci: *beati monoculi*... (e il resto lo sanno tutti); ma a guardarci bene dentro, in questa scena di taverna spagnola con una folla che si lascia a poco per volta conquistare dal furore della danza ed arriva ad uno stato che quasi è parossismo, che cosa c'è di sostanziale?

Ravel è un formidabile orchestratore ed à fatto qui una specie di gioco di pazienza e s'è divertito a compiere una costruzione orchestrale quasi fantastica. A' preso un tema di danza, che da una forma quasi primitiva di esposizione fatta da un piccolo fiato solo passa, ripetendosi continuamente, attraverso tutte le possibili combinazioni strumentali: in questo ripetersi incessante, in questo crescere continuo della sonorità si trova la causa dell'esasperazione, del furore quasi che si impadronisce degli spettatori. Parliamo di quelli della taverna sul palcoscenico, poichè quelli della platea ànno ammirato la non comune abilità tecnica del maestro basco senza cadere in furore. Il maestro Ansermet che dirigeva l'orchestra non è riuscito ad infondere nella massa dei suonatori quel dinamismo impressionante, ossessionante quasi, che si sarebbe potuto sperare.

Il *Bolero*, nonostante la sua sostanza musicale ridotta ad una frasicina che interminabilmente si ripete, è stato il balletto che più di tutti il pubblico à gradito. Il fatto che la compagnia lo à ripetuto in quasi tutte le sue serate ne è dimostrazione. Dimostrazione, anche, di quel nostro vecchio proverbio toscano: *in tempo di carestia, è buono il pan di vecce*.

Ravel è anche riapparso al pubblico con una sua *Valse* che non era ignota agli amatori di concerto sinfonico. Cosa elegante, ma esecuzione mimico-danzata ed orchestrale appena sufficiente.

***

E tiriamo via. Fin qui si tratta di musica nata, bene o male, per il balletto: quind' si potrà discutere sul suo valore intrinseco dal punto di vista della composizione, sulla sua esecuzione sia sul palcoscenico sia nel golfo, diciamo, mistico: si potrà domandarci, anche, se proprio questa roba è quanto di meglio si sa fare sulle scene della capitale francese e, più ancora, se proprio valeva la pena di trasportare tutto questo grosso affare sulle nostre migliori sceni musicali.

Si potrà tollerare l'inscenatura di un *Bacio della fata* in cui il diavolo Stravinski s'è fatto frate (e che meschino e tisico fraticello!) strapazzando dei temi di Ciaicovski. Pazienza: la brutta figura ce la fa tutta lui, che mostra qual misera cosa sia la sua arte se rimessa nei binari dell'ortodossia.

Si potrà, anche, arrivare a deglutire il *Notturno*, scena spagnuola a cui è stata adattata musica di Borodine, persino il delizioso quartetto che ognuno à strabiliato nel sentirlo usato a commentare una serenata da piazza...

Ma quello che assolutamente non siamo disposti a digerire sono *La ben amata* di Darlo Milhaud e le *Nozze di Amore e Psiche* di Honegger. Si tratta di due musicisti rispettabili che, per questo appunto, avrebber dovuto portar rispetto a Schubert e a Liszt il primo e, più ancora, a Bach il secondo.

Non è lecito travestire la musica di Schubert con sonorità strumentali poco su poco giù analoghe a quelle dell'imperversante *jazz band*; ed è una forma di pervertimento come un'altra quella di prendere una *fuga* o una *suite* di Bach e raffazzonarla con una orchestrazione degna di un mediocre allievo di composizione. Tutto ciò sarebbe grottesco se non fosse profanatore. E per finire con un altro proverbio riassumendo le nostre impressioni sull'infelicissimo tentativo compiuto in questa parentesi poco musicale (ed anche poco mimo-danzata) alla Scala, si dirà: *coi santi in chiesa e coi ghiottoni in taverna*.

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

Altre Prime Rappresentazioni

La sera del 4 aprile si è rappresentata al Dal Verme di Milano la nuova opera mitologica, dal titolo *Ercole*, in tre epoche e otto tempi, parole e musica di Francesco Di Martino. L'azione si svolge nell'Olimpo tra dei e semidei ed ha carattere simbolico, intendendo significare il passaggio da un mondo confusionario e anarchico a quello dell'ordine.

Dirigeva il maestro Marcantoni e ne furono interpreti le signore De Alma e Romanelli, il tenore Coppellotti ed il basso Morisani.

® Al Margutta di Roma, hanno avuto ottima accoglienza: *I dolori della principessa susina*, canzone popolare italiana sceneggiata da C. Pavolini, e *Lamento dei mariti e delle mogli*, canti carnascialeschi di Alamanni e Grazzini (1400-1500), sceneggiati da C. Pavolini. Sono autori delle musiche dei due lavori, giudicate dal pubblico e dalla critica con molto favore, rispettivamente Renzo Massarani e Mario Labroca.

® Due nuove opere sono state rappresentate recentemente e con buon esito, nei teatri francesi: *Le mas*, libretto e musica di Canteloube all'Opéra di Parigi (direttore F. Gaubert) e *Donna nuda* di Février, libretto dall'omonima commedia di Bataille, a Montecarlo (direttore De Sabata).

® Al Reale dell'Opera di Bucarest è piaciuta la nuova opera in tre atti, *Aleodor*, di Victor Gheorgin. Dirigeva il maestro Perlea.

® *La leggenda dello smeraldo* è il titolo di una nuova operetta di Gaspare Bona (libretto di G. Drovetti) inscenata dalla Compagnia Isaplio al Balbo di Torino, e lietamente accolta.

Il quinto mese scaligero

Cronaca brevissima. Mentre di *Zar Saltan* di Rimski abbiamo già parlato in principio della « Vita Musicale », della *Campana sommersa* di Respighi, datasi più recentemente con esito bellissimo, diremo diffusamente nel prossimo fascicolo.

Non ci rimane che accennare alla ripresa del *Ballo in maschera*, opera accolta con molto favore e replicatasi parecchie sere. Il maestro Santini ne ha dato un'esecuzione colorita ed equilibrata, ottenendo completo affiatamento tra orchestra e palcoscenico. Furono assai ammirati tutti gli interpreti: Pertile, la Scacciati, Galeffi, la Minghini-Cattaneo, la Carosio, Baracchi, Baccaloni, Marone, Venturini. Ad una ripresa di *Tosca*, già data in questa stagione, hanno partecipato, nuovi interpreti, la Dalla Rizza e il tenore Kiepura.

Al Teatro Reale di Roma

Particolare interesse e intenso godimento ha suscitato l'*Amore dei tre re* di Montemezzi, che da tanti anni non si rappresentava a Roma. E' assai piaciuto anche il nuovo preludio del terzo atto. E' stata pure ammirata la direzione di Bavagnoli, e l'interpretazione della Cobelli, di De Angelis, di Mirassou, ecc. Di ottimo effetto le scene. L'autore, presente, è stato assai festeggiato.

Gli altri spettacoli di quest'ultimo mese sono stati *Lucia*, *Fidelio* e *Iris*. I primi due, diretti con bravura da Marinuzzi, hanno avuto ad interpreti: Toti Dal Monte, Enzo De Muro Lomanto e Morelli per la *Lucia*; la Pacetti, la Pasini, Cesa Bianchi, Franci e Cirino pel *Fidelio*, la cui ultima edizione romana risale al 1886. L'*Iris* è stata diretta con la consueta efficacia dallo stesso autore e ottimamente cantata da Rosetta Pampanini, da Franco Tafuro e da Emilio Ghirardini.

Successi del m. Pizzetti all'estero

Le due più recenti opere del maestro Pizzetti hanno avuto successo quanto mai caloroso — di pubblico e di critica — a NUOVA YORK ed a BRUXELLES. Il *Fra Gherardo* è stato inscenato da Gatti Casazza, al Metropolitan, con cura e grandiosità, mentre il maestro Serafin ne ha offerto una esecuzione perfetta in orchestra e in palcoscenico, ove si distinsero particolarmente il tenore Johnson, il soprano Mueller, il basso Pinza e il baritono Basiola. *Debora e Iaele* si eseguiva per la prima volta in lingua francese al Teatro Reale di Bruxelles, direttore Bastin, principali interpreti Ballard (Debora), Bonavia (Jaele), Verteneuil (Sisera).

® Chiusasi col *Faust* la stagione d'opera al nostro TEATRO LIRICO, si sono avute due recite di *Amico Fritz*, direttore Marcantoni, interpreti principali la Oltrabella e il tenore Cecil. Ha seguito l'*Ercole* di Di Martino, al quale abbiamo già accennato.

® La E. I. A. R., con simpatico gesto artistico, ha trasmesso il 30 c. m. *Giuliano* di Zandonai, che costituiva una gradita e desiderata novità pel pubblico milanese. L'esecuzione era stata curata e diretta dall'autore, fe-

steggiato da quanti gli erano vicini. Hanno contribuito al successo il tenore Ferrara, la soprano Franchi, il baritono Belloni.

® Al S. Carlo di Napoli, oltre i balletti della Rubinstein, si sono inscenate, direttore sempre il maestro Vitale, le opere *Sly*, *Forza del destino* e *Lucia*. Quella di Wolff Ferrari, nuova per la città, ha avuto ottima accoglienza, anche per merito dell'interpretazione di Taccani, della Barrigar e di Paci. La *Forza del destino*, che non riappariva nei teatri napoletani da moltissimi anni, e la *Lucia*, hanno avuto ad applauditi interpreti, rispettivamente, Merli, la Turner, la Capuana, il Paci e Toti Dal Monte, Enzo De Muro Lomanto e Viviani.

® *Nozze istriane* di Smareglia è stata accolta con calorosi consensi al Verdi di Trieste. Il vecchio e vegeto autore, ha avuto moltissime chiamate col direttore Baroni e con i principali interpreti: la Roggero, la Ticozzi, Chiaia e Rubino.

® Il Massimo di Palermo si è riaperto col *Nerone*, che ha richiamato gran folla in tutte le numerose repliche. Ha diretto Votto, mentre le parti principali erano affidate al tenore Salazar, alle signore De Martis Manconi e Siberi, ai baritoni Faticanti e Grandini. Si sono poi rappresentati *Chénier*, protagonista Marini e direttore Votto, e *Aida*, con Lazaro, Grandini, le signore Llacer e Castagna, direttore La Rotella.

® Con *Turandot* — che ha ritrovato le fervide accoglienze di or sono due anni — si è riaperto il Politeama Fiorentino; direttore Del Campo; principali interpreti Cortis, la Pacetti e la Laurenti.

Si è poi data *Resurrezione* di Alfano — con la Cobelli, Costa Lo Giudice, direttore Del Campo — che ha avuto gli stessi calorosi consensi di Roma e di altre città in cui è stata recentemente rappresentata.

® *Turandot* ha avuto unanimi approvazioni anche a Udine, direttore Berettoni, interpreti la Visconti, la Foresti e il tenore Lupato. Prima dello spettacolo si è commemorato Puccini, apponendo anche una corona sulla lapide che lo ricorda, nell'atrio del teatro.

® Lietissima accoglienza ha avuto a Nizza *Francesca* di Zandonai, diretta dall'autore, festeggiatissimo. Ne furono ottimi interpreti la Melis, Alabiso, Fregosi e Mattioli.

® A Sofia, con *Fedora* di Giordano si è inaugurato il nuovo Teatro Nazionale.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Molto interessante il concerto del Trio Ehlers, Hindemith, Frank (cembalo, viola d'amore, viola da gamba) col concorso del Quartetto Abbado-Malipiero, del flautista Nada e di altri. Particolarmente ammirata l'esecuzione del Concerto brandemburghese di Bach. — Madeleine Gray, cantante di meriti non comuni, ha interpretato un gustoso programma con stile e proprietà, al piano Castelnuovo Tedesco, che ha eseguito, da solo, le sue *Danze di Re David*. — Il violinista Corti ha ritrovato la solita ottima accoglienza, specie dopo il *Concerto in re magg.* di Viotti. Come novità ha fatto applaudire un *Notturno* (dal Piedigrotta 1929) di Castelnuovo Tedesco.

® Unione Concerti. — Le giovani Nina Grillo e Anna Saladino si sono distinte in un programma a due pianoforti, in cui figurava una *Piccola Suite* di Alessandro Longo. — Il violinista Szigeti ha dimostrato buona tecnica e valentia d'interprete.

® Teatro del Popolo. — Nino Rossi e Poltronieri hanno svolto con assoluta bravura un programma di Sonate. — Per commemorazione di Debussy, ha parlato De Paoli, mentre la parte musicale era affidata al Quartetto Poltronieri, a D'Erasmo e al soprano Fino Savio. — Anche il successivo Concerto è stato tenuto dal Quartetto Poltronieri, che ha fatto applaudire il *Quartetto in mi magg.* di Lualdi, presentando come novità, particolarmente gradita, una *Seconda Sonatina* di Toni; Cornelia Ducrano (al piano D'Erasmo), si è distinta in *Liriche* di R. Bossi e di Ravasenga.

® Ateneo. — Si sono avute apprezzate udizioni della cantatrice De Gaudenzi col baritono Valentino; della pianista Nina Pitini; della pianista Petacci col cellista Chiarappa.

® Convegno. — Il baritono Urizar è stato applaudito in nuove liriche di Mussorgski, di Bloch, nell'*Infinito* di Musella, nelle *Liriche shakespeariane* di Castelnuovo, ecc.

® Concerti Aldrovandi. — Oltre la pianista quindicenne Ruda Firkusny, di bell'intuito, abbiamo udito il valoroso violoncellista Pevrot, e il pianista Souza Lima, dalla brillante tecnica.

® Ufficio Concerti. — Una buona udizione di musiche antiche (al piano Calace), ha dato il soprano Maria Labia, già apprezzata anche nel teatro lirico. Ricordiamo inoltre: le cantatrici Schyelderup, Morris, Rovighi e Paula Adam, la quale ha fatto gustare *4 Strambotti* di Toni; i pianisti Rosita e Judith Winter e Franz Goldemberg; i violinisti Alice Moinar, che ha dovuto concedere diversi bis, Elisabetta Bischoff col pianista Dammert, Cecilia Hansen, Moskowsky e Theima Given; il violoncellista Caruana, di buon gusto stilistico.

® Concerti Diversi. — Il prof. Martenot ha dato al « Lirico » una udizione col suo apparecchio ad onde sonore. Il violinista Koncz (al piano Beraldi) ha richiamato buon pubblico al « Continentale ». La pianista Iris Battagliola e la cantatrice Ruini Cambon sono state festeggiate alla « Scuola Letteraria ». Diversi pianisti hanno avuto unanimi consensi in diverse sale: Simsilevich alla « Università Popolare »; Vittorina Nusini Bucci al « Lyceum »; Gina e Carla Colombo alla « Sala Bossi ». In questa sala, Lazzaro Saminsky ha tenuto una conferenza sulla musica moderna russa e americana; nelle esemplificazioni musicali ha suscitato molto interesse il pianista Cowel. All'« Istituto dei Ciechi », in un concerto benefico, è apparsa ottima violinista, Marta Linz.

® Nella Biblioteca delle Grazie si è svolta una serata caterinìana, con discorso dell'onorevole Cappa ed esecuzione del poema a *S. Caterina da Siena* di M. E. Bossi, col complesso che l'ha già interpretato in tante altre città.

® Al Dal Verme, infine, vi è stata una udizione dell'orchestra russa di Balalajks, diretta da Michailowski, con programma corale e strumentale.

ROMA

® Augusteo. — *17 marzo. Rentrée* di Molinari, particolarmente festeggiato, dai recenti successi nord-americani. In programma due novità. *Lampada spenta* di Bonaventura Somma, per quanto di tecnica superata, è lavoro pervaso di sentimento poetico e ben orchestrato. *Feste romane* di Respighi, nella prima esecuzione italiana, conseguono un successo trionfale. Il pubblico rimane conquistato dalla superba costruzione, dalla genialità d'invenzione e dalla singolare potenza descrittiva.

22 marzo. - Molinari dirige mirabilmente lo *Stabat Mater* di Dvorak per orchestra, cori — preparati dal maestro Somma — e solisti (Lea Tumbarello Mulè, l'Anitua, tenore Marion, Dominici e Silva).

31 marzo-7 aprile. - Altri Concerti Molinari. Nel primo, oltre la replica desideratissima di *Feste romane*, egli presenta la *Quinta Concerto* di Locatelli e brani di Gluck e Mendelssohn. Al secondo partecipa il violinista Busch, mirabile solista nel *Concerto in la min.* di Viotti e in quello pure in *sol min.* di Bruch. Molinari dirige inoltre una novità, *Tema con variazione* del giovane D'Ambros', una composizione che malgrado i non pochi difetti tecnici, rivela un musicista di temperamento e di simpatica audacia. Il pubblico l'accolse con applausi di sincero incoraggiamento.

16-30 marzo-5 aprile. — Apprezzati concerti di musica da camera, sotto la direzione di Cristiani.

® Sala S. Cecilia. — Oltre una dotta conferenza di Marinuzzi sul *Fidelio* Beethoveniano, si sono avuti Concerti dell'ottimo Trio Ehlers, Hindemith, Frank; del pianista Iturbi, accolto molto festosamente; del pianista Arnaldi col violoncellista Brunelli; e di musiche ebraiche vocali e strumentali, dirette dal maestro Saminski, col concorso della cantatrice Delannois.

® Filarmonica. — Il Quartetto di Roma ha eseguito un Quartetto di Ravel e, con altri interpreti, l'Ottetto di Schubert. Di questo compositore, diretti da Bustini, sono stati eseguiti, nella settimana santa, due *Stabat*, oltre musiche vocali e strumentali di Corelli, Leo, Cherubini, Monteverdi, ecc. — Il Quartetto Abbado Malipiero, con Enzo Calace, Livia Sigalla, ha offerto un concerto di musiche antiche, il cui punto centrale era costituito dalle scene drammatiche *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella efficace realizzazione di Alceo Toni. Con questo lavoro, lo stesso complesso ha iniziato un giro nelle principali città italiane.

® Sala Sgambati. — Per la Corporazione delle Nuove Musiche si è avuto un interessante Concerto Casella. Oltre brani di Prokofieff, Poulenc, Malipiero ed un fluido *Quartetto* inedito di Rossini, si è eseguita, con buonissimo esito, la sua *Serenata*, vincitrice del Concorso di Filadelfia.

® Quartetto. — Lodate audizioni della giovanissima Myriam Longo, e del compositore è pianista Alderighi con la squisita cantatrice Maragliano Mori. Il Quartetto di Roma, tra due brani di Haydn e di Dvorak, eseguisce un nuovo *Quartetto in fa magg.* di Rieti, di accurata elaborazione.

® Concerti Diversi. — Alla « Sala Pontificia » è stato applaudito un nuovo *Trittico* per organo di Galliera, da lui stesso eseguito. Al « Lyceum » si sono distinte il mezzo soprano Fioravanti e la pianista Asti.

® Commemorazione. — Domenico Alaleona è stato ricordato alla « Sala Borromini » con un programma delle sue più significative musiche da camera (Laura Pasini, pianista Caporali e violinista Archibugi), preceduto da un commosso discorso di Giorgio Barini.

TORINO

® Teatro Regio. — I Concerti sinfonici finora tenuti sono stati diretti da Capuana (Beethoven, Brahms, Debussy, Wagner, Ouverture dell'*Amore medico* di Wolf Ferrari, *Concerto grosso* di Corelli-Toni, *Piemonte* di Sinigaglia); da Antonicelli (come novità ha offerto: *Concerto* per violino (Rovere), cello

(Mazzacurati) e orchestra, di Brahms; Preludio delle *Preziose ridicole* di Lattuada; *Concerto* per violino (Szekely) di Glazunof; *Uccelli* di Respighi, composizione, quest'ultima, calorosamente accolta); da Nilius (brani della *Cassandra* e della *Rosiera* di Gnecchi, e una *Suite* di Korngold); da Lualdi (Sibelius, Borodine, le sue *Furie d'Arlecchino* e un nuovo *Introduzione e scherzo*, favorevolmente giudicato, di Veretti); e da Schercken che, come novità, ha presentato la *Serenata in sol magg.* di Reger.

® Teatro Vittorio. — Presenti le Altezze Reali, il Cardinale e molto pubblico, si è avuta la prima dell'oratorio *Via Crucis* di G. Fino, accolto con molto favore. Si compone di due solisti (Maria Celli e la signora Lessona), d'un quartetto vocale, del coro, dell'orchestra, ed è diviso in 14 elevazioni, rappresentanti altrettanti episodi della passione di Cristo. La musica è di carattere in prevalenza melodica, scorrevole, di bella chiarezza, piacevole ed efficace. Ha diretto con ogni cura il maestro Gedda.

® Al Liceo ha riportato un entusiastico successo il duo Busch-Serkin, specie dopo la *Chaconne* di Reger, magistralmente eseguita.

VENEZIA

® Al « Quartetto » si sono presentati, con successo, la cantatrice Lurini con l'organista Barbini; l'organista Walter con la cantatrice Stobbia, e l'ottimo duo pianistico De Koczalski-Scarlino. Ottima accoglienza hanno anche avuto le giovani pianiste Mila e Rina Rossetti al « Benedetto Marcello »; la pianista Nora Bergamo, assai promettente, al « Circolo Artistico ».

® Pel Dopolavoro vi è stata un'udizione del Quartetto Lehner.

® Al Concerto di violoncelli, di cui all'ultimo nostro fascicolo, aveva partecipato, con ottimo esito, anche la giovane pianista Valeria Navach.

TRIESTE

® Nei concerti orchestrali diretti da Baroni, sono stati eseguiti brani di Ciaicoski, di Rossini, di Strauss, di Nordio, l'« Incantesimo » del *Parsifal*, ecc.

® Casella, col violoncellista Kindler ha dato un bel concerto comprendente la sua recente *Sonata*.

® Al Circolo Artistico sono stati applauditi Corti e Consolo.

® Si è avuta anche una degna commemorazione del maestro triestino Fabio Rimini, caduto in guerra, con programma di sue composizioni.

BOLOGNA

® Al « Corso » sono stati commemorati Piccinni e Guglielmi. Al discorso del Sen. Cappa ha seguito un concerto dell'orchestra del Liceo, direttore Nordio, con la collaborazione dei cantanti Salvati e signorina Ciampelli.

® Il maestro Zecchi ha diretto alla « Filarmonica » un altro bel concerto orchestrale di musiche del 6 e 700, da lui in gran parte trascritte.

® Tra le altre udizioni, ricordiamo quella dell'organista Giarda col violoncellista Pais per l'« Università Popolare »; e della pianista Borgatti pel « Pensiero Musicale ».

FIRENZE

® La lunga stagione sinfonica diretta dal maestro Gui si è conclusa assai felicemente. Alle ultime tornate hanno partecipato il pianista Iturbi, nel *Concerto in sol magg.* di Beethoven, ed il violoncellista Bonucci nell'*Adagio e Minuetto* di Locatelli e nel *Concerto* di Dvorak.

® Altri due concerti si sono avuti alla « Filarmonica ». Nel primo, il Quartetto Stabile ha presentato un applaudito nuovo *Quartetto in re* di Montani. Nell'altro, è stata assai applaudita Rachele Maragliano Mori, in un programma di musiche antiche e moderne; tra quest'ultime, *Tre Canzoni* per voce e quartetto di Pizzetti.

NAPOLI

® Società Scarlatti. — Concerto sinfonico, diretto da Renzo Bossi. In programma: « Santa Caterina da Siena » di M. E. Bossi e la *Suite* infantile, « Fantocci animati » di R. Bossi, composizioni accolte con favore. — Concerto di musica da camera: in programma: *Quintetto* di Bloch (al piano, Casella), *Serenata* di Casella, tre poemi per violino di Szimanowsky (esecutrice acclamata Elsa Gubitosi).

® Accademia Napoletana di Concerti. — Una precoce, sebbene immatura violinista dodicenne, la Sweerts; il pianista Iturbi, al solito, festeggiatissimo; duo Casella-Kindler: in programma la *Sonata* di Casella, per violoncello e piano, ben accolta.

® Società del Quartetto. — Successo della pianista napoletana Del Vecchio.

® Sala degli Artisti. — La pianista Tina De Maria ha riconfermato i vivi successi degli anni precedenti.

® Sala Maddaloni. — Ottimo concerto pianistico di Enrico Naso, che, oltre brani di Liszt, di Bach, di Martucci, ha fatto gustare *Marina* di Musella, *Danzano i sogni* di Napoli e *Tarantella* di Pannain.

PALERMO

® L'ultima udizione dell'A. P. C. è stata tenuta dal Quartetto Napoletano, che, con l'autore al pianoforte, ha fatto conoscere il nuovo e interessante *Quintetto* di Pilati.

® Per gli « Amici della Musica » sono stati calorosamente applauditi: Ester Mazzoleni (al piano Natale) in un variato programma eseguito con rara sensibilità; Principe e Nino Rossi, in diverse Sonate; la pianista Scala e la cantatrice Wancolle.

® Altri Concerti hanno dato la violinista Manno Rondini con la pianista Gasperoni al « Circolo della Stampa », e il soprano Ribecova al « Bellini ».

® La penultima Rassegna Musicale, al Gaffurio di Lodi, è stata dedicata a Respighi, con esecuzioni di sue composizioni (Quartetto Abbado-Malipiero, Calace, la cantatrice Fino Savio) e discorso del dott. Beonio Brocchieri. Nell'ultima, con la quale si è conclusa la stagione, si sono eseguite musiche di Mezio Agostini, che accompagnò al piano A. e G. Crepax e la cantatrice Damonte.

® A S. Francesco di Pistoia, con grande interesse e successo, la Società corale Manzoni ha eseguito, con 180 cantori diretti dal maestro Bianchini, il vasto poema *Laudes Creaturarum* di Balilla Pratella, per voci, organo e orchestra, nonchè due *Laudi* del sec. XVI e un *Mottetto* di Bianchini.

® A Genova si è svolta l'annuale premiazione degli alunni del Liceo musicale Gasparini. Nel programma figuravano una *Sinfonia* per grande orchestra ed una *Serenata* per cori e quartetto d'archi, del Direttore prof. A. Gasparini, nonchè un *Agnus Dei* di sua figlia Jole.

® Per l'Università Popolare di Treviso, il maestro Carruba ha diretto un interessante programma di musica corale antica italiana.

® Gli alunni dell'Istituto Frescobaldi di Ferrara, hanno dato un riuscito saggio, a scopi benefici, sotto la direzione del maestro Cattolica, del quale furono eseguite una nuova composizione e diverse trascrizioni.

® La distinta cantatrice Cecilia Cao Pinna ha tenuto altri applauditi concerti a Firenze, Pistoia e Livorno.

® Un Concerto vocale e strumentale si è svolto a Rovigo, sotto la direzione del professore Mercuri, del quale vennero eseguite parecchie composizioni.

® A Sassari si è avuta una serata dedicata a Schubert, con partecipazione di insegnanti e alunni dell'Istituto musicale. Nella stessa città è riuscito assai bene un Concerto della Scuola Arcangelo Corelli. E' stata assai apprezzata la violinista Bianca Maria Buya.

® In due Concerti sinfonici svoltisi a S. Remo sotto la direzione di Lucon e Schalk è stato eseguito il poemetto sinfonico *Silfo* di Lamberto Caffarelli, musicista d'avanguardia. La notevole composizione è stata giudicata con grande favore.

® Il VII Festival di Musica Moderna a Zurigo si è inaugurato il 6 c. m., e, fra le composizioni finora presentate, quella che ha maggiormente interessato è stata *Il passo della danza* del francese Delannoy che, in forma di balletto con canto, descrive le peripezie del gioco degli scacchi.

Ad ovviare, intanto, alla lamentata esclusione della musica italiana dai programmi, il Comitato ginevrino ha organizzato due serate teatrali, nelle quali, sotto la direzione di Lualdi si sono eseguite le opere: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi; *L'Italiana in Londra* di Cimarosa; e le *Furie di Arlecchino* di Lualdi. Lo spettacolo si è svolto l'8 e il 10 c. m., nel Grande teatro municipale, con la realizzazione scenica, già adottata all'ultima Fiera di Milano, principali interpreti le signore Casazza e Sassone Soster, De Paolis, Quinzi Tapergi e la danzatrice Fornaroli. L'orchestra, diretta da Lualdi, era composta dalla « Sinfonica » della Suisse Romande. Successo completo.

® Alla Casa degli Italiani di Stoccolma è stato eseguito lo *Stabat Mater* di Pergolesi, diretto da Tullio Voghera. Vi assistette l'incaricato d'affari Duca Caffarelli e gran parte della colonia italiana.

® La Suite *Uccelli* di Respighi è stata meritatamente applaudita alla Sala Gaveau di Parigi, direttore Gaillard. Nella stessa città (Concerti Lamoureux), è piaciuta una nuova *Suite intima* di Piero Coppola.

CANTO E PIANOFORTE

Brani Classici scelti (S. T.)

(testi italiano e francese)

121036. - Caccini G. Amarilli.
121037. - Caldara A. Come raggio di sol.
121038. - Giordani G. Caro mio ben.
121039. - Gluck C. O del mio dolce ardor.
121040. - Lotti A. Pur dicesti.
121041. - Martini G. Placer d'amore.
121042. - Monteverdi G. Lasciatemi morir.
121043. - Pergolesi G. B. - Se tu m'ami.
121044. - Scarlatti A. O cessate di piangermi.

Ciascun numero L. 3.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

Nel periodo tra la fine dell'anno scorso ed il principio del nuovo, i dodici complessi di orchestra, attualmente a Parigi, hanno continuato a moltiplicare i loro tentativi di seduzione su di un pubblico evidentemente saturo di musica, mentre l'Opéra Comique, i Balletti Russi, i teatri d'operette ed i solisti, con i loro cartelloni allettanti, mettevano il passante nel più grave imbarazzo della scelta.

Spetta alla giovane Orchestra Sinfonica di Parigi l'onore di aver presentato al pubblico parigino quel direttore vibrante che è Otto Klemperer, in due riunioni consacrate a musiche in cui Bach e Beethoven erano vicini ad Hindemith, Kreneck e Stravinski e che hanno permesso di apprezzare la sua autorità, la sua innegabile potenza di suggestione e la sorprendente intelligenza e sensibilità che si rivelano dalle sue interpretazioni.

Il *Concerto* per orchestra di Hindemith che noi conoscevamo diggià, dimostra, sotto la bacchetta di questo vigile animatore, tutte le sue qualità di estro e di potenza. Il lavoro non è sempre di eletta invenzione: il suono rude dei corni e delle trombe non fa altro che accrescere ciò che il suo stile offre a volte di rilassato, ma bisogna riconoscere che la sua giovialità e la franchezza del suo accento attirano la simpatia.

La *Suite* di Kreneck non sembra che aggiunga molto all'impressione abbastanza debole che già ci aveva suscitato la produzione dello stesso autore. La sua fantasia si è limitata ad introdurre il banjo ed il mandolino nell'orchestra; mentre avremmo preferito, forse, che fosse riuscita a rinnovare il ritmo, il colore, il pensiero.

In una delle riunioni dell'Orchestra Sinfonica di Parigi, che sempre più si avvicina alla perfezione, quell'ammirevole clavicembalista che è Wanda Landowska eseguì la riduzione del *Concerto du Couronnement* di Mozart, in cui la nobiltà dello stile è pari all'emozione che suscita, e offrì la prima audizione di un *Concerto* di C. F. E. Bach, da lei ritrovato. Lo stesso complesso, sotto la direzione di Glazunow, ha eseguito una importante serie di composizioni di questo maestro, ultimo rappresentante del movimento sinfonico russo della fine del secolo XIX, e precisamente l'Ouverture *Solennelle*, la *Ottava Sinfonia*, il *Concerto* ed il ben noto poema *Stenka Razine*. La commovente accoglienza fatta dai suoi compatrioti e dal nostro pubblico all'autore e direttore, ha comprovato tutta la stima che egli gode tra noi.

La stessa Orchestra ha dato anche un *festival* di composizioni di Arthur Honegger, che però non ci hanno prodotto alcuna nuova sensazione.

Mentre *Pacific* dimostra una volta di più la sicurezza del suo irresistibile effetto, *Rugby* conferma la tendenza di un musicista predestinato (attraverso un compromesso tra la costruzione classica e uno spirito, moderno per cultura e per temperamento) alle robuste architetture.

Il *Concertino* per piano e orchestra è una sosta piacevole in una tempesta di suoni la cui affascinante fantasia ha trovato nella sig.a Vaurabourg una interprete delicata, sensibile e sicura. Nella musica di scena che Honegger ha scritto per la «Fedra» di d'Annunzio, e da cui ha estratto una *Suite* sinfonica, bisogna ammirare il sobrio ordine, il vigore e la serenità nel «Corteo» e nel «Notturno» e la feroce asprezza nell'«Imprecazione».

***

Nei programmi delle nostre vecchie associazioni sinfoniche abbiamo avuto abbondanza di opere nuove, ma di ineguale interesse.

Ai Concerti Lamoureux, *Quattro Poemi* cantati di A. Le Guillard, ai quali non sono riusciti a dare un carattere vocale, il talento e tutta la buona volontà della sig.a Suzanne Englebert; ciò che non significa però che siano senza merito.

Il *Concerto* di Slohan, eseguito dal sig. Candela — un giovane, molto giovane violinista che farà parlare di sè — non è senza analogia, per il carattere delle idee e l'atmosfera che esso rivela, con il *Cantico del fratello Sole*, che poco tempo fa Gabriel Pierné ha eseguito, e che, in ogni caso, gli preferisco.

Ai Concerti Colonne, in cui Arthur Rubinstein ha mostrato nel *Concerto in sol* di Beethoven tutta l'abbondante facilità della sua meravigliosa natura musicale, E. Trepard ha fatto conoscere un nuovo poema sinfonico. Il suo *Magicien malheureux en amour* non è certo sprovvisto di mezzi per impressionare le folle; come sa distillare i veleni e invocare gli spiriti, sa anche maneggiare i suoni dell'orchestra, colorire l'idea musicale di fuochi brillanti, disarticolare i motivi, dissociare i ritmi, dare agli uni ed agli altri l'apparenza della vita. Ma, per un pubblico indifferente, ci vogliono aromi più violenti di quelli che il taumaturgo del male d'amore tiene nel suo negozio di spezie.

Gabriel Pierné ci ha anche dato un'audizione di importanti frammenti della *Forêt bleue* di Louis Aubert. Il successo che l'opera ha ottenuto presso il pubblico del Chatelet ha elo-

quentemente dimostrato che la sua iniziativa era stata felice. Si tratta di una partitura delle più delicate, delle più poetiche per il sentimento e per la fattura orchestrale, che abbiano onorato in questi quindici ultimi anni la scena francese.

I Concerti Pasdeloup hanno voluto, anche essi, presentare la loro novità: un *Concerto* per piano di Alexandre Tansman, giovane e brillante compositore polacco, e il *Poème Simphonique* per orchestra e onde musicali di D. Levidis.

Il *Concerto* di Tansman, brillantemente sostenuto al piano dall'autore stesso, mantiene intatta l'opinione lusinghiera che ho del talento di questo eccellente musicista e che conferma tutto ciò che io potevo pensarne. Concepito nella forma classica, questo Concerto entra nel quadro del nostro tempo per il carattere delle idee e per il sentimento armonico di cui esse si accompagnano. René Baton con l'orchestra ha perfettamente tradotto lo spirito della composizione.

I Concerti Pasdeloup hanno anche offerto ospitalità all'inventore delle «onde musicali» il Martenot; ed hanno ben fatto. L'apparecchio che ci è stato presentato è il più perfetto che noi abbiamo finora inteso, e chi lo ha immaginato lo suona come un virtuoso. Questa invenzione francese è dunque stata praticamente sviluppata da uno dei nostri compatrioti con tanto ingegno, con tanta sapienza, con tanto gusto musicale da permettere alla musica, d'ora in avanti, di ricavarne un vantaggio considerevole. In quale misura ed in quale senso? Sarebbe arrischiato l'affermarlo attualmente. Ciò che si può però prevedere fin d'ora è, che i progressi compiuti dal Martenot da un anno in qua sono notevoli; che egli è ora il padrone di questi elementi misteriosi; e che ciò che egli ottiene ora dal suo istrumento, sotto il rapporto della giustezza, dell'accento, dell'espressione e della velocità non è da paragonarsi con quanto otteneva prima. Si poteva temere, dopo il larghetto del *Quintetto con clarinetto* di Mozart, o dopo il frammento dell'andante del *Concerto Russo* di Lalo, che Martenot non fosse capace che di eseguire dei movimenti lenti. Il *Poema Sinfonico* di D. Levidis, scritto con molta abilità per mettere in valore le risorse multiple delle «onde musicali», ci ha disingannati. L'autore vi ha moltiplicato le intonazioni malagevoli, i tratti vertiginosi, i trilli, specie i *glissé* e mille stravaganti acrobazie, di cui l'interprete ha reso tutti gli effetti senza apparente difficoltà sul suo invisibile pianoforte.

***

Fuori delle abituali manifestazioni musicali, in una seduta riservata dall'Istitut de France all'audizione dei *Prix de Rome* abbiamo udito al Conservatorio *L'Apocalypse de Saint Jean* di Jacques de la Presle: riguardante le sette visioni di S. Giovanni a Patmos. Che soggetto! Nulla di sorprendente se un giovane autore avesse sentito le sue spalle piegarsi sotto il peso di tanta grandezza, dopo essersene così giustamente innamorato! Invece, prima di tutto, bisogna lodare il de la Presle di avere avuto questa audacia e di avere scelto, per ispirarsene, un tema di una così perfetta nobiltà...

Questi, Gran Premio del 1921, non dimostra, a dire il vero, una personalità spiccata, ma sono in lui evidenti i segni di una profonda cultura musicale che non è più soltanto quella della scuola, di un gusto fine, di una riservatezza sempre distinta, e soprattutto, di un talento la cui sincerità si accattiva subito tutte le simpatie. Ai procedimenti di sviluppo classico, egli aggiunge la raffinatezza di un'arte più moderna, sia nella scelta di un disegno melodico, che in quella di un'armonia.

Si capisce che il giovane compositore non si sia ancora liberato dalle influenze che ha dianzi subite. Sono in lui evidenti le seduzioni di Debussy del *Saint Sébastien* ed il fascino di Fauré di *Penelope*. Non glielo rimprovereremo, come pure non lo biasimeremo di aver ben profittato delle lezioni che gli hanno dato i grandi maestri classici. Grazie agli uni ed agli altri ecco un musicista francese ben agguerrito per la lotta. Auguriamogli buona fortuna nella vita che gli si apre.

Essendo indisposto Henri Busser, l'autore ha diretto l'orchestra degli allievi del Conservatorio. Questi giovani hanno dato al loro compagno il meglio di se stessi, tutto il loro cuore e tutto il loro talento.

***

L'Opera Comique ci ha offerto *Riquet à la Houppe* di Georges Hüe, commedia musicale in tre atti e un prologo su libretto di Raoul Gastambide, tratto dal racconto di Perrault. E' uno spettacolo piacevole e la musica è deliziosamente scritta, fine, sempre distinta; essa dice ciò che deve dire e lo dice bene; è generosamente profumata di poesia leggendaria, istrumentata meravigliosamente, colorita e sobria. Non racconterò il libretto, che non fa che riprendere il racconto di Perrault che tutti conoscono. Soggetto un po' leggero per una commedia musicale in tre atti. Ma è poi una commedia? Si ride poco, o meglio, si sorride; ma ci si commuove ancora di più. Tutti i migliori artisti dell'Opéra Comique erano questa volta in scena: il tenore Charles Friant; il soprano Emma Luart; il baritono Lafont; il Bourdin, e molti altri ancora, tutti eccellenti. L'orchestra sotto la valorosa direzione di Albert Wolff, dette tutto ciò che si attendeva, e, mantenuta in un perfetto equilibrio, permise, fenomeno eccezionale, la comprensione perfetta del testo.

Anche i Balletti Russi sono ritornati, per qualche breve serata, e nello sfondo magnifico dell'Opéra, hanno ritrovato il successo consueto. L'unica novità era costituita da *Les dieux mendiants*, pastorale di Sobeka. Sir Thomas Beecham si è incaricato dell'adattamento musicale e Balanchine della coreografia. La pastorale, elaborata decorosamente su di una selezione di musiche di Haendel, col fasto cerimonioso di un divertimento di corte, contiene un ammonimento prezioso, direi, anzi, un insegnamento. Il ritorno dell'autore di *Messia* che ha lasciato il concerto per il palcoscenico dell'Opéra non è una velleità di esumazione, è una riparazione legittima e opportuna concessa ad uno dei più grandi musicisti del teatro del secolo illustrato sulla scena da Rameau, Mozart e dal Cavaliere Gluck.

Alexandra Danilova e Léon Woizokovsky furono i due principali interpreti di questo magnifico quadro. Roger Desormière, al podio, diresse con cura.

***

Dopo la favola e il balletto, anche le marionette hanno sedotto il pubblico parigino. E' un'arte molto intellettuale e molto umana quella di Vittorio Podrecca; dopo avere accuratamente analizzato tutti i modelli che gli offre l'umanità, dopo avere disseccato tutte le parti del corpo, dell'anima e del cuore dei mortali, dissociato le loro meno apparenti molecole, il Maestro-Mago ottiene delle prodigiose sintesi e ricrea dappertutto ove egli posa la sua bacchetta magica della vita. Così in questa eccezionale riunione di musica da camera si vedono rinascere veri, di una verità talvolta crudele, il pianista focoso, la cantante mordana, « l'artista in guanti bianchi » rivelati come un miracolo, dai gesti, dall'attitudine, si sarebbe quasi tentati di dire dallo sguardo e dalla parola. Tutta una serie di opere, operette, opere comiche ci sono annunziate per il vero gran piacere dei piccoli e dei grandi bambini di Parigi, a partire dall'adorabile favola della *Bella addormentata* per la quale Ottorino Respighi non disdegnò di scrivere una musica deliziosa. Di qui sembra aprirsi una prodigiosa carriera a molti altri lavori che per la loro fattura sembrano essere stati concepiti per le illusioni di un tale decoro e di una tale compagnia. Come non pensare a come sarebbero dati i *Tréteaux de Maitre Pierre* di Manuel de Falla, *L'enfant et les sortilèges* di Ravel, *La forêt bleue* di Louis Aubert, *Pelleas* di Maeterlinck e Debussy, *L'Angelique* di Ibert e tanti altri lavori, del più lontano passato, del più prossimo presente, del più imprevedibile avvenire!

***

Mi rimane ora da dirvi qualche parola sulla attività dei nostri teatri di operette. Mentre *Coup de Roulis* continua la sua brillante carriera al Teatro Marigny, la Comédie Caumartin, i Bouffes Parisiens, l'Oeil de Paris e le Folies Wagram hanno rinnovato i loro cartelloni. Ricordiamo: *Popaul* alla Comédie Caumartin, di cui Jean Loysal è librettista e musicista; *Desabillez-vous* di René Mercier ai Bouffes Parisiens; l'*Araignée au plafond*, operetta in tre atti di Albert Jean, couplets di Jean Lovsal, a l'Oeil de Paris, e infine l'*Orloff*, di Bruno Granichstaedten alle Folies Wagram, lavoro piacevole ma privo di originalità.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera da Londra

Le manifestazioni musicali della più grande città del mondo subiscono in modo straordinario l'influenza del momento in cui avvengono, specie se si tratti di un momento di stanchezza. Alcuni anni or sono avemmo una successione di stagioni in cui — e nessuno ne sapeva il perchè — tutto sembrava vivo e palpitante. Al paragone poche stagioni sono state così letargiche come quella or ora finita. Eppure abbiamo avuto i soliti virtuosi coi soliti programmi, abbiam avuto tre serie di concerti sinfonici e una quantità di musica da camera. « Le premières », è vero, sono state scarse, ma questo pubblico conservatore non si lascia scuotere dalla semplice curiosità, e sebbene i critici siano contenti di giudicare delle « novità », perchè esse offrono campo alla loro eloquenza, tuttavia questa raramente vien adoperata in favore delle novità stesse.

La scorsa stagione è stata normale, press'a poco come tante che abbiamo avuto nel passato; ma sembrava quasi che vi fosse qualche accordo preliminare per considerarla eccezionalmente insignificante. Forse ciò è dovuto ai molti competenti che continuamente ci informano di quanto vi è di erroneo nella musica che ci è offerta.

Fra costoro Sir Thomas Beecham, almeno, è uno spirito costruttivo. I suoi progetti teatrali progrediscono poco, ma ciò ha una minima importanza per il pubblico, che, per tanto tempo, essendo stato servito così male in fatto di opere, ha perciò imparato ad aver pazienza. Soltanto i professionisti sono scoraggiati per il ritardo. Il progetto Beecham per un'orchestra stabile e sussidiata in questo momento dà luogo a molte speranze. I nostri suonatori di orchestra sono eccellenti, ma sono scarsamente affiatati: d'altra parte il costo delle prove ha costretto molte organizzazioni a fare delle economie in questo campo. Ne è derivato che l'effetto d'insieme, all'esecuzione, non è degno del valore individuale di ogni suonatore. Ciò che si propone Sir Thomas Beecham è di fondare un'orchestra retta — per così dire — da un tripode un piede del quale poggi sulla *Radio*, un altro su una ricca *Compagnia Grammofonica* e il terzo su alcune *solide garanzie*. In tal modo sarebbe possibile di costituire un'orchestra stipendiata per dieci mesi dell'anno e di metterla a disposizione, senza ulteriori spese, dei suoi direttori permanenti ed ospiti, per tutte le prove necessarie. Si ritiene anche che, col sussidio delle trasmissioni radiofoniche, delle incisioni di dischi e di qualche concerto di eccezionale interesse, gli introiti possano coprire tutte le spese, senza aver bisogno di ricorrere ai sostenitori. Ma è meglio non farsi delle soverchie illusioni.

Intanto la London Symphony Orchestra continua il suo lento cammino fedele al sistema parsimonioso adottato negli ultimi anni. La Royal Philharmonic Society è, in linea generale, più energica, ma questa volta l'unico avvenimento importante è stata una riesumazione, dovuta a Sir Beecham, del secolare oratorio *Hercules* di Händel. L'orchestra della British Broadcasting Corporation ha presentato programmi più interessanti, come del resto, essa può permettersi da quando i suoi proventi di abbonamento l'affrancano da qualsiasi rischio finanziario, onorando il trecentenario di John Bunyan con l'oratorio *The Pilgrim's Progress*, testo di Granville Bantock che, però, non si può dire sia stato all'altezza dell'occasione. Il soggetto non era molto attraente per un musicista e per nulla lirico il testo. Bunyan si associò a un movimento religioso che aveva in orrore la musica come se fosse emanazione del diavolo.

Oltre al presentarci varie altre opere che si ascoltarono con piacere, questa Società ci ha procurato la visita di Franz van Hoesslin, il direttore del Bayreuth Festival. Ed ha iniziato l'anno nuovo con un programma che apparve un po' troppo ambizioso, perchè lo sforzo delle prove e dell'esecuzione ebbe una ripercussione evidente sulla sezione dei fiati, il cui lavoro era eccezionalmente gravoso. Questo programma includeva il *Sacre du Printemps* di Stravinsky, tutta la musica di scena composta da Debussy per *Le Martyre de Saint Sebastian* di D'Annunzio, l'*Introduzione e Allegro* per archi di Elgar e una sinfonia, rinvenuta di recente, del compositore inglese del settecento, Dr. William Boyce.

Abbiamo anche avuto la visita dell'Orchestra Filarmonica di Berlino col suo direttore Furtwängler. Questo felicissimo avvenimento ha avuto un seguito nei giornali; essi hanno attaccato la direzione inglese per essersi intromessa nella compilazione dei programmi dell'ospite, e aver insistito per farvi includere dei classici popolari, mentre Furtwängler desiderava che il pubblico londinese sentisse per la prima volta una *Sinfonia* di Bruckner.

Tre concerti sono stati dedicati a singoli compositori. Maurice Ravel fu invitato in Inghilterra per ricevere, *honoris causa*, il diploma di Dottore in musica, e Gordon Bryan preparò un ottimo programma, tutto di sue composizioni. L'avvenimento ottenne un successo così grande che il concerto è stato recentemente ripetuto con pochi e leggeri cambiamenti nel programma. Nicholas Medtner, il compositore russo, ebbe anch'egli un successo, specialmente decretatogli dalla parte conservatrice del nostro mondo musicale; essa fu molto lieta di ascoltare della musica che per quanto nuova, era ben degna di essere applaudita, e ne divulgò i meriti con elogi piuttosto stravaganti. Un critico annunciò persino che con questo avvenimento restava oramai provato che si potesse far della musica anche nel vecchio modo tradizionale!! In realtà Medtner è un compositore di tipo comune: del suo genere la Germania ne produce a decine, ed essi sono, musicalmente, molto esperti, ma contenti di battere la strada consueta. Il terzo compositore fu un olandese residente a Londra, Bernard Van Dieren, una interessante, per non dire complicata figura del nostro mondo musicale, indubbiamente un musicista di grandi qualità, ma il cui modo di interpretazione musicale contiene troppo pochi elementi di popolarità per rivolgersi a un uditorio numeroso. I suoi quartetti per archi, tuttavia, si van facendo strada presso quella parte di pubblico che gusta la musica moderna da camera più significativa.

Un gruppo di questi ascoltatori trova soddisfatte le sue esigenze assistendo ai concerti del Contemporary Music Centre, la sezione Britannica della Società Internazionale per la Musica Contemporanea, ove, oltre il *Terzo Quartetto* di Van Dieren, ne abbiamo avuto altri di Ernst Toch e Darius Milhaud, e poi anche un Trio di Kodaly e una Sonata per Cello di Frederic Austin. I concerti mensili di musica moderna da camera della Radio, ai quali sono ammessi per invito un numero limitato di critici ed altri amatori della musica, sono pure riusciti molto interessanti. Abbiam udito *Serenades* di Hindemith e il suo *Musica da Camera N. 1*; *Wandlungen* di Hauer; della musica sinfonica per nove strumenti di Krenek; il 4° *Quartetto* per archi di Milhaud; il 2° *Quartetto* ed i più recenti pezzi per pianoforte di Schönberg, ed anche l'audace *Trio* di Webern, benchè quest'ultimo non sia stato trasmesso. Tutto ciò è molto attraente per gli amatori di questo tipo di musica, ma non possiamo non chiederci cosa ne pensino i milioni di abbonati profani che a questa musica non sono educati.

La musica da camera si è fatta onore col nostro Quartetto Brosa (che rappresentò l'Inghilterra al Festival di Siena della scorsa estate), col Quartetto Belga « Pro Arte », col Czech Zika, e col Quartetto Francese Hewitt.

Non sono dunque mancate le occasioni di

sentire sia delle opere classiche che delle moderne.

Dei pianisti, che ci han visitato, i più importanti sono stati Paderewski, Backhaus, Schnabel, Gieseking, Rubinstein, Iturbi e Marcelle Peyer. Fra i violinisti, menzionerò Heifetz, la cui visita era stata già varie volte differita. Segovia, il grande chitarrista, ha avuto una accoglienza entusiastica, come pure la clavicembalista Wanda Landowska, un'altra grande artista. Per una coincidenza strana accadde che, il giorno successivo al concerto della Landowska, la signora Gordon Woodhouse abbia dato un'altra esecuzione per arpicordo. Ma questi due artisti in verità hanno assai poco di comune fra di loro. La Landowska è un titano dello strumento, mentre l'artista inglese ne è una miniaturista.

EDWIN EVANS.

Lettera dal Belgio

La vita musicale, già l'anno scorso tanto attiva da noi, ha assunto quest'anno una intensità spaventosa. I critici non sanno più come fare. I concerti si susseguono a due, tre, quattro e cinque lo stesso giorno, specialmente i *récitals*, e l'apertura del Palais des Beaux-Arts, il nuovo e meraviglioso edificio creato a Bruxelles dall'architetto Horta, ha influito non poco su tale recrudescenza della vita musicale.

Durante questo trimestre, il Teatro de la Monnaie non ci ha presentato molte novità. Una delle meglio accolte è stata la graziosa *Chanson d'Amour* di Schubert, la piccola opera comica tedesca, molto abilmente commentata da pezzi scelti nell'opera del maestro. E' strano di dover constatare che questo Schubert teatrale, costruito artificialmente, è molto più adatto alla scena di qualsiasi opera teatrale autentica dello stesso musicista, assolutamente inadatto per la composizione drammatica, di cui ebbe la nostalgia per tutta la sua vita. Lo spettacolo si chiuse, alla première, con un balletto su musica di Chopin *Nuit ensorcelée*. Un'altra novità fu l'opera belga *Désespoir de Judas* di Sylvain Dupuis, già direttore del Conservatorio di Liegi, che non era originariamente destinata al teatro, al quale venne poi adattata. Sono tre scene liriche per baritono con coro di uomini e orchestra, su poema di S. Sauvenière, ispirate all'autore dalle grandiose rappresentazioni della *Passione* di Oberammergau (Baviera).

Di carattere assolutamente classico, di andamento cupo e violento, hanno una parte di baritono che richiede una grande resistenza e dei cori che devono essere molto allenati. Una ripresa importante è stata quella di *Sigfrido*. Ero curioso di sentirvi il tenore belga M. Verteneuil. Egli non mi è sembrato il vero « Heldentenor » (tenore eroico) wagneriano, caratterizzato da una voce squillante con un timbro assomigliante piuttosto al baritono; ma piuttosto un tenore francese dalla voce elevata e chiara, e che canta la sua parte in modo eccellente, sebbene sia, scenicamente, un artista ancora giovane ed inesperto.

La signora Ida Rubinstein, la celebre ballerina parigina è venuta con tutta la sua compagnia a dare una rappresentazione di *Nozze di Psiche e d'Amore*, musica di Bach istrumentata da Honegger, *Bacio della Fata* di Strawinsky su motivi di Tchaikowsky, e del *Bolero* di Ravel. Costumi sontuosi, coreografia interessante. Il maggior successo è stato per il *Bolero* di Ravel.

Il tenore Annseau, del quale i belgi sono giustamente orgogliosi, è ritornato da noi per dare qualche rappresentazione di *Carmen*, richiamando gran pubblico. E per completare la parte teatrale di questa mia lettera ricorderò due rappresentazioni interessanti date al Palais des Beaux-Arts da una compagnia fiamminga: il Vlaamsche Volkstoonneel (Teatro Popolare Fiammingo) e dalla Petite Scène di Parigi. Il primo è un organismo di avanguardia di cui è *régisseur* un vero artista, Hermann Tirlinck. Abbiamo assistito a delle realizzazioni arditamente moderne ed estremamente artistiche dell'*Orphée* di Cocteau e dell'*Histoire du Soldat*, di Stravinski, che ebbero meravigliose esecuzioni sotto la direzione di A. Prévost.

Il teatro ambulante della Petite Scène di Parigi ci fece conoscere, con una interpretazione che però avrebbe potuto essere migliore, *La Guitare*, opera comica di Carlos Pedrell (che diresse l'orchestra), le *Roses en Métal*, piccolo balletto di Honegger e l'*Ivrogne Corrigé*, opera comica di Gluck. La prima partitura è un po' pesante per un'azione molto anodina; la seconda ha l'originalità e la forza elementare che caratterizzano tutta l'opera di Honegger. Sopratutto ha interessato l'opera di Gluck; non conoscevo queste piccole opere comiche, scritte da Gluck a Vienna su libretti francesi di Favart e d'altri, che per averle lette, dato l'obbligo che ho di parlarne ai miei allievi dei corsi di Storia musicale. Fu quindi con piacere che andai ad ascoltarle e che vi trovai (di già!) quella perfezione prosodica francese (nata, non si sa perchè, da Debussy) del maestro boemo, e, nel secondo atto (l'ubriaco tradotto davanti ad un tribunale infernale simulato) una pregustazione caricaturale del secondo atto di *Orphée*.

***

Parliamo ora dei concerti sinfonici. Il secondo del Conservatorio, sotto la direzione di D. Defauw, s'iniziò col *Chant des Parques*, per coro e orchestra, di Brahms, il cui testo è estratto dalla *Iphigénie* di Goethe: composizione ammirevole nella sua austerità ed una delle più difficili del genere. Seguirono le

Variazioni Sinfoniche di Brahms su un tema di Haydn, il *Don Giovanni* di Strauss e il grandioso *Salmo CXXIX* di Lili Boulanger, per coro, organo e orchestra (è incomprensibile che questa composizione degna di Florent Schmit sia stata scritta da una ragazza malaticcia, morta a 25 anni). E finalmente si ebbe la prima esecuzione di un trittico sinfonico, le *Croix de bois* ispirato a De Taye, un giovane compositore belga, dal bel libro di Dorgelès. Il lavoro, però, è assai brutto, magniloquente e banale; un'opera solo di volontà.

Al terzo concerto del Conservatorio furono eseguite *Didon et Enée* di Purcell e la *Demoiselle élue* di Debussy.

Il terzo concerto popolare, diretto dal compositore liegese Armand Marsick, era quasi interamente (perchè non del tutto?) consacrato alla musica spagnuola: *Eriana* d'Albeniz, la *Nuit dans les jardins d'Espagne;* tre danze del *Tricorne* di De Falla; una graziosa *Sinfonietta* di Haffter-Escriche (il più giovane compositore spagnuolo); le *Variazioni Sinfoniche* ed il *Chausseur maudit* di Franck.

Il quarto ed ultimo concerto popolare fu diretto dal signor Ruhlmann e fu interessante. La signorina Lotte Lehmann, dell'Opera di Vienna, cantò in tedesco la grande aria del *Fidelio* e tre dei Cinque Poemi di Wagner. Il successo che fu enorme, si rinnovò ad un altro suo concerto di *lieder*. Il programma sinfonico comprendeva tre belle *Fantasie* di Purcell, per orchestra d'archi, una *Suite* di Roussel di un tono più vigoroso di quello abituale a questo compositore, e infine il *Chorus* N. 8 di Villa-Labos. Il carattere specialissimo di quest'ultimo pezzo, lo sviluppo della batteria (timpani, bombo, pratos, tam-tam, xucalhos, carachas, recoreco, puila, matraca, caraxa) in opposizione ad una materia tematica assai sottile, provocarono, il giorno della prova generale, delle proteste, fatto abbastanza raro per il nostro pubblico così tranquillo.

La nuova Società Filarmonica ha dato la sua prima udizione al Teatro de la Monnaie, direttore Ruhlmann e col concorso di Hubermann, che suonò magnificamente il *Concerto in re* di Brahms. Vennero anche eseguiti una *Rapsodia rumena* per orchestra, abbastanza anodina, di Stan Golestan, delle *Impressioni di music-hall*, un balletto di Pierné, nel quale questo compositore già maturo si sforza di raggiungere il jazz e vi riesce talvolta, e finalmente, una nuova opera belga, il *Poème de l'Espace* di Marcel Poot. Questi, allievo di Paul Gilson, è in possesso, come tutti i discepoli di questo eminente maestro, di una formidabile maestria. Egli appartiene al gruppo detto dei « Synthétistes », che rappresenta nel Belgio lo stile più radicalmente moderno: e finora si è più particolarmente consacrato alla musica pittoresca e descrittiva. Nel suo *Poème de l'Espace* egli canta l'aeroplano come Honegger la locomotiva in *Pacific*. Il lavoro è pieno di nuovi effetti e l'insieme ha un grande respiro.

Il secondo concerto spirituale fu interamente consacrato a Gabriel Pierné. L'illustre compositore francese, diventato popolarissimo a Bruxelles dopo l'esecuzione del suo *Saint François d'Assise*, ha diretto personalmente una buonissima esecuzione della sua *Croisade des enfants*. L'opera, senza avere l'ampiezza e il grande interesse della precedente, è piaciuta molto.

Il primo concerto Defauw ebbe luogo col concorso del violoncellista Pitch, che eseguì il *Concerto* di Lalo. Il programma comprendeva una interessante novità: *Il beato Regno*, poema sinfonico di Vincenzo Tommasini, compositore romano, che ha studiato specialmente con Max Bruch; il lavoro, scritto su tre temi gregoriani, è di un bel colore preraffaelitico, e termina con una perorazione maestosa.

Un giovane compositore belga, M. Brenta (appartenente al gruppo dei « Synthétistes » di cui già parlammo) ha organizzato tre concerti orchestrali. Il primo ebbe luogo col pianista francese Ciampi, che suonò con un romanticismo magnifico il *Concerto in mi bem.* di Liszt, e, non meno bene, una *Fantasia* di Debussy per pianoforte e orchestra, più interessante che bella. Il Brenta, ancora inesperto come direttore d'orchestra, diresse brani di Wagner e di Prokofieff; il *Feu d'artifice* di Schoemaker (anch'egli un synthétiste abbastanza vicino al Poot già menzionato) e finalmente una *Fantasia coreografica* scritta sul romanzo « Zo'har » di Catulle Mendès. Lo stile è modernissimo, la fattura solida, ma dispiace di vedere i giovani (anche di altre nazionalità, del resto), indugiarsi nei procedimenti facili della musica imitativa e descrittiva. Sorvoliamo sul formidabile successo ottenuto dal famoso jazz di « Jack Hilton and his boys ».

Abbiamo avuto altri numerosi concerti, di piccoli insiemi o di aggruppamenti, di musica da camera. Ricordiamo il trio di Berna, il trio belga Soestens, Gaillard e du Chartain (una unione di primissimo ordine) e il Quartetto belga d'Istrumenti a tastiera, recentemente formatosi (Likoudi, Foidart, Wetzel, Marcel Maas).

Il violoncellista Loevenssohn, professore al Conservatorio di Bruxelles, ha creato, sotto il nome di « Société nouvelle de musique » un complesso di musica da camera che ha esordito in questa stagione con successo, presentando opere moderne eseguite dalla signora Devos, pianista, dai signori Indig, violinista, e Loevenssohn.

La signorina Daneau, figlia del direttore del Conservatorio di Mons e allieva di Gilson, ha offerto una serata di sue composizioni di diverso genere, perfino con piccola orchestra, scritte in stile molto moderno, con una orien-

tazione pittorica e descrittiva. L'associazione dei compositori belgi, che eseguisce ogni anno un certo numero di opere dei suoi soci, ha fatto sentire, fra l'altro, un buonissimo *Trio* di G. Frémolle, ammirevolmente eseguito da un nuovo complesso, il trio «Cecilia» (Bouquet, Tur e Dufour) ed una interessante ma troppo lunga *Sonata* di Sarly.

Una commemorazione di Schubert è stata organizzata al Palais des Beaux Arts dalla Federazione bruxellese delle Università popolari, con una conferenza del sottoscritto.

***

Passo ai «récitals», limitandomi ad una semplice elencazione. Abbiamo sentito i violinisti Gingold, Goldberg, Endre Gertler; i violoncellisti Eisenberg e Dambois (uno dei migliori virtuosi belgi del violoncello); i pianisti Casadesus, francese, Iturbi, spagnuolo, Rummel, americano — molto discusso, ma molto interessante — signorina Dinsart, belga, Bosquet, belga anch'egli, Arsenief, russo (dalla tecnica prodigiosa) ed altri ancora.

Termino l'elenco col celebre duo Wiener e Doucet, che ottenne (davanti ad un pubblico un po' speciale) un successo enorme. Questi *blues*, questi *spirituals*, tutto questo repertorio negro, costituisce evidentemente un'arte minore, ma bisogna convenire che l'unità realizzata da questi due artisti, tanto diversi l'uno dell'altro, ha del prodigioso.

Il Conservatorio ha organizzato una serie di concerti d'organo, il primo dei quali fu tenuto dal Vierne, l'eminente organista parigino moderno.

Concerti vocali: la signorina Eugenia Buyka, graziosa artista russa di nazionalità americana, che si è conquistata una vera popolarità colle sue interpretazioni mimiche di canti del medioevo e di canzoni popolari di diversi paesi; la signora Boulanger che è una delle nostre buone cantanti belghe; il de Mulder, tenore fiammingo, che presentò in tedesco dei *lieder* molto belli di Mahler, sconosciuti da noi, con uno stile vigoroso e con una voce ben timbrata, ma mancante di mezze tinte.

Credo di aver già parlato del Coro misto «Pio X» fondato (sotto il nome del Papa autore del famoso Motu Proprio sulla musica religiosa) da Emile Vandevelde. Questa associazione ha recentemente eseguito, sotto la direzione del suo capo, una serie di opere polifoniche a cappella del XVI secolo, e dei cori moderni, con una precisione perfetta, propria del Vandevelde.

ERNEST CLOSSON.

"MUSICA D'OGGI" invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1929

Lettera da Nuova York

TEATRI. — L'apertura della stagione operistica ha avuto luogo senza splendore e chiasso, come consuetudinariamente avveniva, ma con un'opera profonda di distinzione e poesia: con *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi. N'è stata protagonista Rosa Ponselle, come Flora; Ezio Pinza ha cantato la parte di Archibaldo, con arte; Giuseppe Danise era Manfredo, e Giovanni Martinelli, Avito.

Per il resto, come sempre: prezzi esorbitanti (si dice che quest'anno l'abbonamento abbia superato la cifra di 2.500.000 dollari): una folla avida di tutto, eccetto che dell'arte, per l'arte; che giunge tardi in teatro; che parla ad alta voce durante la rappresentazione e se ne va quando meglio crede. E' per conseguenza assai difficile poter trovare a ridire sulle esecuzione degli artisti, che soffrono d'un ambiente di tal fatta.

Il 6 novembre si è avuta la prima di *Elena Egizia*, l'opera tanto discussa. Strauss con essa non devia dal suo stile operistico, ed è tale come lo conoscevamo in *Salomé*. La sua musica non è così armoniosa come in *Arianna a Nasso*, ma vi sono momenti assai felici e di grande ispirazione, che colpiscono. E' perciò maggiormente da deplorare che l'esecuzione degli artisti abbia lasciato molto a desiderare. Jeritza, che impersonava Elena, non si era compenetrata nella parte. Quella di Menelao è eccessivamente difficile a causa dei recitativi che si mescolano continuamente nella melodia; e il signor Laubenthal, che l'interpretava, non sembrò abbastanza appassionato nei momenti migliori. Aithra (la strega) era Editha Fleixher, l'unica, all'altezza della parte. Dirigeva il maestro Bodanski.

Il 24 novembre abbiamo avuto in America la prima della *Campana Sommersa* di Respighi, libretto di Hauptmann, versione inglese di K. H. B. de Jaffa. L'intreccio è profondamente filosofico ed il vero senso vi è occulto o travestito allegoricamente. Esso è finemente delineato nello stile inimitabile dell'autore che ci dipinge l'ambiente del suo eroe: il suo desiderio di compiere un'opera preponderante, come eredità alle generazioni future: la sua lotta contro gli ostacoli che gli vengono imposti, sia per tradizione che per forza ereditaria: il suo vacillare tra l'amore sacro e l'amore profano: il suo abbandonarsi a quest'ultimo, col quale spera rinnovare la sua giovinezza e il suo spirito: il suo scorno e il suo rimorso; poi l'ultima agonia, quando egli si richiama a quanto aveva considerato come materia, e lo paragona con le tenebre e la morte. Tutto ciò nel lavoro bisogna leggerlo tra le linee.

Respighi non è il primo che abbia visto in questo dramma-féerie un soggetto adatto per opera, (trent'anni fa tentò di musicarlo anche Heinrich Zöllner) e si è rivolto per la versione italiana a Claudio Guastalla il cui libretto, per quanto eccellente, non ha la forza della parola di Hauptmann.

Il musicista si esprime in stile assolutamente italiano su un soggetto tradizionalmente tedesco; ma ha compreso perfettamente le situazioni del dramma, per quanto il suo commento sia più sinfonico che lirico e manchi la semplicità della leggenda popolare. Con la sua arte intuitiva egli crea le sue melodie con chiarezza meravigliosa d'espressione, ed è l'orchestra che canta, più che la voce umana, tutta la gamma delle emozioni umane.

Gli artisti della prima erano: Elisabetta Rethberg; Nanette Guildford; Julia Claussen; Giovanni Martinelli; Giuseppe De Luca, ecc. L'autore, presente, ebbe un'ovazione da un pubblico enorme ed entusiasta. Alla fine, ben 20 chiamate lo salutarono con gli artisti ed il maestro Serafin.

CONCERTI. — I concerti d'estate si sono svolti, come sempre, col massimo favore. Quelli della PHILARMONIC SOCIETY OF SAN MATEO COUNTY, CALIFORNIA hanno inaugurato la terza stagione con Molinari e Coates, quali direttori di passaggio. Il primo ha presentato: la *Sinfonia in si magg.* di Haydn, che è la prima d'una serie composta per ordinazione (nel 1784-90) di una Società di Parigi; *Till Eulenspiegel* di Riccardo Strauss; *Andante Cantabile* per archi ed organo, di Geminiani, nella trascrizione dello stesso Molinari. Questo lavoro ha avuto sempre gran successo da noi ed è stato eseguito perciò da diverse orchestre.

Sotto la direzione di Coates abbiamo udito il *Poema dell'Estasi* di Scriabin, nel quale l'Autore esprime le emozioni della sua filosofia sulla vita.

Le audizioni dello «Stadium Concerts» si danno d'estate all'Università di New York City. Esse ci hanno presentato ancora una volta *I Pini di Roma* di Respighi, poema così caro al pubblico americano.

Ricordiamo ancora *Ein Heidenleben* di Strauss e l'ouverture del *Matrimonio Segreto* di Cimarosa.

La BOSTON SYMPHONY ha eseguito il *Concerto per Orchestra* di Hindemith, e poi ha interpretato *Apollo Musagète* di Stravinski. Lo stile di questo lavoro ha del classico puro: non vi è nulla dello stravagante che per tanto tempo ha dominato la musica dei balletti. La musica dell'*Apollo* è eloquente e si addice bene ai personaggi, Dio e Dee, che essa inquadra. Composta solamente per archi, le misure sono così semplici e pure che le potrebbe comprendere un bambino; e vi si trovano molte più bellezze di quanto potrebbe credersi.

Come novità la Boston Symphony ha eseguito l'*Edipo* Re di Stravinski che questi chiama Opera-Oratorio. Molto ci sarebbe da discutere su questa definizione e vedere se in avvenire sia il caso di conservare la parola «opera». Il libretto, in due atti, è stato ricavato da Jean Cocteau dalla tragedia di Sofocle; il testo francese è stato poi tradotto in latino da J. Danielon.

La BEETHOVEN ASSOCIATION ha celebrato il centenario di Schubert con un programma di sue musiche e con ottimi esecutori. Il punto centrale era costituito dall'esecuzione, dei signori Bauer e Hutcheson, di due trascrizioni, dal primo fatte per due pianoforti, della *Fantasia* op. 103 in *Fa minore*.

Gli ENGLISH SINGERS hanno richiamato gran folla al Town Hall. Essi cantano «a cappella» le canzoni della vecchia scuola inglese, composte prima che la musica d'Inghilterra avesse subito l'influenza italiana e tedesca. Il sestetto che forma il complesso, è meraviglioso; finemente e delicatamente equilibrato e d'una giustezza di tono perfetta.

L'AMERICAN SYMPHONY ENSEMBLE è un'orchestra che suona senza direttore, secondo il modello del famoso gruppo di Mosca. I componenti sono collocati in forma di ellisse con ciascuna fila più in alto e rivolta al centro della scena in modo che la schiera della prima fila sia verso il pubblico. Il programma comprendeva musiche beethoveniane. Molti ritengono che l'orchestra senza direttore valga ad attirare maggiormente l'attenzione dell'uditorio.

Il «Quartetto Roth» di Budapest si è presentato alla TOWN HALL interpretando un bel programma con una rarissima finezza d'espressione.

La SOCIETY OF THE FRIENDS OF MUSIC, che ha preso per motto «L'Arte per l'Arte» e che dà i suoi concerti la domenica sotto la direzione di Bodansky, ha inaugurato la stagione con un concerto schubertiano. In seguito ci ha offerto la *Messa* in *mi bemolle*, pure di Schubert, da lui composta cinque mesi prima della morte. E' una delle sue più grandi composizioni e certamente la sua più importante di genere sacro. Si sente in essa il distacco completo dalla vita e la tendenza del pensiero verso l'infinito. Questa musica non ha nulla di esteriore e la sua essenza è puramente spirituale. Abbiamo anche udito le *Laudi alla Vergine Maria* di Verdi, per voci femminili e coro senza accompagnamento, il cui testo è ispirato ad un canto della Divina Commedia; ed inoltre *Cimarosa* di Malipiero.

I Concerti della PHILARMONIC SIMPHONY SOCIETY DI NEW YORK si sono iniziati sotto la direzione di Mengelberg e di Damrosch, con interessanti programmi. Ma l'interesse maggiore della stagione è costituito dall'imminente arrivo di Toscanini. Per la serie dei suoi concerti, i biglietti d'ingresso sono venduti già da qualche mese.

KATHLEEN H. B. DE JAFFA.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

A. SCHINELLI: L'anima musicale della Patria (1796-1922)

con note storiche di ANTONIO MONTI e introduzione di S. E. PIETRO FEDELE. 2 Volumi. (G. Ricordi & C., Milano).

Se ragioni di spazio non ce lo impedissero, vorremmo riprodurre integralmente gli ampi e calorosi articoli che tutta la stampa italiana ha dedicato ai due volumi *L'Anima musicale della Patria*, recentemente editi dalla nostra Casa. I quali, documentando la vitalità musicale del nostro popolo e la sua passione patriottica, non potevano non avere un successo grande ed immediato, specie in momenti come questi, in cui l'idea della grandezza dell'Italia sovrasta ogni pensiero.

Ci limitiamo a riprodurre l'introduzione dello scritto di M. MARTINELLI sul *Popolo di Trieste* e gran parte delle diffuse recensioni di A. LUZIO (Accademico d'Italia) pel *Corriere della Sera* e di A. DELLA CORTE per la *Stampa*.

Da IL POPOLO DI TRIESTE:

Chi legge ha il senso non delle cose morte che la storia narra, ma ha il senso dell'eternamente vivo e specie i giovani che sentono i fremiti della nuova primavera italica — principalmente in queste terre di confine — ritrovano le vicende del popolo italiano vissute con unità spirituale: sono stille di sangue, canti di esultanza e di abbattimento, ammonimento e presagio di anale e di glorie, squilli di battaglia e singhiozzi amari di fedi percosse ma non spente o abbattute; sono luci accese dello spirito, ombre gloriose di martiri grandi ed ignoti e fiamme vivide che illuminano i fatti della storia, da quando la Patria era un sogno dei martiri ad oggi che le aquile romane spiccano il volo da Roma eterna; e tutti i canti scritti dalla mano convulsa del soldato nella vigilia, nel fragore o nella tregua della battaglia e raccolti «appassionatamente» confondono in una voce sola l'anima della Patria. Tutte le espressioni di un medesimo spasimo, di una medesima lotta per la libertà, per la redenzione della Patria, sono racchiuse e rese vivide, palpitanti.

Anima fascista, sincerità e ardore di sentimento hanno fatto sì che tutti i canti fossero ordinati, collegati con brevi introduzioni, commenti, note illustrative, fotografie, vignette, frontespizi, riproduzioni, ecc. ecc., sì che l'eco di tutta l'epopea nazionale rivivesse e risuonasse nell'anima nostra preparando così nuovi impeti e nuove immancabili possibilità. I due volumi nuovissimi della Casa Ricordi sono storia di pensiero e azione, di cospirazione e di prigionie, di insurrezioni e di sacrifizi comuni, di guerra e di rivoluzione: eroismi che trascendono l'umano per attingere alle vette supreme dell'ideale ed è tutta una storia tramandata di generazione in generazione.

La Casa Ricordi tra il decennale della vittoria e il decennale della fondazione dei Fasci di combattimento presenta alla giovinezza dell'Italia fascista la bellezza del tempo trascorso quale viatico dei domani, forza del domani. Tutti i canti vivranno nella tradizione «compresi» e «sentiti» in tutta la loro bellezza, forza, passione, religione! È tutto un'onda di canti con strofe di pura e genuina bellezza: per tutti quelli che fecero la guerra, per tutti quelli che vissero in essa e per la giovinezza fascista sorta dalla guerra e dalla rivoluzione.

Chi è fascista leggerà e ricorderà adorando sempre più questa nostra Italia bella, grande, generosa!

MARIO MARTINELLI.

Da IL CORRIERE DELLA SERA:

Con questo titolo Casa Ricordi ha pubblicato due sontuosi volumi, in cui un musicista valoroso e uno specialista espertissimo di storia contemporanea ci offrono raccolti 120 de' canti migliori che, — dall'inno di Cimarosa per la Repubblica Partenopea alla *Leggenda del Piave*, alla *Canzone del Grappa*, a *Giovinezza*, — hanno preannunziato, promosso, esaltato le vicende or liete or tristi della Risorgimento italiano sino all'odierno grandioso trionfo.

Dopo il vecchio saggio del D'Ancona è questo il primo vasto tentativo organico di rintracciare le espressioni musicali del sentimento nazionale nell'ultimo decisivo periodo della nostra storia: e sulle orme dottamente segnate dal Monti, dallo Schinelli sarebbe augurabilbe che ci si dessero non solo i più noti ma anche que' canti che il popolo ha affatto dimenticato o che l'autore stesso per ragioni di forza maggiore non volle o non potè conservarci.

. . . . . .

L'unica espressione musicale rimastaci de' moti del '21 è quel grido di dolore degli esuli, che figura nella raccolta Ricordi (I, 46), ov'è detto che, eccitando l'odio agli oppressori e la brama di vendicare i morti, esercitò tra' profughi nostri lo stesso fascino della *Marsigliese*.

Per la rivoluzione del '31 fu stampata a Bologna una *Antologia repubblicana* nella quale spesseggiano gli inni, ma il caccia tutti nell'ombra, la fiera musica del Berchet in quell'*All'armi, su figli d'Italia*, che è celebre per la definizione del tricolore («il *verde* la speme tant'anni pasciuta, il *rosso* la gioia d'averla compiuta, il *bianco* la fede fraterna d'amor»). Secondo la raccolta Ricordi (I, 307) l'avrebbe musicata solo nel '48 un maestro svizzero, Ferdinando Sieber.

. . . . . .

La raccolta Ricordi ci dà l'inestimabile gioiello (I, 96) che è l'inno nazionale sardo, così magnanimo ed eloquente nel suo semi-latino vernacolo:

Conservet Deus su Re, Salvet su regnu sardu, Et gloria a s'istendardu....

Unu a omni chentu intrepidos, A ferro et a mitraglia, In valla e in muralia, Hamus a andare, o Re.

Solu in su morte cedere Sollat su sardu antigu, Nè viru a s'inimigu Caderabo ego, o Re, ecc. ecc.

L'ultima guerra ha suggellato con fatti stupendi e prodigalità eroica di sangue queste non mai smentite promesse di valore incrollabile.

***

La fine miserevole delle rivoluzioni del '21, '31, '33 soffocò il canto patriottico italiano, che per 15 anni parve non osar più abbandonarsi a manifestazioni dirette. Il pubblico de' teatri s'appigliò alle indirette, con le allusioni colte a volo nelle opere del tempo. Mercadante, Bellini, Donizetti, ma soprattutto Verdi diventarono allora i nazionali portavoce: e tutti sanno come alla *Donna Caritea*, oggi dimenticata, del Mercadante appartenga quel coro: *Chi per la patria muor vissuto è assai*, che secondo il catalogo Sorbelli fu subito, dopo il 1828, diramato in foglietti volanti ed ebbe la gloria d'esser tradotto in realtà epica da' fratelli Bandiera nel vallone di Rovito. Lo ristampa la raccolta Ricordi (I, 58), facendolo seguire dal coro della *Norma*, che Riccardo Wagner si meravigliava non fosse divenuto pel suo impeto travolgente xenofobo l'inno nazionale per eccellenza dell'Italia riaffermatasi in campo.

Fra tanta copia d'inni, che preludevano all'esplosione del '48, non se ne trova, osserva il Monti, un solo dedicato a Mazzini, benchè più d'ogni altro ci sentisse tutto il fascino della musica (e n'abbia, aggiungerò, scritto squisite cose, che Arrigo Boito ammirava col più grande fervore). In questa assenza di canti ispirati da lui «si deve forse, — dice il Monti, — riconoscere un'altra prova della scarsa popolarità della filosofia mazziniana, nobile ed alta bensì, ma lontana dall'intelligenza» comune.

Non posso su ciò interamente consentire col Monti, perchè dovrebbe pur essere pacifico che Goffredo Mameli fu il figlio intellettuale più radioso e completo che si sia creato, dal '31 in poi, l'apostolo ligure. I canti più belli sbocciati dal cuore del poeta ventenne sono di pretta ispirazione mazziniana.

Che monta se anche in questo campo si è ripetuto il destino costante di Mazzini del *sic vos non vobis*? A lui non importava il mieter allori per sè; bastava il frutto raccolto per la patria; e dello zelo con cui Mazzini assistette Mameli nella sua produzione artistica è documento caratteristico l'essersi adoperato col Verdi perchè, malgrado le sue ripugnanze pe' canti d'occasione, musicasse l'*Inno popolare*: *Suona la tromba* (I, 216) su parole di Goffredo.

La maggior fioritura di canti patriottici è nel '48; dei 120 pubblicati nella raccolta Ricordi ben 28 sono di quell'anno: riboccanti di osanna a Carlo Alberto, a Gioberti; deliranti per Pio IX.

Rossini con una delle sue consuete facezie riscrisse per il Pontefice, su parole d'un canonico Gelfferi, il coro della *Donna del lago* che gli aveva già servito nel 1844, su versi del Marchetti, per le onoranze a Torquato Tasso! Oltre quest'inno rabberciato, che la raccolta Ricordi riproduce (I, 115), a petizione di Ugo Bassi il Rossini ne compose un altro espressamente su versi del prof. Filippo Martinelli.

. . . . . .

Nella raccolta Ricordi vediamo con sorpresa (I, 254) figurare un Inno nazionale del Rossini su parole di F. Ilari: e il non trovarne alcun cenno nel Radiciotti mi fa dubitare dell'attribuzione; più ancora mi rende scettico quel finale di «Andiam, andiam» interminabili, che arieggia uno dei soliti cori, inchiodati sulla scena in luogo di muoversi. Lo si direbbe quasi una satira ai tanti allora pullulanti guerrafondai da caffè, agli eroi dell'*armiamoci e partite*. Veggano gli specialisti se quel canto è proprio farina rossiniana.

. . . . . .

Tra noi, dopo l'orgia musicale del '48-49, il canto patriottico ammutolì per lunghi anni, affogandosi appena in lamenti sul martire d'Oporto, sull'improvvisa fine di Gioberti. D'interrompere quel silenzio di tomba sperava appunto Mazzini, organizzando la sommossa del 6 febbraio. Nell'illusione del successo era già pronto il canto che avrebbe levato al cielo le glorie del pugnale vendicatore. L'ho riprodotto nel mio *C. Alberto e Mazzini*.

Anticipava così di 6 anni l'inno garibaldino del Mercantini; giustificando ciò che ha ora con storica penetrazione scritto P. Fedele nella lettera-proemio alla raccolta Ricordi: che i canti italiani costituiscono una perfetta concatenazione degli stessi sentimenti e propositi del nostro popolo, insofferente di dominazione straniera, bramoso di riaffermare il suo passato, di riaprirsi la via a luminoso avvenire.

Volete un canto che proclami le aspirazioni a Trento? Ve lo darà il Gazzoletti, su musica del Panizza, con la marcia della Legione trentina, che prorompe, come un precursore di C. Battisti: *No per Dio che col servo Tirolo non vogliam più nè lega nè patto*, ecc. (I, 234).

Volete un inno studentesco, baldo, ancenato di *Giovinezza*? L'avrete ne' versi e nella musica di due universitari del '48: Mattia Massa e Gaudenzio Calze, che concepivano la guerra d'indipendenza come una festa lungamente attesa, e cantavano serenamente:

Quanta schiera di gagliardi, quanto riso ne' sembianti, quanta gioia negli sguardi vedi a tutti scintillar.

D'impugnar moschetto e spada, primi a offrire il nostro petto, di salvar questa contrada gliariam tutti nel Signor. Chi non giura è maledetto, chi non giura è traditor, ecc. ecc.

ALESSANDRO LUZIO.

Da LA STAMPA:

Palese è il carattere morale e ideale dell'antologia, e ognuno l'intenderà quando avremo detto che essa comprende una folla di musiche sorte nei più fervidi momenti della storia nazionale dal 1796 al 1922, e che la biografia di ciascuna musica precisa e commenta l'evento politico onde ebbero nascita le strofe o le melodie. Le pagine canore illustrano dunque le memorie storiche, e a loro volta ne sono illustrate. Ecco, in parole e in suoni, una lunga vicenda di stati d'animo, di presagi e di aspirazioni, di amarezze e di trionfi. E un altro carattere, quello che noteremo qui, specialmente, emerge dalla lettura: l'artistico e l'istruttivo: le maniere musicali succedutesi in più di cento anni appaiono nitidamente sia nelle canzoni anonime, nelle composizioni d'occasione, dilettantesche, sia nelle pagine dei grandi musicisti; ed ora chiamano l'attenzione le parole, ora i ritmi e le melodie, ora le forme; da tutto sale un gusto particolare e interessante.

Le musiche tra la fine del secolo decimottavo e l'inizio del decimonono son già ricche di curiosità. Fra le prime, una del dottissimo Zingarelli

All'armi franche arrise
Oggi il destin secondo,

che risente della maestria scolastica, qui addimostrantesi nel giuoco d'un quartetto teatraleggiante. Segue l'*Inno della repubblica partenopea* del Cimarosa. Ecco, fra gli echi esigui delle maniere del Paër, del Generali e del Mayr, la grande voce di Rossini: la commovente preghiera del *Mosè*.

Verso il '21, gli inni patriottici cominciano a spesseggiare, annunciando una più specifica significazione politica. Accanto a strofe poverissime, una melodia di gusto francese su i versi:

Hélas; dans ma prison,
brise à la fraiche haleine...

Un italiano, F. Maslini, il quale fu arrestato nel '33 a Marsiglia in vece di Mazzini, le die' l'inflessione languidenta di quelle romanze e di quei notturni che appunto in quel tempo il piemontese Blangini, disputatissimo maestro di venti principesse, componeva per la gioia dei salotti europei. Si passa poi a uno schietto italiano, a Saverio Mercadante. Un coro della sua *Donna Caritea*, intonato dal Bandiera morenti, deasò i sospetti della censura del '28, riecheggiò nei moti del febbraio del '31.

Chi ricorda più *Gli esiliati in Siberia*, melodramma di Donizetti? Ecco la marcia che apre il terzo atto; fu adottata, allora, nel '31, come *Inno* italiano e spesso denominata *Marcia italiana*. Il tempo riconduce il pensiero a Silvio Pellico e allo Spielberg. Allo stesso ciclo ideale appartiene il coro «Guerra, guerra» della *Norma*. Si rievoca quella famosa serata del '59, alla Scala, in cui l'irruento inno bellico fu inteso dagli ufficiali austriaci, ch'eran presenti, come una sfida; tale coro è riprodotto come usualmente trovasi nelle partiture e riduzioni, cioè privo del religioso corale in cui bellamente si trasmuta il fervore della folla.

Da pagine di Bellini e di Donizetti, al «Va, pensiero» del *Nabucco*, il lamentoso sospiro dei dispersi che soltanto in qualche motteto di Palestrina e di Orlando di Lasso, *Super flumina Babylonis*... sembra soffuso di più appassionata mestizia. Poi un inno nazionale sardo, 1843, che nella musica lenta d'un corale serba l'eco della nenia popolare derivante forse da fonti gregoriane.

Venuto poi Pio IX a sollevare le speranze dei liberali, Rossini è richiesto d'una composizione di circostanza. Ed egli, *more solito*, rimane a nuovo un pezzo famoso; *adatta* cioè un coro della *Donna del lago* (già metamorfosato in un inno celebrante Torquato Tasso) alla poesia, attribuita a un canonico Golfieri, che comincia:

Su fratelli, letizia si canti
Alla gloria novella di Pio.

. . . . . .

Squilla poi l'aria di Foresto

Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli,

nell'*Attila* verdiano, e le vien dietro, con passo melodrammatico, uno romanza del Mabellini, che fu cantata in Firenze da una celebre soprano, la Gabussi, la sera del 12 settembre 1847, presentandosi solennemente a Leopoldo II le deputazioni delle città toscane. Quante musiche quarantottesche, procedenti a sbalzi e a scatti, fra pause interrompenti le parole, a imitazione dell'autentica musa nervosa del Verdi! (Fra esse si distingue, per la cupezza e il vigore, quella del Novaro: l'*Inno di Mameli*). Il tutte sono molto istruttive per chi voglia considerare la formazione e lo sviluppo del gusto musicale italiano verso il '50. Per contrasto, ecco la leggiera, veramente alata «bandiera di tre colori». Il canto, di autore ignoto, sorse, è da presumere, quando Carlo Alberto die' al popolo il vessillo nazionale. Tale bandiera, «sempre stata la più bella» era già apparsa nelle dimostrazioni del '47 per le riforme in Piemonte, in Toscana e a Roma.

Vediamo poi i corifei di Pacini, di Vaccai, di Mercadante, con il greve stile ampolloso, manierato per una generazione di colossali cantanti da teatro.

C'imbattiamo nuovamente in Rossini. Ecco un suo *Inno nazionale* su parole di F. Ilari. Ma esso, notiamo, non è quello che conserva autografo il Liceo Musicale di Bologna, a giudicarne dal facsimile riprodotto dal Radiciotti e dal testo riferito dal Pasolini.

. . . . . .

Dalla palpitante, fremente e pure dolce e nostalgica canzone del *Volontario che parte per la guerra dell'Indipendenza*, «Addio, mia bella, addio» (ne rimane ignoto l'autore), al *Cantiam lieti osanna!*, che riunisce i nomi di Tommaso Grossi e di Girolamo Alessandro Biaggi. Questi, che aveva studiato al Conservatorio di Milano, partecipò ai moti politici, si rifugiò poi a Parigi; venne in fama come critico della *Nazione* di Firenze, come musicologo, insegnante e scrittore. Qui abbiamo di lui un pezzo che, malgrado la lunghezza, non consente di giudicarlo felice compositore. Passano sotto gli occhi alcune strofe dei Giusti e del Prati, con musiche poco notevoli. Alla fine del primo volume, un semplicissimo coro per tenori e bassi *In morte di Carlo Alberto, magnanimo ed infortunato italico Re* risuona d'un accento schiettamente doloroso. La musica è di tal Domenico Speranza, del quale vale assai meno *Il giuramento della guardia nazionale sulla tomba di Carlo Alberto*.

Il secondo volume comprende una materia musicale assai più nota, dai canti dell'epopea garibaldina a quelli per Vittorio Emanuele, a qualche recente canzone soldatesca, e si chiude con l'inno *Giovinezza*. Non abbiamo trovato memoria o eco di alcune di quelle melodie caratteristiche e affettuose che Alessandro D'Ancona tramandò nel suo studio sulla *Poesia e musica popolare italiana nel secolo XIX*.

Ma tali omissioni e la pochezza delle notizie musicali che costringe il lettore musicista a ricerche intorno a manifestazioni e a oscuri autori per certi riguardi interessanti non menomano l'utilità della pubblicazione; la quale d'altra parte si abbella di rare e curiose illustrazioni, assai ben riprodotte; e sono i frontespizi e le vignette e i ritratti che accompagnarono le primissime stampe, immagini e volti che sembrano rivivere al fremito dei canti e nel tumulto delle memorie.

a. d. c.

G. ROSSINI

Quartetto per Flauto (od Oboe), Clarinetto, Corno e Fagotto

Revisione e interpretazione di F. BOGHEN
E. R. 971. Partitura L. 8.
E. R. 927. Parti staccate L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

P. LOCATELLI

Concerto per quattro Violini, con Orchestra d'Archi e Organo. (Op. 1, N. 12)

Revisione di A. TONI
Partitura in formato tascabile.
120864 L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO (Via S. Pellico 6). — Concorso per una «Canzone di maggio», con libertà di scelta del poeta, della poesia e del metro preferito. Scadenza per l'invio dei lavori, in duplice copia e col sistema del motto e della busta, alle ore 18 del 6 maggio p. v. Una Commissione sceglierà le sei canzoni che poi saranno sottoposte al giudizio dei cinquemila uditori dell'Università Popolare per stabilire quella che dovrà essere stampata. Vi saranno, anche, premi in medaglie, per i migliori lavori.

® R. CONSERVATORIO CHERUBINI DI FIRENZE. — Concorso al posto di professore di canto. Scadenza il 31 maggio p. v.

® CASA EDITRICE MUSICALE di BARI. Sotto gli auspici della «Gazzetta del Mezzogiorno», apre due Concorsi, con scadenza il 15 giugno p. v.:

1) *Per un intermezzo gaio* per piccola orchestra. Tassa d'iscrizione L. 15. - *1° Premio*: L. 1500, pubblicazione, 50 copie in omaggio, 1/3 sui diritti d'autore. - *2° Premio*: L. 700, pubblicazione, 30 copie in omaggio, 1/3 sui diritti d'autore.

2) *Per un ballabile moderno* per piccola orchestra. Tassa d'iscrizione L. 10. - *1° Premio*: L. 1000, pubblicazione, 50 copie, 1/4 sui diritti d'autore. - *2° Premio*: L. 200, pubblicazione, 30 copie, 1/4 sui diritti d'autore.

Invio dei lavori col sistema del motto e della busta.

® Verso la fine del corrente mese avrà luogo a Roma il secondo CONCORSO NAZIONALE BANDISTICO promosso dall'Opera Nazionale dopolavoro. Le bande e società corali partecipanti sono molto più numerose dell'anno scorso, cioè una sessantina.

Il Concorso sarà svolto nei giorni 26 e 27 aprile, nei principali teatri e cinema della capitale. La sera del 27 tutte le bande e cori terranno dei concerti nelle principali piazze dell'Urbe.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

® La rivista Musikblaetter des Aubruch di Vienna, aveva aperto un CONCORSO PER UN LIBRETTO D'OPERA. Ma su 211 lavori presentati nessuno è stato dichiarato meritevole di premio.

® Il MUNICIPIO DI VICHY ha stabilito un Concorso internazionale di musica per i giorni dal 21 al 23 settembre p. v. E' già assicurato l'intervento della banda della Guardia Repubblicana di Parigi e di quella delle Guide del Belgio.

® Il Concorso istituito negli Stati Uniti per un JAZZ-COMPOSIZONE, con un premio di 10 mila dollari, è stato vinto da Thomas Griselle, allievo, nel 1928, della classe di composizione al Conservatorio di Fontainebleau. Oltre 200 concorrenti avevano inviati lavori.

® Il nome di Daquino, dato come autore di una delle *Due liriche* prescelte dalla MOSTRA DI MUSICA CONTEMPORANEA di ROMA, va rettificato in quello di DAGNINO (vedi fascicolo di marzo, pag. 141, 2ª colonna, 6ª riga).

NOTIZIE

® Nel 1928, i DIRITTI ERARIALI incassati per i pubblici spettacoli in Italia sono ammontati a L. 93.499.840. Hanno concorso a questa somma i teatri per L. 26.428.626, i cinematografi per L. 63.955.504 e gli spettacoli sportivi per L. 3.115.710.

Le città che hanno dato il maggiore contributo sono: Milano (16.424.283), Roma (lire 11.265.785), Torino (7.769.116), Genova (lire 5.426.826), Napoli (lire 4.998.003), Firenze (L. 4.209.813).

® Il periodico «L'Italia Musicale» di Genova, sotto gli auspici di quell'Università popolare, ha organizzato QUATTRO CONCERTI PROFILI dedicati ai seguenti autori: I) E. Desderi e Achille Longo. - II) F. Mompellio, M. Cantù e M. Bruschettini; III) R. Bossi, L. Rocca e G. Guerrini. - IV) Ultimo concerto con la partecipazione di tutti gli autori menzionati.

® Il maestro ENRICO CONTESSA, in occasione della nomina del Principe Ereditario al Comando del 92° fanteria, gli ha presentato un suo «Canto al Reggimento» i cui versi sono

stati scritti dal generale Merlo, pure presente alla cerimonia.

® Toscanini è rientrato in Italia e sta per riprendere la direzione del teatro alla Scala, con il complesso della quale si recherà a Vienna ed a Berlino. Ritornerà in America nel 1930 per una serie di concerti della durata di 16 settimane con la Philarmonic Symphonie Orchestra.

Egli inoltre ha accettato l'invito di Sigfrido Wagner, per dirigere a Bayreuth, e sembra abbia in progetto, per l'estate 1930, una *tournée* della stessa Philarmonic nelle principali capitali Europee.

® Presso il R. Conservatorio di musica « Arrigo Boito » di Parma, si è inaugurata la prima scuola di liuteria sorta in Italia per iniziativa del podestà dott. Mario Mantovani, e diretta dal prof. Sgarabotto di Vicenza. Alla cerimonia inaugurale hanno presenziato il podestà, il direttore del Conservatorio m° Zuelli, il corpo insegnante, gli allievi del Conservatorio, e il primo nucleo di allievi della scuola di liuteria, scelti fra gli alunni dell'orfanotrofio.

® Alberto De Angelis ha parlato diffusamente nel nostro fascicolo di gennaio di Stradivarius e della collezione Fiorini. Dalla « Tribuna » rileviamo ora che il signor Fiorini ha fatto regolare offerta dei cimelii in parola alla città di Cremona, che li riceverà in deposito perpetuo e con la sola condizione che entro cinque anni si provveda a utilizzare la collezione a vantaggio dell'arte. L'offerta è stata presentata al Governo italiano a mezzo del Consolato italiano di Monaco di Baviera, dove il Fiorini risiede.

Dai giornali rileviamo anche che la scoperta a Bergamo di nuovi documenti stradivariani si è risolta in una mistificazione; e che gli autori di essa sono stati arrestati.

® L'Ente Musicale di Cremona ha deciso di riattivare una vecchia istituzione cittadina, vale a dire la Scuola di musica, con lo scopo di integrare le famiglie di strumenti della Banda, di assicurare all'Ente e all'Orchestra cittadina le necessarie riserve, e di impartire un'istruzione superiore a quei musicanti che dimostrino speciali attitudini.

® La stagione del Politeama Fiorentino, oltre *Turandot* e *Resurrezione* di Alfano (nuova per Firenze) già rappresentate, comprenderà *Iris*, *Trovatore*, *Forza del destino*, *Norma* e *Lucia*. Dirigeranno Marinuzzi, Capuana e Mascagni (per l'*Iris*).

® Pietro Mascagni e Umberto Giordano, quali rappresentanti dell'arte musicale, sono stati nominati membri della neo Accademia d'Italia.

® Il concorso bandito dal Conservatorio di Berlino per la successione del celebre Becker nell'insegnamento del violoncello, è stato vinto dal giovane maestro Livio Mainardi. Dalla morte di Ferruccio Busoni, che vi insegnava pianoforte, il Conservatorio berlinese non aveva più avuto insegnanti italiani.

® P. Hindemith ha terminato un nuovo balletto che sarà rappresentato a Parigi, dalla Compagnia Diaghilew.

® Lo Stato spagnolo ha acquistato per la somma di 800.000 pesetas il Teatro della Principessa, per trasformarlo in Conservatorio nazionale di musica e declamazione, col nome di Accademia-Teatro Maria Guerrero.

® Il Festival di Salisburgo s'aprirà il 4 agosto con la rappresentazione del *federmann* di Hofmannsthal: saranno poi inscenati: *Don Giovanni* di Mozart; *Il Cavaliere della Rosa* di Strauss; *Fidelio* di Beethoven. Si daranno anche concerti della Filarmonica di Vienna.

La direzione artistica del *festival* è affidata a Krauss, Reinhardt, Schalk e Wallerstein.

® L'editore Hofmeister di Lipsia ha pubblicato il *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, di Guido Pannain, vincitore del Concorso Hofmeister, su circa mille composizioni presentate. La giuria era composta dei professori Straube, Klengel, Teichmüller, Davisson ed Aber.

® I giornali annunziano che la Società Columbia ha intenzione di rendere annuale il premio di 5 mila dollari già conferito pel Concorso Schubert. Ma, invece d'indire nuovi concorsi, intenderebbe assegnare la somma — come una specie di Premio Nobel — al musicista più meritevole del mondo.

NECROLOGIO

® Il 12 marzo a Milano Giovanni Ansaldo, direttore del macchinario della Scala. Aveva 72 anni e apparteneva ad una famiglia vissuta per il teatro, mentre due suoi figli sono rispettivamente macchinisti al Teatro Reale ed al S. Carlo.

Riformatore di sistemi tradizionali, tutti ricordano le sue geniali fatiche, specie per la messa in scena dell'*Africana*, del *Colombo*, dell'*Oberon*, e più recentemente del *Nerone* e di *Turandot*.

® Il 13 marzo a Trieste il maestro Filippo Manara, direttore e fondatore del Conservatorio Tartini di Trieste. Nato a Lugo nel 1871, diresse diverse Scuole dell'Istria e poi la Società dei Filarmonici di Trieste, per passare infine al Conservatorio della stessa città, al quale diede fervide e amorose cure.

® Il 18 marzo a Milano, Emilio Bertini, scenografo di bella riputazione.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 808). *Il Clavicembalo ben temperato*. Vol. 2° (Tagliapietra). (B) L. 14,—

BIANCHINI (E.) (121117). *Caperucita roja*. Fábula musical, Op. 11. (A) L. 3,—

—— (121118). *Danzas de mi muñeca*. Primera Serie, Op. 7: Vals - Polca - Mazurca. (A) L. 3,—

—— (121119). — Segunda Serie, Op. 8: Blues - Hesitation - One Step. (A) L. 3,—

—— (121120) — Tercera Serie, Op. 9: Fox trot - Tango - Charleston. (A) L. 3,—

—— (121121). *La jornada del nene*, Op. 5. » » 3,—

—— (121122). *Mamá*, Op. 6. » » 1,—

—— (121123). *Navidad. Pequeña Suite*, Op. 4 » » 3,—

—— (121124). *Pulgarcito*. Fábula musical, Op. 10. (A) L. 3,—

—— (121125). *El tañedor de pífano*. Fábula musical, Op. 12. (A) L. 3,—

BILLI (V.) (121070). *Elefante blanco*. Fox trot, Op. 435. L. 4,—

—— (121153). *Film L.U.C.E. Marcia*, Op. 426. » 5,—

CIPOLLINI (D.) (E. R. 1009). *Raccolta di pezzi facili per il ritmo e l'espressione*. (B) L. 8,—

DUSSEK (G. L.) (E. R. 1041). *Sei Sonatine*, Op. 20. (B) L. 5,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

PIZZETTI (I.) (121075). *Tre Preludi sinfonici* per l'*Edipo re* di Sofocle. Riduzione di M. Pilati. (A) L. 12,—

CANTO

CASAVOLA (F.). Il Gobbo del Califfo. Opera in un atto, su libretto di Arturo Rossato. Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte. (A) L. 20,—

LOMBARDO (V.) (121052). *Canzoniere per la scuola primaria*, con accompagnamento di Pianoforte (A) L. 6,—

PIERACCINI (M.) (121007). *Novelline* per i piccini e per i grandi, per voci infantili senza accompagnamento. (A) L. 4,—

VIOLINO

PALASCHKO (J.) (E. R. 976). *24 Studi melodici* per il conseguimento di un bel suono, Op. 91. (B) L. 6,—

MANDOLINO

HALLMAYR (V.). *Inno Pontificio*. Riduzione di A. Morlacchi:

—— (121215). Per Mandolino solo. (B) L. 1,—

—— (121216). » » e Pianoforte. » » 5,—

CHITARRA

CARULLI (F.). *Metodo completo de Guitarra* (spagnuolo):

—— (ba. 115). Primera Parte. (B) L. 8,—

—— (ba. 116). Segunda » » » 8,—

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

MONTANARO (E.) (121033). *Carnevale*, Op. 134. (A) L. 6,—

—— (121034). *In sogno*, Op. 125. » » 6,—

PICK-MANGIAGALLI (R.) (120911). Basi e Bote. Potpourri (De Cecco). (A) L. 20,—

ORCHESTRA

PARELLI (A.) (120913). *Sinfonia in Do min.* Partitura in-16°. (A) L. 40,—

LIBRETTI

ROSSATO (A.). Il Gobbo del Califfo. Libretto in un atto per la musica di Franco Casavola. L. 3,—

ALTRE EDIZIONI

ORGANO

BONI (G. B.). *Repertorio di Melodie sacre*, a una o più Voci, con accomp. d'Organo. (Ed Samel, Fermo).

CORONARO (A.). *Inno di Gloria*. Andante maestoso. (S. T. E. N., Torino). L. 3,—

DE BONIS (A.). *Sonata in re*, in tre tempi. (S. T. E. N., Torino). L. 25,—

GAL (H.). *Toccata*. Op. 29. (N. Simrock, Berlin).

GALLETTI (P. M.). *Quattro litanie alla Madonna* a due Voci pari con Organo e Armonio. (Tip. Portiuncola, S. M. degli Angeli). L. 2,50

SURBONE (A.). *17 Canzoncine devote* ad 1 Voce con accompagnamento. (L.I.C.E., Torino).

CORI A VOCI SOLE

BONI (D. G. B.). *In Hymnis et Canticis*. Parole di G. Cicconi. (Ed. Samel, Fermo). L. 8,—

FURLOTTI (A.). *Fanciulla morta*. Coro a 4 Voci virili. (S. T. E. N., Torino). L. 3,50

LOTTI (A.). *Spirito di Dio*. Madrigale del Bucintoro. Trascrizione a 4 Voci virili. (S.T.E.N., Torino). L. 3,—

PRATELLA (F. B.). *Canto romagnolo* su poesie dialettali, con versione ritmica in Italiano. II. Serie. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—

SELVAGGI (R.). *Canto del pane*. Coro a 4 Voci dispari. (F.lli De Sanctis, Roma). L. 5,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

Liuteria artistica e da studio ✠ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ✠
Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ✠ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ✠ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA„

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30

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

LA MARCA
"ANELLI, CREMONA



DIFFUSA
E
RICERCATA
IN TUTTO
IL MONDO
DISTINGUE
I
CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL
PRIMATO ITALIANO
8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÁ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. ANELLI - CREMONA

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER

LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO V. MAGGIO MCMXXIX.



Farina Lattea Erba

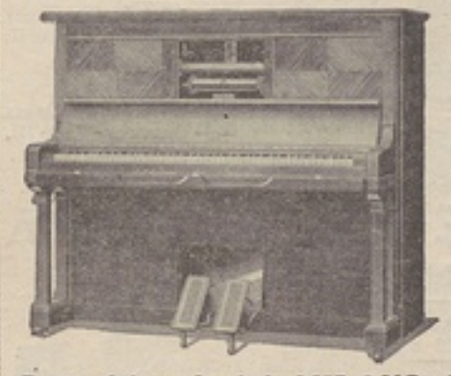


Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.- MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Gior. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

Disco cm. 30 **U-553**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte I.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte II.

Disco cm. 30 **U-554**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte III.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte IV.

Disco cm. 30 **N-6638**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte I.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte II.

Disco cm. 30 **N-6639**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte III.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Furlana.

DISCHI **ODEON** FONOTIPIA

INCISIONE ELETTRICA **VEROTONE** SENZA FRUSCIO



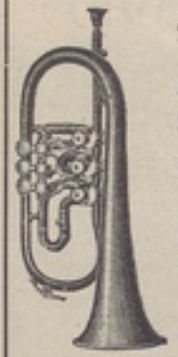
Il **miglior** repertorio inciso sul **miglior** disco per la **migliore** macchina parlante

Rivolgersi ai migliori negozi del genere o direttamente alla:

SOCIETÀ ANONIMA EDIZIONI
FONOMECCANICHE
CARISCH - MILANO
Via L. Palazzi, 19 - Galleria Vitt. Em., 74
Telef. 23-990 Telef. 36-830



DITTE RIUNITE
A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.
MILANO
Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS
Corrispondenza in tutte le lingue

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI
ED. SEILER - LIEGNITZ
Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



LEONCAVALLO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:
ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI
Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

LA PRODUZIONE
DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
=INTERESSA=
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL' INDUSTRIA

CONDUTTORI ELETTRICI = LAMIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = FELTRI = STABILIMENTI METALLURGICI = INDUSTRIE

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣
Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

EDIZIONI "ALPES„ - MILANO
Via Paolo da Cannobio, 35

ADRIANO LUALDI

Viaggio musicale in Italia
II Edizione L. 16.

« In questo « Viaggio musicale » di Lualdi scrive un « conoscitore profondo, un indagatore scrupoloso, un « facondo critico, un pensatore originale, un brillante « stilista e, ciò che è facilmente comprensibile in un « Italiano, un fervente patriota ». SIGNALE (Berlino).

Viaggio musicale in Europa
Prezzo L. 25.

Un volume di più di 500 pagine, cinquanta illustrazioni nel testo e fuori, quasi duemila nomi citati nell'indice, tre città, sette capitali, cinquanta opere esaminate: queste sono le caratteristiche salienti del « *Viaggio musicale in Europa* ».

EDIZIONI « AUGUSTEA » - ROMA
Via Panetteria, 15

ADRIANO LUALDI
ARTE E REGIME
Con prefazione di G. BOTTAI
Prezzo L. 7.

IL "PATHEFONO"
Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA„

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000



DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30

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

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima



il preferito dai maggiori pianisti

RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI
RICORDI & FINZI
Via Marino N. 3 - MILANO - Telefono N. 82-361

LA MARCA
°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA
E
RICERCATA
IN TUTTO
IL MONDO
DISTINGUE
I
CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL
PRIMATO ITALIANO
8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. ANELLI - CREMONA

Recente successo al Teatro Reale dell'Opera:

F. CASAVOLA

IL GOBBO DEL CALIFFO

Opera in un atto su libretto di
ARTURO ROSSATO

Riduzione (dell'A.) per Canto e Piano L. 20
Libretto » 3

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

PFEIFFER E. - Lettere inedite di G. Spontini . . . . . Pag. 190

DE FEO F. - Il dramma della vita nei Canti popolari pugliesi . . . . . Pag. 204

— Alfredo Raffaele - Antonio Smareglia Pag. 212

RIVISTA DELLE RIVISTE. - Musica pratica - Sulla musica a quarti di tono. - Italia. - Estero . . . . . Pag. 213

VITA MUSICALE. - Prime rappresentazioni in Italia: La Campana sommersa di Respighi (G. M. CIAMPELLI); Maggiolata veneziana di Selvaggi; Il gobbo del Califfo di Casavola; La dodicesima notte di Farina. - Teatri. - Concerti. - Corrispondenze dall'estero; Lettera da Berlino (W. HIRSCHBERG); Lettera dalla Sassonia (W. VIRNEISEL); Lettera dall'Olanda (J. P W. KUIN); Lettera dalla Russia (V. DE SCHLOEZER) . . . . . Pag. 221

IN TUTTI I TONI. - Concorsi; Notizie; Necrologio . . . . . Pag. 237

BIBLIOGRAFIA. - Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . Pag. 239

BRANO MUSICALE:

L. PERRACHIO: *Preludio* — E. ODDONE: *Fa la Nana*

RECENTI PUBBLICAZIONI per BANDA

GRANDE BANDA

BILLI (V.)

117020. - *Campane a sera*. Pezzo imitativo (Baroncini) L. 7,—
120492. - Parti staccate L. 15,—

CATALANI (A.)

111143 a. - LORELEY. Danza delle Ondine (Peroni). Parti staccate L. 35,—

VERDI (G.)

120656. - *Messa da Requiem*: Requiem; Dies irae; Tuba mirum; Recordare; Sanctus (Panizza). Partitura L. 50,—
120657. - Parti staccate » 80,—
121184. - I VESPRI SICILIANI. Sinfonia (Cirenei): Partitura L. 30,—
121185. - Parti staccate » 40,—

PICCOLA BANDA

BOITO (A.)

120917. - NERONE. Fantasia. (Manente): Partitura L. 20,—
120918. - Parti staccate » 30,—

GOMES (A.C.)

120862. - SALVATOR ROSA. Finale 1°. Duetto e musica dell'atto 2° (Manente): Partitura L. 15,—
120863. - Parti staccate » 30,—
120873. - LO SCHIAVO. Sunto del 3° atto (Manente). Partitura L. 15,—
120874. - Parti staccate » 30,—
120860. - IL GUARANY. Introduzione, Coro e Duetto del 1° atto (Manente). Partitura L. 15,—
120861. - Parti staccate » 30,—

HALLMAYR (V.)

121213. - *Inno Pontificio* (Manente). Partitura L. 5,—
121214. - Parti staccate » 8,—

PONCHIELLI (A.)

121055. - LA GIOCONDA. *Danza delle Ore* (Manente). Partitura L. 20,—

PUCCINI (G.)

120781. - TURANDOT. Fantasia (Manente). Partitura L. 20,—
120782. - Parti staccate » 40,—

G. RICORDI & C. — EDITORI

ANNO XI. MAGGIO 1929-VII. NUM. 5.

MVSICA D'OGGI

Lettere inedite di G. Spontini

I

Monsignore,

Vostra Altezza Serenissima si è degnata di consacrare il successo della *Vestale* accordandole il suo consenso illustre: persino si è degnata di darne la prova facendola rappresentare sul suo teatro e designandomi per la scelta d'un istrumento che contribuì in parte, al suo effetto. Compreso, Monsignore, della più viva riconoscenza per l'onore che Vostra Altezza ha ben voluto farmi, oso mettere ai Vostri piedi un omaggio del mio debole ingegno, e reclamare per la mia opera *Fernando Cortez* questa benevolenza illuminata che contrassegna Vostra Altezza e di cui Vostra Altezza si è già degnata di onorare la *Vestale*. Mi sia possibile, Monsignore, di giustificare agli occhi di Vostra Altezza una protezione di cui io posso soltanto rendermi degno raddoppiando i miei sforzi per conquistare qualche sicuro titolo di gloria.

Sono con profondo rispetto, Monsignore, di Vostra Altezza Serenissima il molto devoto e obbediente servo

Spontini.

Questa lettera molto probabilmente era diretta al Granduca d'Assia. Manca la data; ma, aggiunta da qualcuno, vi figura la seguente: 9 December 1812.

II

DIREZIONE GENERALE DELLA MUSICA DEL TEATRO DEL RE

[*Stemma con emblemi musicali*]

Spontini, Direttore Generale e Compositore di Musica del Teatro del Re. Parigi, il 24 novembre 1815.

(Opera italiana seria e buffa).

Nota per l'illustre Sconosciuto, che desidera un'opera drammatica di mia composizione espressamente a sua domanda e su un soggetto di sua scelta.

1. Accetto la proposta di comporre un'opera nuova su un soggetto che mi sarà indicato.

2. Io la comporrò in lingua francese od italiana, a scelta di colui che me la chiede, per essere tradotta subito in lingua tedesca, come si è già fatto per altre mie opere.
3. Gli onorari che mi saranno dovuti per questa composizione, la modalità e le epoche del pagamento saranno fissati e stipulati quando saprò se quest'opera dev'essere in uno, in due o in tre atti, di genere tragico, eroico, semiserio o buffo.
4. Il libretto dell'opera, in francese od in italiano, sarà composto a Parigi da un poeta che sceglierò io a spese del signor Sconosciuto, a meno che non sia già perfettamente composto e scelto altrimenti. Io potrò anche inviare parecchi soggetti e parecchie opere drammatiche fra cui si potrà scegliere subito quello o quella da ridursi subito a libretto secondo il genere che si desidera e che io metterò in musica.
5. Domando per condizione espressa di essere presente alla preparazione di quest'opera e di assistere io stesso e dirigere le prove d'insieme che precederanno la rappresentazione. Conosco troppo, e per esperienza personale, quali mutilazioni e deformazioni subiscano le opere, in assenza degli autori.
6. Al momento del nostro accordo definitivo mi si dovrà fissare l'epoca precisa, nella quale quest'opera dovrà essere terminata perchè possa essere presentata al pubblico ed io possa trasferirmi sul luogo a spese del Sig. Sconosciuto che desidera la mia opera.
7. Dopo aver scelto il soggetto dell'opera con balletto o senza, mi si dovranno mandare le indicazioni molto dettagliate del numero e della capacità dei coristi di ambo i sessi, del numero e delle qualità dell'orchestra in generale e dei diversi istrumenti *solisti*, dei cantanti e del talento e della voce di ciascuno di essi, della grandezza del teatro, della sala e della scena.
8. Mi si farà sapere se il dialogo dev'essere parlato, o cantato e declamato, come nelle grandi opere francesi, quali la *Vestale, Fernando Cortez, Armida, Alceste* e altre.
9. L'offerta del prezzo della mia composizione, dei miei viaggi, del mio soggiorno a. . . . e di tutto il lavoro che io darò alla preparazione della mia opera, io preferisco e prego mi sia fatta dall'illustre Sconosciuto che ha ben voluto accordarmi la preferenza, in risposta a tutti gli articoli della presente nota.

Spontini.

III

A Sua Altezza Reale, il Granduca di Darmstadt.

Parigi, il 29 gennaio 1818.

Monsignore,

desideroso di poter testimoniare a Vostra Altezza Reale ad ogni occasione i sentimenti, dei quali la Vostra bontà ha riempito il mio cuore, mi sono affrettato, Monsignore, di spedire per il servizio del Vostro teatro, tre mesi fa, una prima prova della nuova partitura del mio *F. Cortez*.

L'accoglienza particolare che Vostra Altezza Reale si degna di far ai miei deboli lavori mi ha fatto sperare che Ella si degnerà di accogliere nella Sua biblioteca un nuovo esemplare di quest'opera che un successo recente e degli

autorevoli consensi hanno resa più degna di venirLe offerta. Mi prendo la libertà di deporla ai piedi di Vostra Altezza Reale come un modesto omaggio della mia viva riconoscenza e del profondo rispetto, col quale ho l'onore di essere l'umilissimo e ubbidientissimo

Spontini
Compositore drammatico ordinario del Re di Francia - Pensionato di S. M. - Primo Maestro di Cappella onorario di S. M. il Re di Prussia.

IV

P. P. Darmstadt, il 13 aprile 1818.

Sua Altezza Reale, il Granduca di Assia, prega Vostra Eccellenza di far rispondere, per favore, alla lettera qui acclusa del Signor Spontini e di fargli comunicare, che riceverà l'ordine di Assia di quarta classe come segno di altissima stima. Mi permetto di unire qui la decorazione, affinchè la stessa sia spedita insieme con la risposta dopo la firma altissima.

Con la massima venerazione di Sua Eccellenza il devotissimo servo

Schleiermacher.

V

Al Signor Spontini,
Compositore drammatico ordinario di Sua Maestà, il Re di Francia,
e Primo direttore d'orchestra onorario di Sua Maestà, il Re di Prussia, a Parigi.

Signore, Darmstadt, il 15 aprile 1818.

Vi ringrazio assai sinceramente per il bell'esemplare del nuovo spartito del Vostro *F. Cortez* che avete avuto la compiacenza di spedirmi con la Vostra lettera del 29 gennaio scorso. Questo lavoro non può che confermare l'alta opinione che tutti hanno del Vostro talento e mi sembra meritare largamente gli autorevoli applausi che ha già ottenuto. Anche Voi potete essere certo che l'opera farà parte del repertorio del mio teatro e che le assegnerò un posto distinto nella mia biblioteca. Del resto, volendo darVi una prova non dubbia della mia soddisfazione e della mia stima particolare, Vi trasmetto qui unita la decorazione di quarta classe dell'ordine della mia Casa e desidero che Voi la portiate ancora per lungo tempo come una prova dei miei sentimenti per Voi. Inoltre io prego Dio perchè vi abbia, Signore, nella Sua Santa e degna protezione.

Questa lettera fu firmata e mandata a Spontini dal Granduca d'Assia.

VI

Altezza Reale, Berlino, il 28 gennaio 1822.

avvicinandosi l'epoca in cui mi sarà permesso, secondo la clausola del mio contratto con S. M. il Re di Prussia, di poter disporre della mia opera *Olimpia*,

innanzi tutto devo e desidero vivamente di far omaggio a Vostra Altezza Reale del primo esemplare, sia per riconoscenza della benevolenza particolare e della bontà di Vostra Altezza Reale per me, sia per la certezza che io ho dell'accoglienza lusinghiera che Vostra Altezza si degnerà di accordare alla mia opera, se mi è lecito di sperarlo in seguito a quella che già hanno ottenuto le altre mie composizioni drammatiche dall'estrema indulgenza di Vostra Altezza Reale.

Se io ero già abbastanza fortunato per il consenso onorifico ed infinitamente illuminato di Vostra Altezza Reale e per la decisione presa di farla rappresentare nel Suo bel teatro, come lo sarei anche di più se la rappresentazione potesse aver luogo nel mese di novembre prossimo, all'epoca del mio ritorno da Parigi a Berlino, cioè del mio congedo, nella speranza che forse potrei approfittare di quest'occasione per presentare i miei più rispettosi omaggi a Vostra Altezza Reale ed assistere a qualche prova ed esserè testimone del modo col quale la mia opera sarà accolta dal pubblico di Darmstadt.

Ho l'onore di essere con profondissimo rispetto di Vostra Altezza Reale Monsignore l'umilissimo e ubbidientissimo servo

Spontini.

VII

*A PROPOSITO DELL'*OLYMPIA

[*Prima rappresentazione: Darmstadt, 14-X-23*].

Berlino, il 14 giugno 1823.

Signor Barone,

in questo momento mi si dice che tra un quarto d'ora debbo inviare alla Legazione la musica destinata a S. A., il Granduca. Così mi affretto a far il pacco e a farlo partire pregandoLa di dire a Sua Altezza che questi cambiamenti sono indispensabili e che produrranno senza dubbio un effetto assai migliore. È questa l'opinione del pubblico di Berlino e anche la mia!! Prego che per il momento *si lasci da parte l'introduzione*, perchè io non escludo che il copista abbia potuto lasciar scappare qualche errore. Io stesso ho già corretto tutte le parti d'orchestra dell'introduzione stampata e ve Le invierò fra cinque o sei giorni; allora si collazioneranno tutte le Vostre parti su queste stampate, e, se occorre, si potrà anche eseguire l'introduzione servendosi di queste ultime. Riguardo a tutti i cambiamenti che Lei riceverà insieme con questa lettera, si deve assolutamente disporre perchè siano copiati e riportati su tutte le parti d'orchestra, perchè se si volesse correggere, grattare e poi ricopiare, ciò costerebbe cento volte di più come pena, come tempo e come spese.

Oh, se potessi trovarmi a Darmstadt otto giorni avanti la prima rappresentazione!

Addio, Signor Barone, non mi resta un minuto di tempo per scrivere una parola di più.

Lei conosce tutt'i miei sentimenti per la Sua persona.

Spontini.

Il nostro amico è triste e ammalato; non riesce a guarire della sua malattia di Napoli.

VIII

ESTRATTO D'UNA LETTERA DEL SIGNOR SPONTINI A SUA ECCELLENZA IL BARONE D'OTTERSTEDT.

(27 dicembre 1823).

. . . . Non Le parlo della mia nuova opera *Alcidoro*, nè dell'epoca in cui sarà terminata e composta! A questo riguardo posso scriverLe niente di più!! In questo momento sono occupato per *Nurmahal* (1) ed a rifare la parte di d'Amazily e quella dell'incendio del *Fernando Cortez*, che credo produrrà un effetto assai vivo! Aspetto gli ordini di Sua Maestà per sapere se io debba farla eseguire il 18 gennaio prossimo o entro il carnevale.

Dunque Lei non vuol fare, mio Dio, un'escursione a Berlino? Tanto peggio!

Temo che *Alcidoro* e altre cose m'impediranno di andar a riveder Parigi quest'estate, ma penso di percorrere un po' le rive tedesche del Reno. Vuol ricevermi a Darmstadt, Sig. Barone? Desidererei incontrare in qualcuna delle Vostre città del Reno Madame Milder e forse Madame Schultz (2), per esempio, a Darmstadt, a Francoforte, a Baden, ecc. Mi son fatto dare un elenco del repertorio di Madame Milder e delle sue condizioni. Potrebbe aver la bontà di dirmi, se vi sarebbe modo di fissarle dieci o dodici rappresentazioni nello spazio di cinque o dieci settimane? Abbia la bontà, La prego, di dirmelo e specialmente di dirmi se devo interessarmene, o se ciò potesse ferire qualche amor proprio!!

Mi consiglia Lei d'inviare uno spartito di *Nurmahal* a Sua Altezza Reale, Monsignore il Granduca, quando l'avrò perfezionato come poema e come musica, e quando sarà apparso qui con un nuovo e più brillante successo?...

Spontini.

---

(1) Allude a *Lalla Rookh*, rappresentazione musico-drammatica trasformata in opera dal titolo *Nurmahal*.
(2) Anna Milder e Madame Schulz erano due cantatrici rinomate a Berlino.

IX

Monsignore, Berlino, il 5 giugno 1824.

far omaggio a Vostra Altezza Reale di una delle mie opere significa dare a questa un padre molto illustre, significa darle una nuova esistenza, significa procurarle una sorte cento volte più felice di quella che le proverrebbe da me, che oramai non le dedico più un sol pensiero: e, infine, ciò significa per me stesso la fortuna abbastanza rara e soddisfacente di poter vivere doppiamente, per il fatto che Vostra Altezza Reale si degna di adottare uno dei miei figli! Io non posso dunque nulla aggiungere, Monsignore, al mio rispettoso omaggio, se non la preghiera che questa povera figlia *Nurmahal* possa ottenere da Vostra Altezza Reale la stessa benevola protezione e lo stesso consenso che le sue sorelle ed i suoi fratelli hanno ottenuto.

Col mio profondissimo rispetto e la mia ammirazione sono di Vostra Altezza Reale Monsignore, l'umilissimo e ubbidientissimo servo

Spontini.

Emmi Pfeiffer.

Il Dramma della Vita nei Canti popolari pugliesi

RAPSODIA

all'On. Comm. Michele Prof. Vitetbo
Direttore Generale dell'Ente Pugliese di Cultura Popolare

Dallo stesso tema si desume che il compito che ci siamo imposti non abbraccia il vasto campo dell'etnofonia generale pugliese, ma si limita modestamente ai soli canti popolari tradizionali folkloristici, mettendone in rilievo quelli che reputiamo fra i più adatti, esponenti la psicologia sociale di costumi ed economica, le passioni etnografiche, il *dramma*, che a volte contengono intimo e profondo, dell'anima popolare pugliese, di questa nobile e laboriosa popolazione della importante regione che dal Gargano si stende fino all'estremo limite della penisoletta salentina, adagiandosi mollemente sulle sponde occidentali dell'azzurro Adriatico, e che vive principalmente di agricoltura e delle industrie e commercio che all'agricoltura sono affini e parallele, e la cui civiltà si irradia fiduciosa verso le opposte sponde dell'Oriente...

Quale il periodo storico che segna l'inizio della produzione dei canti popolari pugliesi? Quale lo svolgersi ed il differenziarsi filologico dei vari dialetti della regione, nei quali, durante il lungo succedersi delle varie dominazioni straniere cui fu sottomessa, vive e si fa sentire la voce della gran Madre Patria della quale divide la sorte, i fasti e i lutti, le glorie e le sventure? Quale la influenza reciproca tra il testo dialettale e le forme musicali che vi sono adattate?

Occorrerebbe tempo e spazio non limitato a quello concesso dalle pagine di una benemerita rivista di cultura quale è « Musica d'Oggi », cui siamo grati della ospitalità concessa al nostro amor di patria.

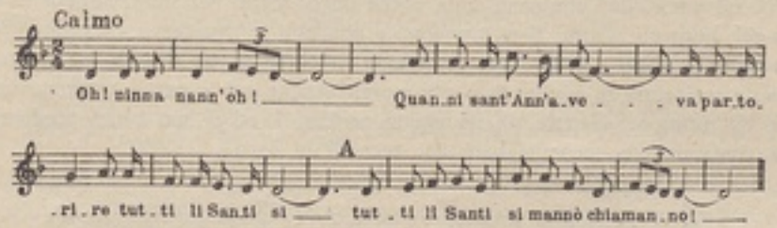
***

Se il nostro modesto giudizio non va errato, non tenendo conto delle molte svariate gradazioni, i dialetti pugliesi possono ridursi e raggrupparsi ai tre principali: foggiano, barese e leccese, il quale ultimo possiede un maggior grado di *musicalità* che ha riscontro anche nella maggiore bellezza estetica degli spunti melodici; ed il profluvio dei numerosi canti in voga nel volgo abbraccia tutte le *forme* originarie della musica popolare profana, siano fole o frottole, siano villotte o villanelle, siano *ariette* e canzoni amatorie e nuziali, siano ninna-nanne o pastorali, siano nenie o lamenti, siano mattinate che serenate... e se si approfondisse l'analisi, si riscontrerebbe che spesso i canti popolari pugliesi hanno simile, per struttura ritmica-melodica-armonica, la *seconda parte* [antitesi] differenziandosi solo la prima [tesi]; ciò potrebbe essere sintomo di fonte comune.

1. — Qui è una giovane madre che tenta addormentare il suo pargoletto col canto tenero e malinconico, esicastico e suggestivo, della *ninna-nanna*. Ella richiama, col Giusti, la visione dolce e santa di colei che

« seduta presso la culla in dolce atto di amore
« che intender non può chi non è madre... »

canta, in un dialetto imbastardito di « parlare in pulito » [italiano] la storia di Sant'Anna, la santa della Maternità:



e, invocandone la protezione sul piccino, continua:

(A) « 'dr'misciamil'Tu [*addormentamelo Tu*], cara Sant'Anna! »

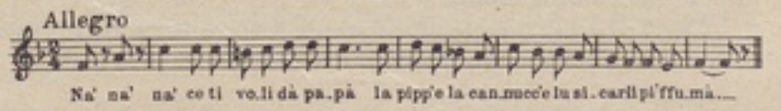
Sulla stessa melodia le *baresi di Bari*, più che le altre provinciali, magnificano le gesta del loro Santo protettore, il Taumaturgo S. Nicola:

« Quann' Sant' Nicol' — era meninno [*fanciullo*]
« scev' alla scòl' [*andava alla scuola*] — e non volè 'la minna! [*poppare*]
« Quann' Sant' Nicol' — scev' p' mmare
« la varchcedda [*barchetta*] so' [*sua*] — d'or' e d'argient'!

Mentre tacciamo di qualche luogo della regione, per ovvie ragioni di delicatezza, ove il mal vezzo di qualche mamma, o, meglio, di qualche domestica analfabeta, canta a volte lo stesso ritornello variandone il testo delle parole e sostituendo alle pure e dolci storielle di Sant'Anna e di San Nicola, quella paurosa e terrificante dell'Orco... [il « nannôurch » del vernacolo] allo scopo di intimidire [e non è certamente esemplare metodo per una sana educazione] il fanciulletto che dimostrasi refrattario ad addormentarsi:

« vattinn', va', vattin' papônne [*orco*]
« ca c' [*se*] vên l'attân [*padre*] d' cùss [*questo*] meninn'
« t' rômp' r' côrn'! [*ti rompe le corna!*]

2. — Qui è ancora una donna del popolo, sia mamma o sia nonna, che, tenendolo seduto cavalcioni sulle proprie gambe, con le quali segna anche il ritmo musicale, sollazza il pargoletto cantandogli una specie di *frottola* o *fola*:

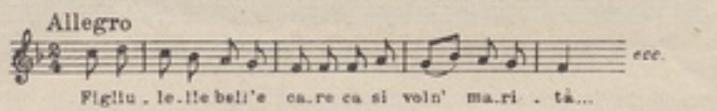


in attesa che il suo « *uomo* » torni dal lavoro dei campi.

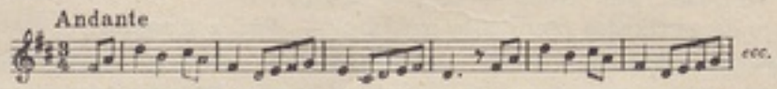
3. — Di questo stesso ritornello il contadino, lieto per il raccolto fatto, si serve improvvisando fantasiosamente le parole che destano l'ilarità degli altri della comitiva, i quali accompagnano il suo canto segnando il ritmo, battendo il palmo

delle mani, o un triangolo, o un tamburello, o con tutte queste cose insieme. Ed a volte il canto assume un carattere polifonico nel senso che mentre il *primo* tiene il canto, gli altri lo *accompagnano* con la voce; sotto questo aspetto, e più ancora se la gaia brigata vi improvvisa insieme una danza campestre, il canto può considerarsi quale forma di *villotta*.

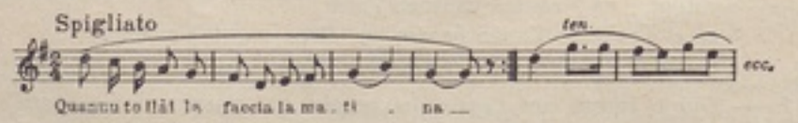
4. — Fra le *fole* o *frottole* possono annoverarsi anche i canti di argomento satirico ed umoristico che sono sulla bocca degli operai per interrompere la monotonia del diuturno lavoro. Essi prendono a soggetto le ragazze « vacantie » (celibi) del paese, e, siano o non siano realmente in cerca di un marito, ne mettono in benevola caricatura le qualità fisiche e morali. Anche qui le parole vengono improvvisate dal *primo* e adattate al « soggetto caricato » ed il suo canto predominante viene ritmicamente accompagnato dai *secondi* in coro:



5. — Ed ecco, specialmente nelle stellate serate estive, una comitiva, con o senza il rudimentale accompagnamento della modesta chitarra sulla quale il contadinotto sfoggia il suo virtuosismo cadenzando dalla *tonica* alla *dominante*, si reca a « *portare l'arietta* » alla persona amica per esternarle sentimenti di affezione, di stima, di rispetto. Il *nome* della persona cui l'arietta è diretta, figura nel testo delle parole cantate:

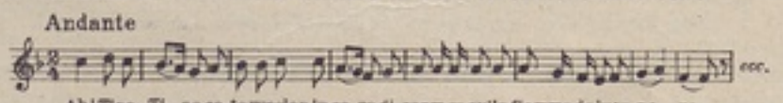


6. — Quest'altro, bello, suggestivo, è sulle labbra e, perchè no?, anche nel cuore dei contadini del Leccese (Gallipoli). Uno di essi, al solito, fa da *primo* e gli altri poi, nella seconda parte, gli si uniscono in coro a tre parti con andamenti di *terze* e di *seste;* il loro canto ha tutta la gaiezza, tutta la freschezza, tutta la grazia ed il profumo di una *mattinata* che sgorga dai loro cuori anelanti alla felicità ed all'amore:



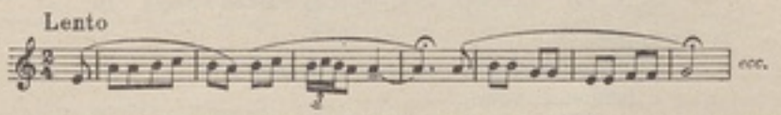
« 'ntr'acqua te prèu [*prego*] piscinna [*piccina*] mia
« nulla menare. »

7. — Ed anche nel Leccese (Casarano), e più precisamente nel Salento, si sentono contadini e contadinotte cantare in coro la *canzone amorosa*:



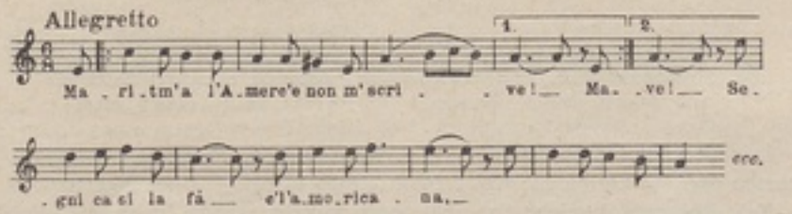
« nun su' le fiamme de lu vapore
« ma su' le fiamme de lu primu amore! »

8. — E nella caldura delle lunghe giornate estive, a mala pena mitigate da una lieve brezza profumata, tu vedi il contadino, in mezzo all'aia solitaria che rappresenta il suo tesoro, guidare sulla pista circolare il bendato cavallo, che egli incita a volta a volta con la voce e col lieve schioccare della frusta, mentre eleva il suo nostalgico canto dalle *lunghe corone* sperdentisi nell'eco della immensa campagna solatìa, sostenuto dal *pedale doppio* delle orchestre naturali di mille stridule cicale che si rispondono a varie distanze e che, ove mancassero, difetterebbe l'*equilibrio fonico* nella grande ammirevole armonia del creato.



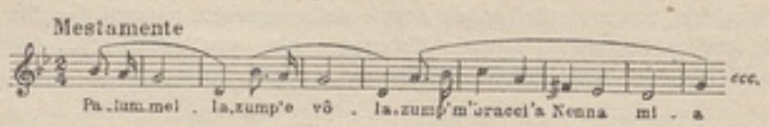
Come in tutte le cose, così anche nell'agricoltura, infiltrandosi il progresso della civiltà con le sue numerose svariate macchine in sostituzione delle braccia dei lavoranti, ha contribuito, in poco meno di un lustro a questa parte, a fare dileguare tutta la intima poesia delle aie patriarcali, ora scomparse quasi del tutto dai costumi campestri pugliesi e soppiantate dalle trebbiatrici rumorose, ma più comode, più veloci, più economiche! Ma se ne trova ancora qualcuna in qualche modesto angolo dimenticato, ove il povero, l'umile colono, solingo con la propria famigliuola, continua col sudore della propria fronte, a curare amorevolmente il frutto del suo campicello fino ad accompagnarlo al granaio o alle « *cannacambre* » [termine dialettale in quel di Minervino-Canosa-Spinazzola e dintorni per indicare i depositi di grano tenuti nelle singole famiglie, costruiti in forma di capaci cilindri intessuti dai contadini stessi con lunghe stecche di canne secche di granone].

9. — E laddove il lavoro redditizio non è più sufficiente ai crescenti bisogni della famigliuola, o laddove la speranza di concretare un gruzzoletto da riportare in patria spinge operai e contadini ad emigrare nelle lontane terre della doviziosa America, non è raro il caso che, per le imperiose necessità della vita fisiologica, i nostri uomini contraggano colà delle relazioni amorose che, superando ogni previsione..., hanno ripercussioni dolorose e conseguenze funeste nelle famiglie rimaste abbandonate, nelle giovani spose e mogli rimaste a casa nella snervante e vana attesa del sospirato ritorno...; ed allora, col pensiero e con l'animo rivolto al loro caro lontano, le donne si arrovellano il cervello, si torturano l'animo che sfoga il suo spontaneo risentimento nella *canzone del dispetto* e della *gelosia* che, a volte, è purtroppo foriera di più grave crisi morale e sociale!



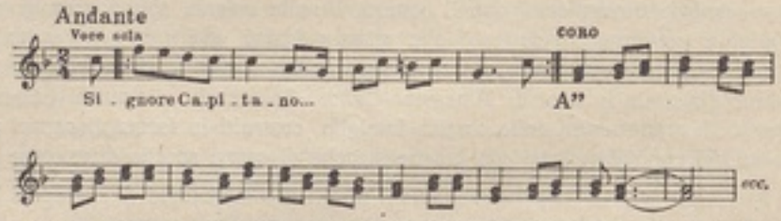
« segni ca si la fa
« c' la novaiorka... [*donna di Nuova Jorca*].

10. — Ma, per contrapposto, non manca (ne sia quindi riabilitato il sesso forte) anche il fedele operaio che, invece, col pensiero rivolto alla sua donna, intona con accorata nostalgica *nenia*, l'addio alla felicità ed alla vita! — Sono, qui, degli scalpellini che cantano sommessamente in coro accompagnati dal cadenzare monotono e ritmico degli scalpelli...



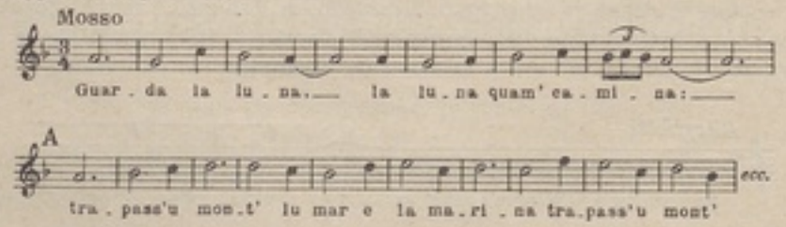
[salta]
« vangili 'a dicere — ca i' mo' môre!
« Palumma, vôla!...

11. — A chi abbia visitato alcune città marittime del litorale fra Barletta-Bisceglie-Molfetta ed altre, durante specialmente la stagione estiva, è capitato certamente di sentire un coro misto intonare una *canzone amorosa*: sono operai ed operaie che lavorano nei così detti « Magazzini di Esportazione dei prodotti agricoli » [frutti od erbaggi]; il testo delle parole è nel solito preaccennato « parlare in pulito »:



L'argomento verte sul mancato adempimento del proprio dovere da parte di una recluta militare, per ragioni amorose; conseguente aspra punizione, indi intercessione della giovane innamorata che si reca a pregare il « Signore Capitano » tentando di fargli perdonare!...

Si può osservare che, nella sua seconda parte (A''), questa canzone è simile a quest'altra che segue, anche essa di argomento amoroso, che usano cantare nel Foggiano (Capitanata):

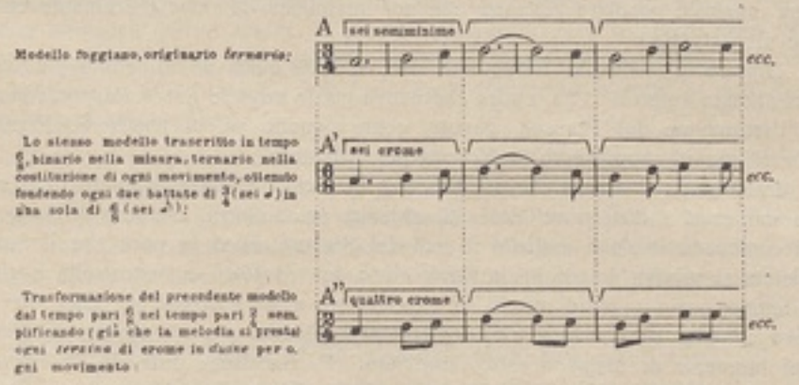


La differenza è essenzialmente ritmopeica, essendo lo stesso ritornello espresso in tempo pari ($^2_4$) nel barese (A''), ed in tempo dispari ($^3_4$) nel foggiano (A).

Tali differenze ritmiche che una stessa melodia assume in diversi luoghi della stessa regione, non è rara, nè tampoco strana, non solo se si pensi che il popolo non studia musica (almeno non l'ha studiata finora che il benemerito Governo Naz.

Fascista l'ha impostata nelle Scuole di ogni grado) e che i canti vi sono tramandati per sola *imitazione*, ma anche se si pensi [prescindendo dal fatto che ripetere uno stesso tema con diversa figurazione ritmica è un premeditato artifizio della composizione musicale] che, in tali casi, le diverse lezioni hanno in se stesse le analogie ritmiche, quasi tratti di unione, per cui nasce spontanea la metamorfosi di un ritmo in un altro.

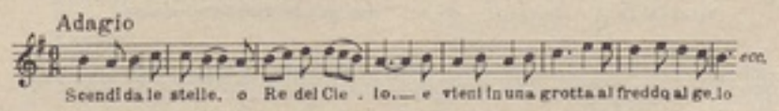
Infatti [si confrontino le lettere maiuscole di riferimento del vario aspetto della stessa frase]:



* * *

Non manca, naturalmente, la letteratura dei *canti patriottici* che sono comuni però con quelli di tutte le altre regioni italiche, fiorita nell'epoca gloriosa del Risorgimento nazionale parallelamente al fiorire della poesia patriottica che dette anche degli illustri Autori pugliesi; e non manca anche la produzione delle *Canzoni religiose*, ma queste, pur appartenendo alla tradizione, non rappresentano il parto anonimo della fantasia popolare, ma piuttosto sono dovute all'estro di uno solo, rimasto ignoto o sperdutosi col trascorrere del tempo, e resosi popolare.

12. — Fra tali canzoncine, che hanno il testo delle parole addirittura italiano, si annovera, principalissima, la *Pastorale barese*, la quale, conosciuta sporadicamente in varie città del Mezzogiorno d'Italia, è però tradizionale nelle Puglie e generalizzata specialmente nel popolo di Terra di Bari il quale canta in coro, nelle chiese, la « *pastorella* » durante la novena che precede la celebrazione del Santo Natale fino alla Epifania:



E usano cantarla anche in famiglia, in compagnia di parenti e di amici, presso il « Presepio » appositamente costruito:

« Nella capanna [*sinonimo di grotta, presepe*]
« deh! dormi, Bimbo mio,
« fa' la ninna-nanna!

Narrano i sacri testi che, rifulgente di luce, l'Angelo del Signore apparve ai pastori del Canaan ad annunziare la nascita del Salvatore; e che i semplici e miti pastori si recarono alla Grotta di Betlemme!

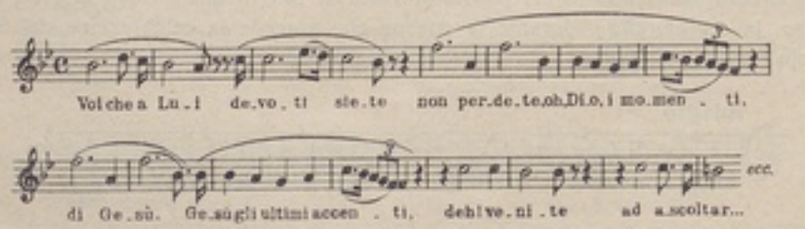
Vi suonarono, in segno di letizia, coi rauchi suoni delle loro selvatiche « ciaramelle » o cennamelle, o zampogne, le musiche agresti già esistenti nel loro primitivo repertorio, o ne improvvisarono una di occasione?.... Ed a quella musica strumentale fu disposato anche il canto alleluiatico, osannante?... e, se no, quando il testo delle parole fu accoppiato alla musica, formando il prototipo di quella forma musicale popolare religiosa che noi intendiamo antonomasticamente col termine di *pastorale?*

Oppure la *pastorale,* forma musicale, si creò quasi un millennio più tardi e precisamente verso il 1223, epoca che aveva già in voga le *Sacre Rappresentazioni,* con l'istituzione del *Presepe,* dovuta, come ognuno sa, al nostro S. Francesco d'Assisi che vi rappresentò la Nascita del Salvatore?...

La cronaca ci riporta che nel bosco di Greccio, irradiato da molti lumi, accorsero numerosi i frati, i religiosi, gli abitanti dei dintorni, che con le loro mille voci *cantavano in dolci melodie* le lodi del Signore. E si sa pure che il Serafico Assisiate si serviva del *canto,* imitando l'uso dei trovatori, e menestrelli, e giullari del tempo quale potente mezzo di espressione e di propaganda; che anzi Egli soleva chiamar sè e i suoi frati « ioculatores Domini » — « giullari di Dio » e « nei momenti di maggior estro, *cantando,* (P. Sabatier: *Vita di S. Francesco d'Assisi*) prendeva un legno, lo appoggiava alla spalla e fingeva di condurvi « sopra l'archetto e sonare » e parlando al popolo nella di lui lingua si serviva, nei suoi canti e sermoni, quasi delle stesse formule consacrate dai giullari per richiamar gente, poco diversamente quindi di: « Audì, bona zent! » attribuito ad Uguccione da Lodi, o dalla canzone popolare friulana « *dei tre Re Magi* »:

« Staimi attenz, pizzui e granz,
« femmini, umings, e' bon infanz;
« io 'uss ciantarai une canzon
« e staimi attenz cun devozion. (A. Arboit: *Villotte Friulane*).

Ciò che, del resto, riportandoci ai tempi nostri vicinissimi, ha riscontro luminoso e conferma anche nella « Introduzione » alle *Ultime sette parole di Nostro Signore* di Saverio Mercadante, fulgida e pura gloria pugliese:



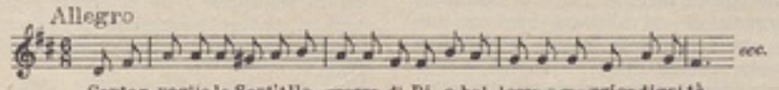
Ritornando, senza oltre divagare, alla *pastorale,* sia essa creata nell'epoca della Natività, sia già preesistente nelle musiche dei pastori, sia introdotta con la francescana istituzione del Presepe, o sia diversamente nata spontanea con le altre forme di musica popolare religiosa intorno al XIV e XV secolo, non ne troviamo, purtroppo, fatta menzione, che noi sapessimo, in alcun trattato della forma musicale

anche fra i più accreditati (per es.: quello, prezioso, di G. Bas) mentre meriterebbe una speciale monografia.

Esempi e tipi di pastorali ce ne sono in ogni epoca ed in ogni popolo della Cristianità, e ricordiamo che non molto tempo or fa una Società Radiofonica ne fece una esauriente udizione.

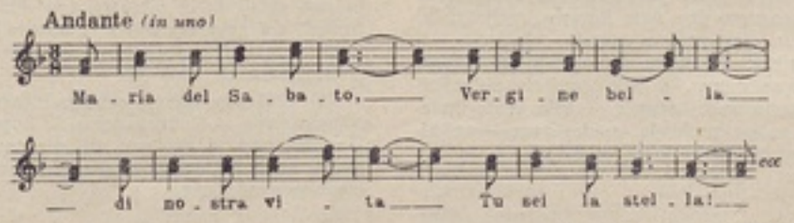
La pastorale barese, sia a causa delle lunghe e varie dominazioni straniere subite (normanni - saraceni - aragonesi - angioini - svevi - spagnoli - francesi, ecc.), sia per altre vicende che formarono il principale ostacolo al sorgere e allo svilupparsi della lirica popolare pugliese, sia per quanto si desume da una analisi ritmica-melodica-armonica (se ne osservi la precisa quadratura ed il completo ciclo tonale delle cadenze sulla tonica, sulla plagale, sulla dominante) non può essere più antica degli anni fra il '700 (fine) e l'800 (principio), similmente a tutte le altre forme dei canti popolari pugliesi.

13. — Alcune popolazioni, come sarebbe in Molfetta e dintorni, limitano l'uso della pastorale dalla Notte di Natale in poi fino all'Epifania, e la sostituiscono in precedenza con la « *Canzone della Sant'allegrezza* » che si canta nelle famiglie, in coro, riunendosi con parenti ed amici presso il focolare domestico, trascorrendo le lunghe serate del dicembre fra l'alternativa del gioco della *Tombola* e *dell'Oca*:



14. — Ed ecco la « *Canzoncina alla Vergine del Sabato* » che si venera in un rustico Santuario di Minervino Murge (Bari). Fino a qualche anno fa (ora rimane la sola celebrazione religiosa in chiesa, essendo stata sospesa, per ragioni, dicono, di P. S., la fiera) in un sabato del mese di maggio i devoti accorrevano numerosi dal paese e dai dintorni per venerare la miracolosa sacra Immagine della Vergine cui offrivano doni ed ori per ringraziarla di grazie ottenute. Di conseguenza vi passavano, nella adiacente saluberrima campagna, l'intera giornata, allietata dal concorso di musica e di altri frastuoni vari, ed anche dalla relativa scorpacciata di ogni sorta di intingoli e leccornie.

La « canzoncina alla Vergine del Sabato » semplice, ispirata, ben quadrata ed armonizzata, viene cantata da due voci ad intervallo armonico di *terza* a *dialogo* col *coro* pieno del popolo che, nella seconda parte, risponde e si unisce alle voci principali; essa viene attribuita, dai paesani, a Vincenzo Bellini, di cui sarebbe stato condiscepolo il maestro di Cappella del Duomo di quella ridente cittadina, patria orgogliosa di Emmanuele De Deo.



M.° Franco de Feo.

ALFREDO RAFFAELE

Una grave perdita ha subito di recente la Ditta G. Ricordi & C. con l'improvvisa scomparsa del Dr. Alfredo Raffaele, dirigente la sede romana della Ditta stessa.

Il Raffaele, giovane, intelligente, appassionato dell'arte (era anche un buon violinista) e, sopra tutto, buono e simpaticissimo, nei sei anni in cui è stato a capo dell'azienda, si era conquistato la benevolenza e la stima di tutto l'ambiente musicale romano. Nel disbrigo delle sue delicate mansioni di ufficio sapeva agire con una particolare abilità e con fine tatto; era sua principale virtù quella di creare intorno agli « affari » un'atmosfera di serenità e piacevolezza che, mentre ne facilitava lo svolgimento e la definizione, stabiliva, tra lui e le persone con le quali egli trattava, una durevole corrente di fiducia e di cordialità.

Nessuno potrà mai dimenticare la naturale e pronta arguzia di cui allietava ogni suo discorso e che formava la delizia di quanti lo avvicinavano, arguzia sempre signorile e sempre bonaria: spesso una sua gustosa barzelletta era il miglior suggello a una discussione ardua o scabrosa.

Il morbo atroce e incurabile che lo ha colpito inaspettatamente, con una ferocia alla quale l'animo nostro non potrà mai rassegnarsi, ha troncato a soli trentasei anni un'esistenza che formava la gioia non solo dei familiari e dei molti amici del povero Raffaele, ma di lui stesso, che della vita non voleva e non sapeva comprendere se non gli aspetti più nobili e più rosei. E forse questa gioia di vivere, che nessuna contrarietà valeva mai a turbare, questo bisogno incessante ch'egli aveva di partecipare con tutta la sua energia e la sua passione a quanto la vita offre di più interessante e più attraente, era quasi un inconsapevole presentimento della brevità che avrebbe avuto la sua gioia e della necessità di accelerarne il ritmo.

I funerali del nostro indimenticabile Alfredo, nella loro commovente spontaneità e per il concorso di « tutta Roma » intellettuale, riuscirono un vero e grande plebiscito di compianto e di affetto. Fu questo, e rimarrà per lungo tempo, il solo conforto all'indicibile strazio della famiglia — alla quale inviamo le nostre profonde condoglianze — e all'intenso cordoglio degli amici tutti.

c. c.; r. v.

ANTONIO SMAREGLIA

Ci associamo di tutto cuore al lutto della famiglia e dell'arte musicale per la morte del maestro Antonio Smareglia, avvenuta a Grado il 15 aprile u. s.

Nato a Pola il 5 maggio 1854, abbandonò, sotto l'influsso delle opere di Beethoven, di Mozart e specialmente di Wagner, il corso di ingegneria per dedicarsi alla musica, che studiò dapprima privatamente, poi al Conservatorio di Milano con Franco Faccio.

Era il tempo delle lotte a favore e contro Wagner, ed il giovane Smareglia vi partecipò dimostrando fervido attaccamento al maestro lipsiense, sostenendo accanite polemiche e lotte; e la sua prima opera *Preziosa* (Dal Verme 1879) è quanto di più wagneriano possa immaginarsi.

Poi, però, con l'acquistare maggiore esperienza del teatro e col consolidare la sua cultura, i bollori wagneriani si calmarono, ed egli assunse uno stile più spontaneo ed italiano.

Seppe però resistere alle correnti del verismo che allora si andava accentuando, e riuscì a dare un carattere personale ai suoi lavori, in cui il cozzo delle passioni è poeticamente mitigato e l'orchestrazione ricca, sebbene con tendenze sinfoniche.

A *Preziosa*, seguirono: *Bianca di Cervia* (Scala 1882), *Re Nala* (Fenice 1887), *Il Vassallo di Szigeth* (Weimar 1889), *Cornelio Schëltz* (Praga 1893), rifatta col titolo di *Pittori Fiamminghi*, *Nozze Istriane* (Trieste 1895), *Falena* (Venezia 1896).

Nel 1900 il maestro fu colpito da cecità. Ma neanchè la terribile disgrazia valse a distoglierlo dall'amore per la musica, e, con l'aiuto della sua signora e del figlio, dettando nota per nota, riuscì a comporre la partitura di *Oceana* (Scala 1902) e di *Abisso* (Scala 1914).

Oltre che in Italia, le sue opere ebbero notevoli successi anche all'estero. Scrisse pure non pochi brani sinfonici (ed altri furono ricavati dai suoi spartiti) che ebbero a direttori, tra gli altri, Richter, Toscanini, Mancinelli, Guarnieri, Gui ecc.

Nel 1921 era stato nominato insegnante di composizione al Conservatorio di Trieste, nella quale città si svolsero gli imponenti funerali ai quali il Governo Nazionale inviò la sua commossa adesione.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Musica pratica

Le riviste tedesche insistono su un tema che pare urgente: la musica d'uso (Gebrauhsmusik). Benchè sia cosa forse legata alle condizioni proprie della Germania, vale la pena di chiarire che cosa esprima il termine di carattere così industrialeggiante. Il concetto, dunque, della musica d'uso è verosimile risultato naturale della « nuova oggettività », cioè di quella che fu detta *Entseelung*, ossia la privazione dell'anima della musica. Portata la reazione contro il romanticismo alla (nominale) negazione dell'emozione quale movente e ragion d'essere dell'opera d'arte in genere, ed in ispecie della musica, si considera la musica, non più quale forma e mezzo d'elevazione dello spirito, neanche come godimento dei sensi (puro gioco sonoro), ma come mezzo di far danzare, per eccitare i soldati, per regolare i movimenti nei lavori e sollevare dalla relativa fatica, come mezzo di passatempo singolo e collettivo, di far recitare cantando filastrocche ed orazioni, di render solenni le cerimonie, ecc. In altre parole, si ritorna ad uno stadio anteriore (inferiore?) nel concetto della musica; a quello a cui accenna il pr. C. Sachs (*Die Musik*) degli Egiziani che battevano il tempo ai pigiatori dell'uva, o del suonatore d'oboe che aiutava così i fornai della Beozia che domavano la pasta, e ci risovviene di qualcuno che ha riferito come i Romani dicessero ironicamente che gli Etruschi persino sferzavano gli schiavi a suon di musica.

Sarà un riflesso della nuova mentalità sociale tedesca? o sarà un'orientazione che prepara una nuova tendenza generale? Certo si tratta d'un movimento non indifferente, che riguarda tutti i campi della musica, non escluso il teatro; pel quale fra gli altri, C. Weill ha scritto con grande successo un'*Opera dei tre soldi* (Dreigroschenoper), di cui spiega egli stesso che l'intenzione è pratica, all'infuori del sentimento e del godimento sensuale, deliberatamente esteriore, e con uno stile che diremo scarno. E' cosa modellata sulla *Beggar's Opera* (l'opera dello straccione), come mostra il nome stesso, e fatta diremo con nulla, tutta ariette d'immediata trasparenza, che qualunque può cantarellare uscendo dal teatro. La connessione tra le due opere è così effettivava che, per esempio la *Zeitschrift für Musik*, a chiara notizia dei lettori, ha dato un riassunto della *Beggar's Opera* ed una delle sue ariette come saggio. Segno dei tempi. D'altro lato in *Die Musik* Eb. Preussner indica la estrema semplificazione come segno della svolta nell'evoluzione musicale.

Impossibile rendersi conto esatto e misurar la portata dei fatti e delle orientazioni collettive del tempo e degli ambienti in cui viviamo, ma non si può non connettere vari indizi ormai palesi, riflettendo che l'arte non è che una delle forme della vita, e forse la più sincera. Pare esclusa intanto l'idea che fatti simili dipendano dall'arbitrio dell'uno o dell'altro artista; prova ne sia il consenso del pubblico. Il quale non v'è chi non veda come sia attratto dalla vita del corpo stilizzata nello *sport*, diffuso da decenni con vera passione, irradiandosi dai paesi anglosasssoni. D'altro lato pare indiscutibile l'influenza americana nella vita pratica di tutto il mondo col segno musicale trionfante: il jazz.

Ecco qualche periodo d'una signora americana (sposata con un greco), Mrs. Eva Sikelianos, tratto da un articolo su tutt'altro tema, apparso in *Musique*: « dall'Atlantico al Pacifico ho rivisto il mio paese per la prima volta dopo 25 anni... Là si vantano... d'avere le migliori opere, i migliori concerti, ecc., ed è vero; ma è un'influenza da nulla in confronto a quella esercitata sul popolo dal grammofono e dalla radio. In tutti gli alberghi, nelle trattorie, nelle stazioni, nelle case, spesso in ogni camera, vi sono macchine che vanno da che ci si sveglia fino a quando si va a letto. Ci si veste, si mangia, si discorre, si giuoca a carte, si studia, anche nelle università, con queste macchine, che suonano tutte del jazz. E' la *débâcle* completa di ciò che diciamo musica, e la *débâcle* d'ogni possibilità di concentrazione... V'è un termine di spregio molto diffuso in America. Si dice *high-brow* (pron. *hai-braù*) tutto ciò che è noioso. *High-brow* significa fronte alto; quindi ogni essere che pensa abbastanza per sviluppare la sua fronte diventa per ciò stesso noioso. La gioventù americana si è altamente dichiarata in favore

delle fronti basse, e tutti temono di sentirsi lanciare la taccia di essere un *high-brow* ».

Leggendo queste parole non vien fatto di pensare a quanto spesso anche in Europa ed in Italia si senta trovar noiose opere letterarie musicali, ecc., belle ed alte e mirabili per poco che abbiano carattere austero. E' dunque una mentalità che va effettivamente affermandosi ed ormai da decenni. L'avvenire ce ne mostrerà lo sviluppo ed i frutti.

Sulla musica a quarti di tono

Negli ultimi anni si è parlato abbastanza spesso di musica a quarti di tono, per cui, per esempio, al Conservatorio di Praga c'è una cattedra apposta, e si sono costrutti pianoforti adatti; ed anche l'autunno scorso, a Siena, se n'è eseguito qualche saggio. In *Melos*, Alfredo Guttmann scriveva che già nel 1903 uno studio fatto in collaborazione col prof. Carlo L. Schäfer, recava i risultati di circa 25 anni d'indagini seguite all'Istituto Psicologico dell'Università di Berlino con tutte le possibili cautele, da parte del direttore prof. Stumpf, del prof. Hornbostel e dell'A. stesso. (Tutte persone autorevoli). « V'è diversità fondamentale di capacità di distinguere suoni che si seguono, e suoni contemporanei. Nel primo caso l'orecchio arriva a distinguere anche differenze del 0,05 %. La sensibilità distintiva di due suoni contemporanei di diversa altezza è invece cattivissima..., e varia a seconda dell'acutezza. Nella ottava più grave (grosse Oktave) l'orecchio non riconosce differenze minori del 10 %. Per es. l'unione di due suoni appare stonata soltanto se uno ha 60 e l'altro 66 vibrazioni. Cioè una differenza di quasi un intervallo di 2ª! Nell'ottava media (kleine Oktave) si riconoscono differenze di due suoni contemporanei a principiare da 1,7, nelle ottave acute, da 1,5 a 0,75 %. Nella regione che sta sotto all'ottava grave, non si arrivano a riconoscere nemmeno come distinti, suoni distanti una 3ª od un tritono, tanto sembrano simili! Questi fatti sono noti ai profeti della musica a quarti di tono, i quali sanno dunque come « l'errore del 10 %, che l'orecchio non avverte nella regione media (kleine Oktave) sia molte volte maggiore delle differenze che vengono per solito trascurate nel sistema temperato. Già da queste indagini apparve chiaro come una pratica musicale fondata su così piccole distanze di suono sia senza senso ».

Al congresso di Psicologia sperimentale del 1914 l'A. presentò risultati di altre ricerche, sulla base di oltre 200 pellicole cinematografiche, coi diagrammi delle vibrazioni di cantanti scelti anche fra i migliori. Da questi ampi materiali risulta che, in tutti, dopo pochi secondi, l'emissione di voce muta spesso di più unità per cento; variazioni che superano di molto il quarto di tono. Tanto meno è possibile cantare deliberatamente per intervalli puri o temperati. Il prendere più bassi o più alti certi suoni è legato in genere a leggi musicali-psicologiche. Per es. le « sensibili » mostrano tendenza ad avvicinarsi alla nota verso cui tendono tonalmente.

L'A. ha ripetute le sue indagini con istrumenti non a suoni fissi, quindi, per es. con strumenti ad arco. « I risultati furono quanto mai sorprendenti: presentarono gli stessi errori riconosciuti nel canto!... Per tutti gli strumentisti si verificarono variazioni d'intonazione che s'aggiravano attorno a più unità per cento.

« Risultò dunque chiaramente che nessuno degl'individui esaminati — e v'erano tra essi qualcuno che difende in teoria e diffonde in pratica la musica a quarti di tono — nessuno era in condizioni di prospettare intervalli corrispondenti al quarto di tono!

ITALIA

1929. Milano, gennaio-febbraio 1929.

DISCOLO. - *Chiacchiere e discussioni del tempo presente.*

Conversazione vivace' ed arguta da Monteverdi (il grande maestro secentesco di moda) al *Boris Godunow* al e no ritoccato da Rimski-Korsakov. Si annuncia uno scritto sulle cinque piaghe della musica italiana.

Musica Sacra. - Milano, aprile 1929.

G. BAS. - *La Costituzione Apostolica « Divini cultus sanctitatem ».*

Si spiega come il recente documento papale segni una via nuova, non solo per la disciplina ecclesiastica, ma di riflesso anche per lo stile sacro.

Rivista Musicale Italiana. Torino, marzo 1929.

J. TIERSOT. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV.e au XX siècle.* (Continua).

Inizio del cap. IV, dove si recano e si commentano lettere di E. Berlioz.

U. ROLANDI. - *Emilio de' Cavalieri, il Granduca Ferdinando e l'« Inferigno ».*

Da note su stampe del tempo, si deduce la grande considerazione in cui il Granduca aveva il de' Cavalieri, e si conferma il malanimo per lui di Bastiano de' Rossi.

C. M. BRUNETTI. - *Musica dei cavalieri.*

Prima parte d'una collezione d'eresie di storia della musica.

G. TEBALDINI. - *Rossini.*

Estratto dai volumi finora usciti della vita scritta da G. Radiciotti.

E. DESDERI. *Le tendenze attuali della musica.*

Si parla « Dei caratteri nazionali » coi tre elementi che vi contribuiscono: canto popolare, tradizione, ambiente. (Continua).

N. TABANELLI. - *La nuova legge sul diritto di palco nei teatri comunali.*

Scritto giuridico, che considera il problema dalla fine del settecento alla legge attuale, di cui si segnala qualche deficienza.

O. H. KAHN. - *Presentazione di un giovane compositore americano.*

Estratto d'un elogio che il finanziere americano fece di G. Gershwin.

Rivista Nazionale di Musica. Roma, febbraio 1929.

M. SIGNORELLI. - *La moderna scuola del violino.*

Si invoca un indirizzo nazionale italiano nell'insegnamento del violino, che oggi dipende dalle scuole straniere, indirizzo a base di musicalità e non di virtuosismo.

FRANCIA

Gaceta Musical. - Parigi, febbraio 1929.

La rivista sospende le pubblicazioni.

H. PRUNIÈRES. - *Dos cartas de Claudio Monteverdi.*

Due lettere, una ad Alex. Striggio, una ad Enc. Marigliani, del 23 agosto 1625, spiegate e messe nel loro ambiente biografico.

A. LUGO ROMERO. - *Josè Manuel Jimenez Berroa el « Liszt de ébano » cubano.*

Rapido sguardo all'esistenza di questo pianista cubano, negro, così ammirato in Germania ed a Parigi, da esser detto « il Liszt d'ébano », vivente lo stesso sommo pianista; ma che ritiratosi a Cuba, si eclissò e morì dimenticato nel 1917.

X. ABRIL. *Orientacion de la aguja lirica.*

Definizioni d'artisti odierni e della loro arte: Prokòfieff, Stravinski, Debussy, Ravel, Satie; riflessi parigini sul Perù.

H. KAHN-CASELLA. - *Karol Szimanowsky.*

Note illustrative.

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1929.

J. G. PROD'HOMME. - *Lettres inédites de Verdi à Camille Du Locle.*

Da un carteggio inedito di oltre 200 tra lettere e biglietti del Maestro all'amico librettista, si presentano i saggi più interessanti, che riguardano il periodo tra *Don Carlo* e la *Messa da Requiem*.

N. DUFOURQ. - *Coup d'oeil sur l'histoire de la facture d'orgues moderne en France.*

Notizie storiche che vanno dal 1500 ai nostri giorni.

L. LANDRY. - *Le pouvoir des sons.*

C. KOECHLIN. - *La sensibilité dans la musique contemporaine.*

Due interessanti scritti in difesa dell'elemento soggettivo della musica. Lo scritto del Koechlin è terminato.

P. LANG. - *Le Luth.*

Sguardo all'importanza del liuto nella storia e nell'evoluzione della musica.

Musique. - Parigi, marzo 1929.

E. SIKELIANOS. - *La musique byzantine et les fêtes de Delphes.*

L'autrice propone di adottare la notazione bizantina per indicare, oltre la musica tradizionale greca, anche quella delle altre nazioni, che non usano la scala temperata (ed assicura che serve per tutte); ed annuncia la costituzione d'una scuola a Delfo per la musica greca.

G. BLAIZOT. - *Bernard Naudin et la Musique.*

Elogio del pittore (di cui si reca il bellissimo Beethoven sordo), specie come ritrattista di musicisti.

R. A. MOOSER. - *Les infortunes et la fin tragique du violiniste Paisible.*

Notizie dedotte dalla *Gazzetta di Pietroburgo* a complemento e rettifica di quanto si sapeva finora sul violinista settecentesco.

J. TIERSOT. - *George Sand et les chansons populaires du Berri.*

La romanziera fu tra i primi a sentire il valore delle musiche popolari ed a darvi parte ne' suoi scritti. Sulla base dei quali l'A. potè rintracciare e fissare, anche per le melodie, tutt'un canzoniere della regione di Berri. (Continua).

I. SCHWERKÉ. - *Pour une nouvelle amitié franco-américaine.*

Generica proposta d'istituire nuovi mezzi di scambi intellettuali tra i due paesi, in realtà mezzi di propaganda francese in America.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1929.

C. BOUVET. - *Cornélie Falcon.*

Notizie storiche e biografiche sulla grande cantante (1812-97).

H. OPIENSKY. - *Les Danses Polonaises.*

Sommario sguardo alla storia delle danze che dalla musica popolare penetrarono in quella artistica.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 marzo 1929.

Numero speciale dedicato alla musica da camera, con una riproduzione del Beethoven di N. Aronson, molti ritratti, e gli scritti seguenti:

V. D'INDY. *A propos de la musique de chambre.* — C. KOECHLIN. *Esquisse sur la musique de chambre contemporaine.* — AUTORI VARI. *Enquête sur l'évolution et les tendances de la Musique de Chambre.* Risposta di P. Dukas, G. Pierné, J. Guy Ropartz, P. de Bréville, A. Roussel, ecc. — P. LOTONSET. *Rôle du Piano dans la Musique de Chambre.* — G. MIGOT. *Réflexions sur la Musique de Chambre.* — H. WOOLLETT. *La Sonate pour deux instruments.* — M. REUCHSEL. *Le Quatuor Classique.* — AUTORI DIVERSI. *Quelques compositeurs français de musique de chambre.* Rapide notizie con ritratto di C. Franck, C. Saint-Saëns, E. Chausson, G. Fauré, Cl. Debussy, V. d'Indy, F. Schmitt, M. Ravel. — M. REYNAL. *Comment on travaille et fait travailler un Quatuor à cordes.* — L. MATHIS. *Place du chant dans la Musique de Chambre.* — M. GALERNE. *Le Quatuor à cordes dans la Musique de Chambre et ses Interprètes.* — E. MICOS. *La musique de Chambre ancienne.* — J. WIÉNER. *Le Jazz et la Musique de Chambre.* — F. PLASTÉ. *Quelques souvenirs.* — G. SAMAZEUILH. *Un serviteur de la musique: André Messager.* Scritto necrologico. — J. NIN. *Le Luth espagnol.* Continuazione.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, marzo, 1929.

F. O. SOUPER. - *Mozart's Overtures and their Dramatic Significance.*

Fu negato il nesso tra le Ouvertures di Mozart ed il soggetto dell'opera ch'esse preparano; qui si spiega il contrario per cinque tra le sette grandi opere mozartiane.

L. DUNTON GREEN. - *Music and Genealogy.*

Si rende conto della teoria delle fasi storiche a gruppi di tre generazioni, sostenuta ormai da vari studiosi, tra cui, per la musica, il dott. Alf. Lorenz.

A. BRENT SMITH. - *Imperfect Sympathies.*

Considerazioni sulle cause e le varietà di quella «imperfetta simpatia» per cui non si amano uomini ed opere di cui pure si sente e si riconosce il valore.

A. COLLINS. - *Delius's «Mass of Life».*

Descrizione della *Messa della Vita* di Fr. Delius, opera per coro e orchestra, scritta ventidue anni or sono, su testi presi dal Zarathustra di Fr. Nietzsche.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1929.

R. W. S. MENDL. - *On Changing One's Musical Taste.* (Sui mutamenti del proprio gusto musicale).

Si considera quanto ed in quanti sensi muti il proprio modo di sentire e di gustare la musica, tanto ogni persona singola, quanto la massa del pubblico.

I. PHILIPP. - *A Chat on Pianoforte Instruction.*

Continuazione. Si parla di Sonorità, Articolazione, Utilità dello studio, Esercizio di memoria, Repertorio, ecc.

H. O. HNDERTON. - *My Lady Viola.*

In forma gradevole, narrativa, si fa l'elogio della viola, troppo dimenticata pel violino.

F. BERGER. - *Retrospects.*

Memorie personali su Michele Costa, Luigi Arditi, Sterndale Bennett, Antonin Dvorak, Sullivan, Prout.

The Musical Times. - Londra, marzo 1929.

L. SABANEEV. - *A. K. Glazounov.*

Scritto illustrativo su questo maestro, che vivendo ancora è già canonizzato fra i classici. (Tutti gli scritti dell'A. sulla musica russa sono intonati ad apprezzamento della corrente che diremo artistica, opposta al «cinque» Maestri della corrente nazionale folkloristica).

L. GRAY. - *Antonio Caldara. 1670-1736.*

Nella novissima edizione del *Dictionary of Music and Musicians* del Grove è stato tolto il nome del grande Maestro veneziano (vi era nelle edizioni precedenti). Qui lo si esalta specie quale maestro da chiesa, e si reca la chiusa del *Crucifixus* a 16 voci, di bellezza veramente mirabile.

K. E. EGGAR. - *Scientist and Musicians.*

A proposito del libro *Beethoven: his Spiritual Development* di J. W. N. Sullivan, si confronta lo scetticismo dei musicisti odierni colla convinzione degli scienziati; ma questi sentono di indagare l'immenso gioco delle energie del mondo. Se i musicisti si mettessero da un punto di vista simile, la loro arte ne riuscirebbe trasfigurata.

The Sackbut. - Londra, marzo 1929.

R. H. HULL. - *New Versions of Old Scores.*

Scritto contro le «nuove versioni di musiche antiche», pure ammettendo molta larghezza nell'interpretazione.

R. BOUGHTON. - *The Music of Soviet: an Estimate.* II.

Da molte cose sentite, la musica sovietica ha un livello basso, con sovraccarico di artifici occidentali; ma l'A. crede che ne stia nascendo qualche cosa di nuovo e vitale.

J. H. ELLSOT. - *The Status of Mozart.*

Si rivendica a Mozart un posto nell'Olimpo musicale. L'A. non sfonda forse una porta aperta?

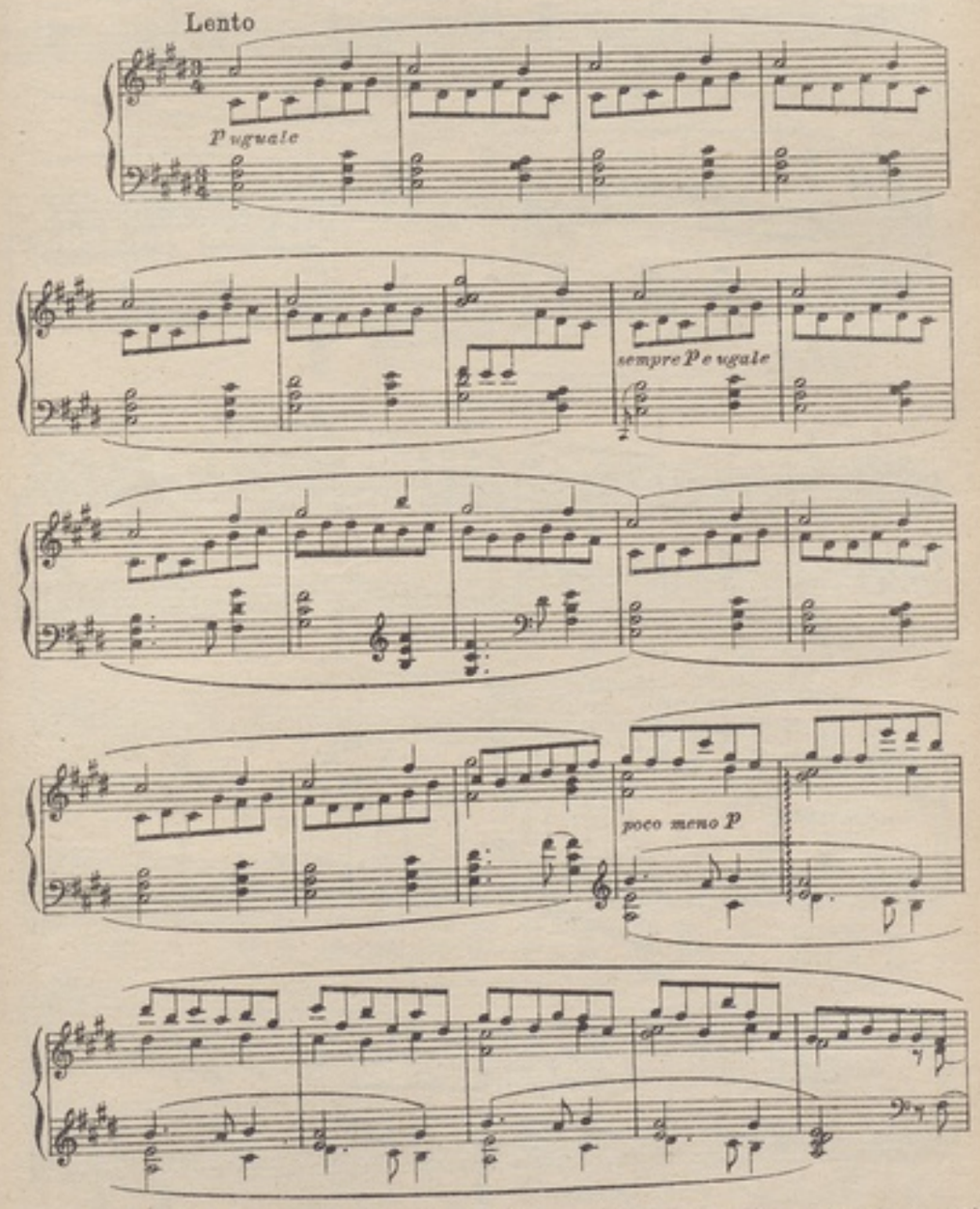
Supplemento musicale al fascicolo V-1929 di Musica D'Oggi.

Alla memoria di mio Padre

PRELUDIO

Dai «*VENTICINQUE PRELUDI*» per Pianoforte

L. Perrachio



Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI&Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

E.R. 977

poco rit. a tempo

p

meno p

fff pp

cresc. molto

fff

ff

rit. pp

pp

FA LA NANA, BAMBIN!

Dal *CANZONIERE POPOLARE* dell' *Italia Settentrionale*

Trascrizione ed armonizzazione di Elisabetta Oddone

Tranquillo, *espress.* *sottovoce*

Fa la na . na, bam . bin, fa la
ma . ma xe qua, e'l pa .

Tranquillo, *espress.*

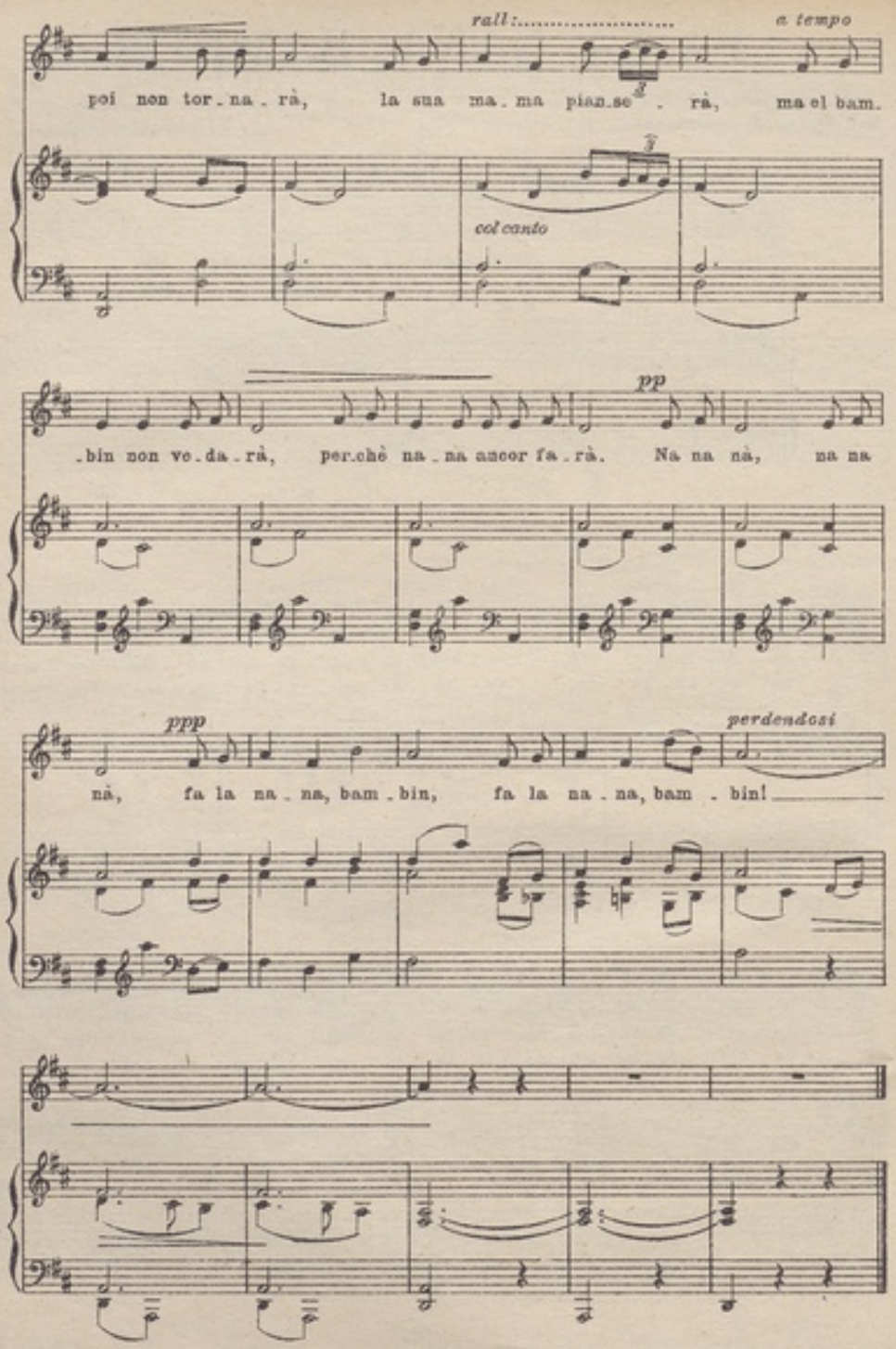
p

dim.

na . na, bam . bin, fra i braz . ze . ti de la ma . ma, fra i braz.
-pà . ri . tor . ne . rà, fa la ni . na; fa la na . na, fra i braz.

. ze . ti de la ma . ma, fa la ni . na, fa la na . na! Che la
. ze . ti de la ma . ma, fa la ni . na, fa la na . na! E se

Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.



A. P SPENCER. - *Playing by Heart.*

Difesa psicologica dell'abitudine di « suonare a memoria ».

N. DEMUTH. - *Holbrooke and his New Opera.*

Elogio di *Bronwen* la nuova opera di Jos. Holbrooke.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 20 marzo 1929.

S. BRICHTA. - *Opernkomponist Dvorak.*

Confronto fra Dvorak e Smétana come maestri dell'opera teatrale ceca, e note illustrative alle opere di Dvorak, che invero occupa un posto di « grande maestro, mentre lo Smetana è un eroe nazionale ».

——— 27 marzo 1929.

M. CHOP. - *Die Sünden der « modernen » Opernregie.*

« I peccati della moderna realizzazione scenica delle opere » si riassumono in quelli di Klemperer all'Opera di Stato a Berlino.

F. SCHERBER. - *Ein Interview oder Igor Stravinskys Kritik an der Kritik.*

I. Stravinski ha concesso un'intervista ad un giornalista inglese, ed ha fatto « la critica alla critica »; qui l'A. fa la critica alla critica della critica. E non pare cosa difficile se sono esatte le cose riferite.

R. SIMONS. - *Opernschulen.* (Scuole d'opera).

Si invoca maggiore pratica negl'insegnanti, e maggiore importanza data all'elemento scenico.

F. APOLD. - *Ueber Tempo, Rhythmus und Dynamik.*

Si fa risaltare l'importanza del grado di movimento, del carattere ritmico e delle sfumature di forza nella musica, nello studio e nell'interpretazione.

Dr. P. RIESENFELD. - *Der Auch-Kritiker.* (Quello che è anche critico).

Scritto contro i critici-medici, o critici-avvocati, o critici-impiegati, ecc. La critica intesa onestamente esige una preparazione così intensa, da richiedere uno specialista.

R. SONNER. - *Zur Cembalo-Renaissance.*

Articolo di popolarizzazione sulla rinascita cembalistica a scopo culturale.

F. OHRMANN. - *Hugo Kaun und die Orgel.*

Scritto illustrativo in lode di questo compositore di cose organistiche.

F. APOLD. - *Die Jazzmusik.*

Segno dei tempi: anche in riviste d'attitudine moderata, si parla del Jazz come del tipo di musica caratteristico dei nostri giorni, come d'un germe da cui non si può prevedere ciò che nascerà in avvenire.

S. BRICHTA. - *Richard Wagner und Anton Bruckner.*

Per l'A. i rapporti di affinità tra i due Maestri non sono essenziali: Bruckner non capiva nulla delle idealità wagneriane, e sentiva soltanto la potenza del linguaggio musicale del grande drammaturgo. La sostanza di Bruckner è classica.

H. PASCHE. - *Interpretation und Atmung.* (Interpretazione e respiro).

Secondo l'A. il buon interprete non fa bene soltanto i respiri di fraseggio (inevitabili nel canto, ed indispensabili anche nella musica strumentale), egli fa bene anche la respirazione fisiologica, secondo leggi finora inosservate ma reali.

Allgemeine Musik-Zeitung. Berlino, 1 marzo 1929.

H. ZOELLNER. - *Zum Wesen der Dissonanz.* (Sull'essenza della dissonanza).

E movimento che tende verso l'unità ossia il riposo. Definizione che basta a rovesciare tutta la teoria armonica tradizionale.

——— 15 marzo 1929.

Dr. F. LAUHOEFER. - *Ist die musikalische Romantik tot?* (E' morto il romanticismo musicale?).

No. « Romanticismo è aspirazione verso l'irrazionale, il misterioso, l'irreale... Le macchine, le opere dell'uomo passano, e resta l'uomo colle sue aspirazioni ».

——— 29 marzo 1929.

K. BLESSINGER. - *Repertoirebildung und Gebrauchsmusik.* (Formazione del repertorio e musica d'uso).

Si tracciano le fasi della vita musicale dal sec. XIX in poi, col sorgere della vita dei concerti e la formazione dei repertori fissi nei teatri. Dopo la guerra il pubblico muta, le idee si sconvolgono. L'idea di una musica che piaccia a chi suona e non solo a chi sente è giusta, bisogna vederne le conseguenze.

M. FRIEDLAND. - *Der Begriff des « Fortschrittes » in der Musik.* (Il concetto di progresso nella musica).

W. Abendroth ed Er. Ermatinger hanno polemizzato (8 e 22 marzo) uno contro l'altro per l'idea del progresso. L'A. spiega che, in vero, di progresso non si può parlare: ogni età ha la sua espressione, e la porta ad un'altezza che nessun'altra arriva a toccare.

Die Musik. - Stoccarda, marzo 1929.

Numero dedicato alla Musica d'Uso.

L. AMAR. - *Zur Frage der Gebrauchsmusik.* (Pel problema della musica d'uso).

Si invoca il ritorno ad una musica adatta all'uso do-

mestico degli amatori (isolati ed in gruppi), non a puro scopo pratico, ma sentita colla massima idealità.

H. J. Moser. - *Gebrauchsmusik in alter Zeit.* (Musica d'uso nel tempo antico).

Considerazioni sull'essenza della musica d'uso e distinzione da quella artistica, e sguardo a queste due categorie nel passato.

H. H. Stuckenschmidt. - *Der Musikverbraucher.* (Il consumatore di musica).

« Quello su cui bisogna contare oggi è il proprietario di grammofono. Nella sola Germania si portano al mercato circa 300 nuove produzioni al mese, ognuna con almeno 1000 esemplari; d'alcune se ne vende un quarto di milione ».

E. Preussner. - *Der Wendepunkt in der modernen Musik, oder Die Einfachheit der neuen Musik.* (La svolta nella musica moderna, o la semplicità nella nuova musica).

Per l'A. siamo alla svolta, e la prova ne è la graduale ed ormai notevole semplificazione dello stile, nei giovani tedeschi.

K. Weill. *Ueber den gestischen Charakter der Musik.* (Sul valore di gesto che ha la musica).

L'A. parla d'un'opera che rinuncia all'emozione commossa sia di chi scrive e sia di chi ascolta: solo interesse è il mezzo adoperato. La musica può precisare ed illustrare dunque il gesto dell'amore, col ritmo, col colore, colla linea melodica.

T. Wiesengrund-Adorno. - *Zur Dreigroschenoper.*

Ampia spiegazione del carattere della *Dreigroschenoper* di C. Weill, che si può prendere per un'operetta, ma è una parodia della falsa vita del 1880, a base di melodie più ingenue del verosimile.

C. Sachs. - *Alte und ältere Zweckmusik.*

Rapido sguardo al concetto primitivo magico della musica, ed al successivo concetto utilitario: la musica eccita i soldati, decora le solennità, ecc.

A. Guttmann. - *Arbeitermusik.* (Musica operaia).

Considerazioni sulla musica adatta agli operai, per spirito e per grado di cultura. (L'organizzazione corale operaia tedesca conta 300 mila cantori).

G. Schuenemann. - *Gebrauchsmusik und Erziehung.* (Musica d'uso ed educazione).

Dal lato tecnico l'educazione musicale odierna vale anche per la musica d'uso; ciò che occorre è formarne lo spirito.

W. Grongstay. - *Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte.* (Le possibilità pratiche del disco grammofonico).

Si spiega a quali e quanto diversi scopi si presti il grammofono (per es. passatempo, conoscenza di musiche ed esecutori stranieri o morti, ecc., studio delle lingue, delle composizioni, ecc.), e quali perfezionamenti siano in preparazione.

R. Sonner. - *Cafehausmusik.*

Notizie storiche sulla musica da caffè, dalla fondazione della prima orchestrina a Vienna nel 1819, ad oggi.

M. Butting. *Rundfunkmusik-Wie wir sie brauchen.* (La musica per radio, come ci occorre).

Ne occorre non troppa; e regolata, non come nei concerti e nei teatri, ma proprio come va bene per chi ascolta per radio, stando a casa propria, in condizioni acustiche e spirituali ben diverse. È dunque un problema musicale e non solo di tecnica radiofonica.

R. Beyer. - *Musik für Film.*

Musica e proiezione sono un'unità inseparabile, per cui il film sonoro è esaltato in potenza fin dalla nascita del cinema. La musica cinematica va intesa nel senso più largo, come fatta da un'orchestra capace di esprimere l'intera vita odierna.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, marzo 1929.

W. Virneisel. - *Richard Strauss' Intermezzo.*

Inizio d'un saggio illustrativo del lavoro comico, non abbastanza conosciuto.

H. Volkmann. - *Schuberts Leiermann.*

Nel *Viaggio Invernale* (Winterreise) di Schubert si parla d'un suonatore di viella; si spiega come la musica non lasci dubbio: si tratta dello strumento che nel medioevo si diceva *organistrum* (organetto) od in Italia viola da orbo, ed i francesi dicono tuttavia *vielle*, a ruota con una quinta grave tenuta.

T. Ruediger. - *Partiturmöglich-und Unmöglichkeiten im Wandel der Zeiten.* (Possibilità ed impossibilità orchestrali nel volgere del tempo).

Le difficoltà richieste dai compositori agli esecutori sono andate crescendo fino all'incredibile in tempi recenti (per l'A. con Wagner e Strauss); ma adesso si torna ragionevoli.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, febbraio 1929.

F. Gennrich. - *Internationale mittelalterliche Melodien.*

Studio (che finisce nel numero seguente) dove si illustrano varie melodie medievali che si trovano in Francia, Inghilterra, Spagna, Italia, Germania, ma di cui il centro d'irradiazione pare certo la regione attorno a Parigi, là dove nacque lo stile gotico.

G. V. Keussler. - *Zur Aesthetik der Vokalmusik.*

Per penetrare l'essenza dell'estetica della musica in genere, e di quella vocale in ispecie, s'invoca lo studio della biologia, che metta dal punto di vista delle leggi della vita.

B. Szabolcsi. - *Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts.*

Descrizione di certe partiture corali protestanti ungheresi settecentesche, nate dalla pratica di dare al tenore i corali calvinisti, e poi sviluppatasi variamente.

——— marzo 1929.

A. Pirro. - *Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen.*

Coll'usata ricchezza di conoscenze e densità e rapidità di espressione, l'A. completa quanto è finora noto sui tre maestri.

G. Fellerer. - *Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Poliphonie.*

Bello studio sugli atteggiamenti dello stile sacro polifonico cinquecentesco nel sei e settecento, specie in Italia.

J. Léifs. - *Isländische Volkslieder.*

Resoconto di viaggi di raccolta di canti popolari in Islanda.

AUSTRIA

Anbruch. - Vienna, marzo 1929.

Numero dedicato alla musica leggera.

H. F. Redlich. - *Zur Typologie der Operette.*

Sguardo all'evoluzione ed alla psicologia dell'operetta (considerata anche nel senso di Singspiel), che per l'A. sarebbe morente.

E. Krenek. - *Operette und Revue.*

Acuta diagnosi dello stato attuale di questo genere.

T. Wiesengrund-Adorno. - *Schlageranalysen.* (Analisi di canti in voga).

S'illustra *Ich weiss auf Wieden ein kleines Hôtel* tipico del 1915, *Valencia* tipico del 1925 e *I kiss your little hand, Madame* del 1928.

P. Stefan. *Zukunft der Operette.* (Avvenire dell'operetta).

Per l'A. l'operetta non muore, ma abbisogna di librettisti di spirito.

H. Graf. - *Bearbeitung und neuinszenierung alter Operetten.* (Riduzione e rimessa in scena di vecchie operette).

L'A. (un *régisseur*) tratta delle ragioni e dei modi di attuare le riduzioni in testo, musica, messa in scena, e presenta alcune fotografie.

E. Bloch. - *Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper.* (Canto di Jenny la pirata nella Dreigroschenoper di C. Weill).

Illustrazione dell'umile canto nell'opera tanto discussa. L'A. non deve essere il mirabile compositore, ma il suo omonimo ormai noto.

E. Schoen. *Musikalische Unterhaltung durch Rundfunk.*

Considerazioni e problemi sul « trattenimento musicale per radio ».

F. Warschauer - *Filmmusik.*

L'attuale musica da cinema è provvisoria, quella propria ed adatta si avrà soltanto coi nuovi mezzi elettrici (Theremin, Mager e simili) coll'uso anche di minimi intervalli acustici e di rumori.

Dr. H. Kayser. - *Aus der Praxis der Filmmusik.* — G. Becce. - *Ton film und Künslerische Filmmusik.*

Due specialisti di nome, parlano dell'arte loro, invero senza dir nulla di nuovo. Pel primo l'avvenire è delle composizioni originali pei singoli films; pel secondo il film sonoro è appena al tentativi ma maturerà presto, ed in esso i migliori maestri d'oggi e di domani troveranno il loro campo adatto.

UNGHERIA

Muzsika. - Budapest, febbraio-marzo 1929.

Questa nuova rivista inizia le sue pubblicazioni con un numero doppio dedicato a Fr. Liszt, ornato di ritratti, caricature, facsimili, ecc.

K. Seredi. - *Lettera su Liszt.*

Lo scrino dell'arciv. Primate viene recato in facsimile.

—— *Reminiscenze su Fr. Liszt.*

Reminiscenze del conte Alb. Apponyi, V. d'Indy, Jeno Hubay, O. Mihalovich, bar. G. Wlassics, contessa G. Zichy, ecc.

A. Pauler. - *La religiosità di Liszt.*

Studio psicologico sullo sviluppo dell'elemento religioso nell'anima di Liszt.

K. Isoz. *Liszt e Budapest.*

Studio sulle relazioni di Liszt a Budapest e nuove ricerche sui suoi soggiorni e visite nella capitale.

G. Koudela. - *La musica sacra di Liszt.* —

Si mostrano i difetti della nuova grande edizione Breitkopf & Härtel, vol. XII, e si indicano le fonti dei diversi motivi.

C. Benyovszky. - *Fr. Liszt a Presburgo.*

Studio delle relazioni di Liszt a Presburgo, con parecchi fatti finora ignoti.

O. E. Deutsch. - *Trascrizioni di Liszt di opere schubertiane.*

Lista particolareggiata fondata su studi speciali.

J. Sztara. *Fr. Liszt a Kalocsa.* — R. Meszlenyi. *La memoria di Liszt all'Accademia di Musica.* — J. Vegh. - *In memoria di Fr. Liszt.*

G. Koudela. - *La musica sacra di Liszt.* — A. Kozocsa. - *Bibliografia ungherese di Liszt.*

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, marzo 1929.

Z. Nejedly. - *Prefazione del terzo libro della vita di Smetana.*

Quadro dell'ambiente in cui si formò il Maestro. Su nuovi documenti l'A. precisa vari punti importanti.

H. Dolezil. - *Otakar Ostrcil, creatore d'un'epoca.*

Pel 50 anni del Direttore d'orchestra del Teatro Nazionale di Praga, si illustra la sua attività creatrice, specie come compositore drammatico.

K. Hanp. - *L'Adrie di Vaclav Kalik.*

Illustrazione del poema sinfonico con cori *L'Adria*, primo d'una serie di quattro poemi su impressioni d'Italia. L'*Adria* esprime l'amore per l'Adriatico.

A. Salazar. - *La musica moderna in Ispagna.*

I. Parte: 1700-1850. Si spiega come nel primo periodo l'opera spagnola sia stata quasi soffocata da quella italiana; incominciando ad affermarsi soltanto con Manuel Garcia nel sec. XIX.

ESTONIA

Eesti Muusika. - Tartu, marzo 1929.

Dr. E. Arro. - *Un'antichissima notizia sull'amore per la musica del popolo estone.*

È una leggenda secondo cui, nella notte dei tempi, gli Estoni avrebbero tolto l'assedio ad una città sentendo i nemici cantare inni funebri ai loro morti.

Dr. A. Paris. - *Notizie sui corali evangelici.*

Commemorazione della stampa del primo libro di corali evangelici per cura di J. Klug a Vimenberga nel 1529.

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, marzo 1929.

M. Proust. - *Du côté de chez Swann.*

Versione del bellissimo frammento con riflessioni sulla musica.

S. Niewiadomski. - *La prima musica di Faust e il suo compositore.*

Inizio. Il primo lavoro su Faust fu scritto dal principe Antonio Enr. Radziwill per la corte del re Fed. Guglielmo, e ne furono entusiasti tanto Chopin quanto Goethe.

P. Mascagni. - *Il veleno del jazz.*

Vivo scritto contro il jazz, che secondo l'A. avvelena l'aria musicale, al punto ch'egli stesso non può più comporre.

A. Chybinski. - *L'Oriente e l'Occidente nella musica.*

L'A. fa risaltare la grande influenza orientale nella musica d'occidente, specie contemporanea.

K. B. Jirak. - *La musica cèca contemporanea.*

Riassunto del discorso d'apertura del festival cèco a Varsavia.

AMERICHE

Musicalia. - Cuba, gennaio-febraio 1929.

G. M. Tomas. - *José Manuel Jiménez.*

Inizio d'uno studio illustrativo sul grande pianista e compositore cubano, di cui si recano vari ritratti.

D. Molié. - *Interpretación de Claudio Debussy.*

Considerazioni estetiche e consigli pratici sulle composizioni pianistiche più celebri.

F. Ortiz. - *El Estudio de la Musica Afrocubana.*

Conclusione in cui si spiega il miscuglio d'influenze musicali (pari a quelle linguistiche) africane e spagnuole; con caratteristica costanza nelle tradizioni africane.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, marzo 1929.

A. Casella. - *Del nuevo estilo italiano.*

Con altre parole l'A. ripete quanto disse in *Melos* e nel *Anbruch* sullo stile caratterizzato da «chiarezza, buon senso, equilibrio tra tradizione ed avvenire».

G. O. Talamon. - *La literatura pianistica argentina.*

Sguardo alla parte avuta dal pianoforte nello sviluppo della cultura musicale argentina, ed alla produzione pianistica colle sue varie tendenze: autoctona, europeizzante, impressionista, franckista, ecc.

V. Gui. - *Debussy en Italia.*

Notizie e ricordi personali.

E. De La Guardia. - *Alejandro Borodin.*

Medaglione illustrativo.

Novità

D. AMFITHEATROF

ANDANTE

per Violoncello (o Violino) e Pianoforte

EDIZIONI RICORDI 121098 L. 6.

VITA MVSICALE

Prime rappresentazioni in Italia

«La Campana sommersa» quattro atti di C. Guastalla dal dramma di G. Hauptmann, musica di Ottorino Respighi, alla Scala.

La cronaca della prima rappresentazione registra qualche cosa che rassomiglia al trionfo. In una sala che aveva la foltezza e la suprema eleganza di pubblico delle grandi occasioni, cinque chiamate conclusero il primo atto, cinque il secondo; dopo il terzo, nove volte gli artisti, e con loro più volte Panizza e l'autore si dovettero presentare al proscenio. Se aggiungiamo le cinque acclamazioni dell'ultimo atto, il saluto a Gherardo Hauptmann che assisteva alla rappresentazione e quel tale calore che in complesso rivela la sincerità del gradimento, ben dissi da principio che la cronaca registra qualche cosa che rassomiglia al trionfo.

Senonchè, dopo quattro rappresentazioni l'opera à dovuto esser tolta dal cartellone — ragioni sceniche probabilmente, ragioni di programma, ragioni di impegni di artisti... — e così il corso delle repliche è stato troppo breve per giudicare da esso della vitalità e della effettiva suggestione che può esercitare sul pubblico questo lavoro.

E dico ancora che l'opera novissima (novissima per l'Italia) à avuto ottime accoglienze anche a Roma; però a Roma — a quel che se ne deduce scorrendo i giornali di là — il successo che qui culminò alla fine del terzo atto, ebbe invece altri momenti di maggiore imponenza.

Il che dimostra, se dalla cronaca può desumersi qualche conseguenza critica, che il pubblico italiano si è mostrato un po' incerto di fronte a questo lavoro, il quale certamente non è di quelli che si possano, così a prima giunta, penetrare.

***

Ma indubbiamente opera d'arte, questa, opera di non comune valore, anzitutto musicale.

In essa si svolge, entro un libretto accortamente sceneggiato dal Guastalla, la vicenda de *La campana sommersa* di Gherardo Hauptmann, quella vicenda che presenta uno strano accoppiamento di leggende mitologiche e di avvenimenti umani, entro cui la passione fa apparizioni tanto saltuarie da riuscire, alla fin delle fini, ambigua. Checchè avvenga, io voglio prendere il mio coraggio con tutt'e due le mani e dire che questo poema essenzialmente teutonico (teutonico e più in là) è troppo lontano dalla mentalità e dalla sensibilità latina, che è tanto più luminosa e che per il suo grigiore non può amarlo.

La leggenda di Enrico formator di campane — e cioè dell'artista che è irrequieto di cervello per l'arte sua e dubbioso di cuore per i suoi sentimenti — non rispecchia per la nostra razza un'angoscia etica e sentimentale che sia consona alla sua percezione ed al suo sentimento. Questa lontananza degli spiriti io penso che proprio sia il sugo di quel che disse il pubblico della Scala col suo saluto fervidissimo e pieno di simpatia alla prima rappresentazione, e che poi ripetè con intensità meno vibrante alle altre rappresentazioni, che dimostrò infine fuori di qui accogliendo con tanta simpatia — ma con diversità di apprezzamenti — l'opera di Ottorino Respighi.

Respighi! E cioè l'autore di *I pini*, de *Le fontane;* sopra tutto, per il gran pubblico dei concerti orchestrali, de *Le fontane di Roma!* Voglio dire che il pubblico à ritrovato qui ne *La campana sommersa* un sinfonista dall'abilità quasi iperbolica, il «suo» sinfonista denso profondo ma sempre chiaro, ed à riconosciuto anche una volta questo suo pregio indiscutibile, di sapersi mantener chiaro pure usando i più complessi — e talvolta complicati e inusati — mezzi costruttivi che si possano immaginare. E quindi penso abbia il pubblico ammirato, qui ne *La campana sommersa*, più assai l'autore dei noti e notevoli poemi sinfonici, che non l'operista.

Eppure, se guardiamo *La campana* a paragone delle opere precedenti, troviamo che il

passo innanzi è bello lungo: il segreto della teatralità non è ancora al Respighi tutto rivelato, ma alla rivelazione il Respighi sembra qui si avvicini; che se avesse un argomento più umano e meno nebuloso...

O' detto argomento e non libretto. Il libretto de *La campana sommersa* è tagliato molto abilmente in scene; l'ò accennato più sopra: è inquadrato in un dinamismo drammatico nel quale l'elemento umano della vicenda che Hauptmann ideò è stato mirabilmente — e vorrei dire miracolosamente — riprodotto.

Ma il dramma di Hauptmann è costruito su una base nebbiosamente incerta, che si può ben adattare al simbolo, ma che dal vivo lampeggiar della passione è lontano assai. Così il tormento di Magda, che è tormento squisitamente umano — la donna di un artista che se lo vede rapito da una chimera — passa purtroppo in secondo piano. Per noi, dico, il dramma vero, il dramma tragico sarebbe stato lì, e non nell'affannarsi di Enrico dietro a quella Rautendelein, che è creatura evanescente nella passione e che invece vive soltanto come ninfa, come parte cioè di un mondo favoloso di elfi, di fauni, di ondine.

Una prova di ciò ch'io dico è questa: che il pubblico della Scala è scattato al terzo atto, all'episodio dei bimbi che, recando in una brocca le lagrime della madre che s'uccise per l'abbandono subito, interrompono la scena d'amore che il padre à con la ninfa. La scena à un sapore forte e ardente, affiora cioè dalle incertezze iperboree del simbolo, pur rimanendo entro il favoloso: ma alla fine fa vibrare d'un palpito di umanità queste due creature in ebrezza.

Io non credo che questa sia la scena più riuscita dell'opera, come non credo che il terzo atto sia il più bello. Ma riconosco, forse a causa di quel palpito e di quella vibrazione, che à scosso e commosso il pubblico che ascoltava. E ne è venuto, tutte le volte che l'opera è stata qui ripetuta, un applauso speciale che à segnato con intensità anche maggiore il successo dell'opera.

***

Secondo il mio avviso, il prim'atto è, musicalmente, il migliore. E' sopra tutto più cònsono all'anima poetica di Ottorino Respighi, autore di quei poemi sinfonici che già ricordai, autore di una *Ballata delle Gnomidi* che à contenuto essenzialmente mitico.

In questo atto prevale l'elemento georgico pastorale che nel gorgheggiar di Rautendelein, negli scatti del Fauno, nel gracidar dell'Ondino (*Brekekekex!*) si fa ammirare attraverso una forma polifonica ragguardevole. Trombe in sordina, cromatismi graziosi, ricchezza di colori, saldezza di costruzione armonica, tutti gli accorgimenti di cui può disporre il musicista preparatissimo sono messi qui in opera con rara sagacia. Ma anche la sostanza è notevole: la prosopopea del Fauno nel narrare come riuscì a far precipitare la campana nel lago à, sì, una bella solennità architettonica e una cupa onomatopeia descrittiva, ma anche contiene il suo buon valore emotivo. E il primo incontro di Enrico e di Rautendelein à tratti di ispirata poesia: ai quali, si noti, corrispondono una armonizzazione ed una strumentazione semplicissima ad immagine e somiglianza — non si deve tacere neppur questo — delle grandi descrizioni wagneriane della pace nella natura.

Il primo atto, dunque, nonostante qualche soverchia insistenza, è il migliore dell'opera. Nel secondo, la prima parte riproduce un ambiente domestico borghese non molto agevole a rendersi per via di musica, e che vive perciò di episodii, danzette e simili particolari. Nella seconda parte, il duo con Rautendelein dà occasione a discorsi melodici assai espressivi, che si reggono principalmente per la virtù canora occorrente alla parte della ninfa, qui alla Scala magnificamente sostenuta dalla Saraceni.

Del terzo atto accennai qualche cosa: ma lasciando da parte l'inizio, in cui udiamo parlottare come ai prim'atto i soliti esseri mitologici — nani, fauni e ondini — ed in cui la scena finale è quella delle lacrime materne, l'arioso di Enrico *Alba di luce allor che primamente* è veramente pieno di respiro, e palpita di sentimento poetico.

Infine, il quarto atto, che non à eccessive ragioni di esistenza anche drammatica, ci riconduce con i mezzi già precedentemente sperimentati nel mondo della favola.

***

La forma è ragguardevole, sempre. Il rimbombo cupo della campana, che à le vibrazioni del campanone di Santa Maria del Fiore, la ricchezza degli impasti polifonici, con i ricchi e impensati timbri che Respighi sa in modo raro suscitar dall'orchestra, il colore misterioso che avvolge l'apparizione dei bimbi, sono elementi pei quali la scena è avvolta come in un alone sonoro notevolmente suggestivo.

La parte georgica, che in prevalenza è descrittiva, non si può discutere, in quel forte sinfonista che à composto *Le fontane* ed *I pini*. Se mai, eccessivamente densa: se mai, troppi giochi di timbri e troppi strumenti in gioco: il che genera, a tratti, stanchezza. A proposito di questa intensità di struttura — che fa parer il prim'atto ben più lungo dei tre quarti d'ora che dura — rammento il delizioso ed equilibrato «Trittico botticelliano» a cui il numero limitato degli strumenti, anzichè nuocere, giova alla bella euritmia del poemetto.

***

Una concertazione, del maestro Panizza, davvero superiore: una «messa in valore» di tutti gli elementi scenici e drammatici, in rapporto strettissimo con quelli canori e con quelli sonori, non facilmente comparabile. Un'esecuzione vocale, da parte della Saraceni e di Pertile, di altissimo valore. Questi due artisti, che ànno un compito ben arduo, lo eseguiscono in modo superbo; e accanto a loro uno stuolo di altri artisti fa il suo dovere in modo lodevolissimo.

Si inquadri tutto ciò in una messa in scena superba come à fatto il dott. Lert nei quadri del pittore Grandi; si contino i cori magnifici della Scala, e si avrà uno spettacolo di primo ordine.

Concludendo, questa bellissima prova, che indubbiamente segna pel maestro Respighi una ascensione nel campo del melodramma, fa pensare con sicura fede che egli, posto dinnanzi a un argomento più prossimo alla nostra ed all'indole sua, ci darà la grande opera d'arte.

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

«Maggiolata veneziana», un atto di Rito Selvaggi al S. Carlo di Napoli

Il maestro Rito Selvaggi ha ottenuto al S. Carlo la sera del 15 aprile, un successo molto caloroso, con questa sua opera, scritta nel 1924. Si sono avute tre chiamate a scena aperta e dieci alla fine dell'atto. Oltre a parecchie altre personalità, si notava nel pubblico S. E. Teruzzi, recatosi appositamente a Napoli.

Il libretto — al quale aveva collaborato il giovane poeta Emanuele Cecconi, precocemente scomparso — ha per sfondo l'ambiente galante e frivolo della Venezia settecentesca. I personaggi dell'azione sono: Alba, divenuta cieca nel dare alla luce Aurora; suo marito Ubaldo, scultore, preso da folle passione per la modella Sirena; e Valentino, allievo prediletto di Ubaldo e fidanzato di Aurora, anch'egli, però, affascinato dalle arti di Sirena. La quale è la perturbatrice della pace famigliare, come ben comprende Alba, che perciò decide di sopprimerla.

Ella sa di un appuntamento che la maliarda avrà con Ubaldo e nascostamente vi si reca. Al momento opportuno vibra il colpo; ma, mentre crede di aver ucciso la mala femmina, un grido lacerante di «mamma» l'avverte che ha colpito al suo posto Aurora che ivi si incontrava con Valentino. Al grido della fanciulla, Alba — inorridita del suo delitto — per uno strano fenomeno riacquista la vista e si getta sul corpo della figlia.

La critica nota come l'ambiente veneziano, in cui si svolge l'azione, non sia strettamente pertinente ad essa e come il Selvaggi, astraendo dalle leggi dinamiche del teatro, abbia inteso dare un maggior rilievo poetico al simbolo della religione della maternità, preoccupandosi più dell'omogeneità interiore del dramma che del sentimento individuale dei personaggi; creando così una serie di quadri lirici, o un poema lirico-sinfonico sceneggiato, in cui il lirismo sintetizza i sentimenti in contrasto, nella loro essenza.

Tutto ciò era assai arduo a rendersi musicalmente, ma le felici attitudini del giovane compositore gli hanno consentito di superare felicemente le difficoltà dell'argomento.

Tra le migliori pagine dello spartito, citeremo il suggestivo mattinale, la preghiera d'Aurora, la romanza di Valentino, il rimpianto di Alba per la vista perduta. Nè vanno dimenticati il coro dei gondolieri e la Furlana.

Edoardo Vitale ha saputo valorizzare tutte le possibilità della partitura. Augusta Concato, la Capuana, la Torri, il Minghetti, il Viglione Borghese sono stati interpreti meritevoli di assoluta lode.

L'Ente del S. Carlo non ha trascurato nè cure nè mezzi per allestire il lavoro in modo assai degno. *p.*

«Il Gobbo del Califfo» - Libretto di A. Rossato, musica di F. Casavola, al Teatro Reale di Roma.

Si sapeva da tutti che Franco Casavola, giovane musicista barese, aveva fatto le sue primo armi nelle file del futurismo e sotto gli auspici del Marinetti. Tutti dunque si attendevano da lui, col suo primo lavoro scenico, un saggio di futurismo musicale, una di quelle manifestazioni che si risolvono in un inconcludente, sì, ma accanito pugilato fra l'autore e i suoi seguaci, da una parte, e il pubblico, dall'altra. Invece, all'infuori di qualche arditezza armonica, di qualche dissonanza ormai pacificamente ortodossa, di qualche bizzarria strumentale — elementi tutti, del resto, assai bene in rapporto con l'indole dell'argomento prescelto dal Casavola —, nulla v'è che, nel *Gobbo del Califfo* possa attribuirsi alle origini artistiche dell'autore. Se mai, una sola caratteristica del lavoro può riferirsi a tali origini, e cioè la sua bella e sagace e compendiosa sobrietà, che è stata certamente un altro dei fattori del successo. L'opera non dura infatti che quaranta minuti, esattamente, ma i quaranta minuti sono sufficienti sia a colorire ingegnosamente il piacevolissimo libretto che Arturo Rossato ha trat-

to da un episodio delle « Mille e una notte », sia a dare una chiara idea delle indubbie facoltà musicali e teatrali del Casavola, facoltà che si riassumono, oltre che nella già lodata sobrietà, nella limpidezza delle idee, in un innato senso comico che gli permette di sottolineare con efficacia i momenti caricaturali e grotteschi dell'azione (le tre marcette funebri sono di tale senso una prova eloquente), in un modo di concepire e di esprimersi sempre aristocratico, anche quando sarebbe facile sconfinare nella volgarità, in una perizia di orchestratore, notevole in un giovane, perchè mentre vi si rivela la piena conoscenza delle risorse strumentali moderne, queste non sono mai fine a loro stesse e sono in tutta l'opera adoperate con garbo e con parsimonia. Anche il breve accenno di lirismo che è nella serenata, sempre troncata, del giovane amante, è un felice indizio di un'altra facoltà del Casavola, che qui non ha avuto possibilità di manifestarsi se non in forma frammentaria e fugace.

Il solo appunto che forse può muoversi al simpatico lavoro è la musicazione un po' sbiadita di talune frasi e parole, che a nostro avviso avrebbero meritato maggior rilievo, difetto a ogni modo facilmente emendabile con qualche ritocco o spostamento vocale.

Concludiamo col dire che, data la piccola mole del lavoro, il Casavola è riuscito a offrire tutto ciò che poteva pretendersi da lui, nel campo della commedia musicale, e sopra tutto ha mostrato che v'è modo di vivere « coi tempi » e cioè nell'atmosfera di coltura che tutti respiriamo e all'unissono con le tendenze spirituali e artistiche della nostra generazione, senza per questo rinunziare alle nobili tradizioni della sana e gloriosa arte italiana.

Un critico romano ha scritto: « Oggi l'Italia ha un nuovo operista sul quale fondare giuste e robuste speranze ». A tale giudizio ci associamo anche noi « toto corde » e con saldo convincimento.

***

Il Gobbo del Califfo fu ascolato la sera del 4 maggio, con vivissima attenzione e continuo interesse dal pubblico che gremiva il Teatro Reale dell'Opera.

Del gradimento generale, sia per quanto concerne l'arguto e divertente libretto del Rossato, che per la riuscitissima veste musicale datagli dal Casavola, si ebbero frequenti segni durante la rappresentazione. Al termine di essa si sono avute sette calorose chiamate al proscenio. Il compositore è stato evocato prima con i cantanti, poi con il maestro Marinuzzi e, in fine, da solo.

Al magnifico successo ha contribuito un'esecuzione di prim'ordine, dal punto di vista musicale e da quello della messa in scena. Il lavoro non esige grandi esecutori, ma interpreti di molta intelligenza, esperti e tutti dotati di abbondante « vis comica ». Quelli che la direzione del teatro ha messi a disposizione del Casavola sono stati tutti eccellenti. Ottimo protagonista si è rivelato il baritono Ghirardini, in una parte che richiede speciale rassegnazione a maltrattamenti di ogni specie, e lodevolissimi sono stati la Kovaceva, il Cirino, il Bernardi, il Cilla, il Dominici, il Pacini, e specialmente quel duttile e brioso artista che è il Nardi. Il tenore Borgioli, pur nei fuggevoli melismi della sua serenata fatalmente incompleta, ha saputo farsi apprezzare. L'esecuzione orchestrale e tutta la concertazione musicale, affidata al maestro Marinuzzi, è stata superiore ad ogni elogio.

Ammirato e colorito il movimento scenico, regolato dal *régisseur* Sanine. Bella e caratteristica la scena, ideata dal Cito di Filomarino ed eseguita dal Parravicini; pittoreschi i costumi su disegni dello stesso Cito di Filomarino.

Un meritato elogio va rivolto, infine, oltre che alla Direzione del Teatro Reale, che ha presentato l'opera di un giovine compositore in forma così degna, alla Commissione giudicatrice del concorso del Governatorato di Roma, che ha esattamente colpito nel segno, premiando il lavoro del Casavola.

In generale si dice tanto male dei concorsi e delle relative commissioni che per una volta almeno bisogna inchinarsi innanzi a commissarii così oculati e giudiziosi.

CYBIS.

"La dodicesima notte„ - Libretto di E. Possenti, (da Shakespeare), musica di G. Farina, ai Filodrammatici di Milano, il 10 maggio.

Non si può essere severi con il giovane musicista Guido Farina, il quale ha fatto il suo ingresso nella carriera teatrale con un lavoro che, per la sua grave responsabilità artistica, avrebbe esposto a serio pericolo un compositore ben più anziano e ben più provetto di lui. Per essere più esatti, si può essere severi da un altro punto di vista, e cioè non verso il risultato dell'ardimento, ma verso l'ardimento per se stesso. *La dodicesima notte* di Shakespeare appartiene a quel ciclo di commedie del grande drammaturgo inglese in cui il giuoco della sua fantasia multicolore è così vario e a contrasti, così mescolato di vero, di verosimile, di chiaro e di oscuro, di satirico, di poetico, che si presenta già come una prima e non lieve difficoltà la riduzione della commedia a libretto, per poi incorrere subito nella seconda, quella dell'adattamento musicale. La difficoltà della riduzione a libretto culmina nella necessità di dare un certo assetto e una certa unità a un seguito di scene discontinue, in modo da conferire all'azione una maggiore evidenza e una comprensione più immediata. La difficoltà della musicazione culmina nel dare al contenuto musicale un'atmosfera generale e uno stile omogenei, pur attraverso le infinite disparità di situazioni, di caratteri, di sentimenti. Il librettista Possenti si è tratto d'impaccio con notevole abilità, pur restando al suo passivo qualche prolissità che sarebbe stato opportuno di eliminare.

Quanto al giovine Farina, fatta la concessione con la quale abbiamo iniziato questo cenno, diremo che il suo temperamento — da quel tanto che possiamo arguirne dal lirismo degli intermezzi intercalati negli atti, e dalla minor consistenza che abbiamo riscontrato nella sua inventiva di tipo comico o satirico, durante lo svolgimento del lavoro — ci è apparso più specialmente lirico, per quanto non ancora a sufficienza disciplinato ed epurato, e che, in base a tale nostra impressione, ci sembra che, nell'affrontare un nuovo cimento, egli dovrebbe appunto, lasciando da parte la commedia intricata ed episodica, prescegliere un argomento prettamente lirico.

L'esecuzione di palcoscenico fu in complesso pregevole. Primeggiò fra gli interpreti la Fiumana, che fu una Viola assai graziosa e vocalmente squisita, ma degni di molta lode furono anche la brava Bogino (Olivia), la Bugamelli, spigliatissima Maria, il tenore Dutto (Orsino) dalla simpatica voce, lo Spigolon (Sebastiano), molto efficace, il Paterna, il Lombardi, lo Sciacqui, tutti pieni di naturalezza e di *verve*.

Quanto all'esecuzione orchestrale, bisogna tener conto al maestro Mugnai della speciale difficoltà della partitura, evidentemente ideata per un grande complesso orchestrale e da lui dovuta adattare a un ristretto nucleo di esecutori e non tutti di ugual valore. Dato ciò, nemmeno è possibile dare un giudizio equo intorno all'abilità del Farina quale strumentatore, perchè molti squilibri e parecchie asprezze di amalgami ed altri inconvenienti di maggiore o minore importanza, più ancora che alla sua inesperienza, debbono ascriversi alla particolarità della esecuzione alla quale l'autore ha dovuto adattarsi. Comunque, il maestro Mugnai, tenuto anche calcolo dell'esiguità delle prove, merita la sua parte di plauso.

Il successo è stato assai lieto e incoraggiante: sei chiamate alla fine del primo atto, sei al secondo, cinque al terzo, alle quali presero parte il maestro Farina e il librettista Possenti.

La Compagnia italiana di Marcello Govoni ha presentato il lavoro con buon gusto e con cura. Belle le scene del Galli ed eleganti e fantasiosi i costumi del Caramba.

n.

Il sesto mese scaligero

L'ultimo mese scaligero coincide col ritorno di Toscanini dall'America. Prima del suo arrivo si era già avuta una buona *Cavalleria*, egregiamente diretta dal Santini ed eseguita dall'Arangi Lombardi, dal Merli, dal Damiani, dalla De Franco. Mentre il Maestro iniziava le prove della sua « ripresa » fu presentata una sontuosa edizione della *Francesca da Rimini* che dal 1915 non era stata più data alla Scala e per la quale l'attesa era vivissima. Il maestro Panizza, che della fortunata opera di Zandonai era stato il primo direttore, nel 1913, al Regio di Torino, la concertò e diresse anche questa volta con molto impegno e con pieno risultato. Gilda Dalla Rizza fu una protagonista efficacissima, come efficacissimi furono del pari Pertile, quale Paolo (lo stesso Paolo del 1915) e Maugeri, quale Gianciotto. Eccellenti tutti gli altri interpreti: il Nessi (Malatestino), il Villa, il Baracchi, il Palai, il Domenichetti, la Valobra (Samaritana), l'Adami-Corradetti (Biancofiore), la De Franco, la Ferrari, l'Abbrescia. Ottimamente il coro, sotto la sapiente guida del Veneziani e ricco di animazione e di colore il movimento scenico diretto da Forzano.

Delle scene del Marchioro, bellissime quelle del primo atto — un'imponente costruzione architettonica, — del secondo e della prima parte del quarto: di stile molto discutibile la camera di Francesca, al terzo. Il pubblico fece all'opera un'accoglienza calorosissima, che si tradusse in frequenti applausi a scena aperta e in numerose unanimi chiamate a ogni fine di atto. Il grande successo si mantenne identico alle seguenti recite, a due delle quali partecipò, molto applaudito, il tenore Melandri, in luogo del Pertile. Il maestro Zandonai, presente, ebbe grandi dimostrazioni di simpatia a ogni chiusura di velario, specie a quella del terzo.

Tutte le altre opere della stagione furono dirette da Arturo Toscanini. Ci sembra superfluo accennare alle feste che il pubblico scaligero fece all'insigne direttore, la sera della sua prima apparizione, in *Aida*. Al finale del secondo atto l'ovazione assunse il tono di un trionfo. Protagonista di questa edizione doveva essere la Rethberg, artista nuova per Milano. Ma, per una indisposizione sopraggiunta all'ultima ora, essa fu sostituita dall'Arangi-Lombardi, che disimpegnò il suo compito con finissima arte. Gli altri interpreti del capolavoro verdiano furono la Casazza, Pertile, Galeffi, i bassi Righetti e Marone. La parte di Aida fu nelle successive recite eseguita dalla Rethberg, che conquistò immediatamente tutte le simpatie del nostro pubblico per la bellezza e purezza della voce e per la sua maestria canora.

All'*Aida* seguì il *Rigoletto* (già dato antece-

dentemente) con Toti Dal Monte, Galeffi e il tenore D'Alessio.

E al *Rigoletto*, la *Germania*. Questa grandiosa concezione del Franchetti non era più tornata alla Scala dopo le prime esecuzioni del 1902 (Toscanini, Caruso, Sammarco, Gravina, signore Pinto, Bathori, Ferrari) e del 1904 (Campanini, Vignas — poi Zenatello, Titta Ruffo, Didur, Pini-Corsi, signore Pasini, Trentini, Zacconi).

Questa volta gli interpreti sono stati: la Rasa (Ricke), l'Adami-Corradetti (Jane), la Valobra (Jebbel), il Merli (Federico), il Galeffi (Worms), il Vincenti (Palm), il Bettoni (Peter), il Baccaloni (Crisogono), tutti assai bene a posto nelle rispettive parti loro affidate. Il coro che in questo lavoro ha un compito dei più ardui e che il maestro Veneziani aveva amorosamente istruito, raggiunse effetti di sonorità e di fusione davvero notevoli.

Le scene, dipinte dai pittori Stroppa e Magnoni, tutte molto ben riuscite, specie quelle del secondo atto. Il successo della *Germania* è stato vivissimo a tutte le tre rappresentazioni. Numerosissime furono le chiamate a Toscanini e agli esecutori, a fine di ogni atto. Si è deplorata da tutti l'assenza dell'illustre compositore dell'opera, trattenuto a Marina di Pietrasanta da un residuo d'indisposizione influenzale.

Altra ripresa molto gradita è stata quella del *Falstaff*, che può dirsi la perla di ogni stagione scaligera e del quale Toscanini è sempre fervido e fedele apostolo, nonchè interprete sommo. Oltre i consueti e valorosi esecutori (Stabile, Badini, Casazza, Llopart, Vasari) se ne sono avuti due nuovi, entrambi eccellenti, il De Muro-Lomanto, nella parte di Fenton, la Valobra, in quella di Nannetta.

Vi sono state anche una recita di *Lucia*, con Toti Dal Monte e Pertile, e una di *Manon Lescaut* di Puccini — graditissimo per quanto fugace ritorno — con la Pampanini, Pertile, Badini, la Vasari (Musico).

Tutti questi spettacoli si sono svolti con sale quasi sempre del tutto «esaurite» e fra le manifestazioni più ammirative di un uditorio al quale partecipava anche, e in larga parte, una eletta rappresentanza di pubblico straniero.

La laboriosa stagione doveva chiudersi con una assai promettente riproduzione del *Don Giovanni* di Mozart, da tempo in prova sotto la direzione di Toscanini. Ma una insistente indisposizione del tenore D'Alessio, insostituibile a causa della ristrettezza del tempo, ha costretto la Direzione della Scala a rinunziare a questo importante spettacolo.

L'ultima recita è stata data la sera di martedì 14 con la trionfante *Aida*. Dopo la quale, si è avuto l'esodo generale verso Vienna, da prima, e Berlino, subito dopo, per il breve corso di rappresentazioni che l'Ente scaligero, duce Toscanini, darà nelle due grandi capitali estere, e per le quali già regna in entrambe un'attesa febbrile

Al Teatro Reale dell'Opera.

Felicemente come si era iniziata, si è conclusa l'importante stagione lirica; ed in quest'ultimo mese ben sei nuovi spettacoli sono stati allestiti. Del *Gobbo del Califfo* (datosi coi *Pagliacci*) abbiamo già parlato. La *Campana sommersa* di Respighi — altra novità — ha avuto accoglienze calorosissime e Marinuzzi l'ha diretta con occhio vigile e grande cura. Ottima l'interpretazione della Rethberg, della Cristoforeanu, di Martinelli, nelle parti principali. Di bell'effetto le scene di Benois. Assisteva allo spettacolo la Regina con le Principesse.

Le altre opere rappresentate sono state: *Aida* (Marinuzzi, la Muzio, la Bertana, Martinelli, Morelli, De Angelis); *Barbiere* (Bavagnoli, 'a Bidus Sajao, di sorprendente virtuosismo, Borgioli, Franci, De Angelis, scene di Parravicini); *Boris* (Questa, Scialiapin, tenore Baggiore, la Bertana, la Gramegna, il Dominici, scene di Benois); *Forza del destino* (Marinuzzi, Muzio, Martinelli, Franci, la Stignani, scene di Scaioli).

® Al nostro teatro dei FILODRAMMATICI, dopo due rappresentazioni dei Giovani cantori della Cappella imperiale viennese, con lo *Lo speziale* di Haydn (1768), si è insediata la Compagnia dell'Opera comica diretta da Marcello Govoni. E' un complesso pregevolissimo di giovani, per la più parte, notevole per belle voci, per affiatamento e per giusto senso interpretativo. Le opere finora eseguite sono state: *Don Pasquale, Sonnambula, Matrimonio segreto, Amico Fritz, Cenerentola, Crispino e la Comare, Barbiere, Elisir d'Amore.*

® Gli ultimi spettacoli del S. Carlo di NAPOLI, oltre a *Maggiolata veneziana*, sulla quale ci siamo particolarmente soffermati, sono stati *Tosca* (la Scacciati, Minghetti, Rossi Morelli); *Norma* (Rosa Raisa, la Pederzini, Fregoaga, Pasero); *Carmen* (protagonista la Burdes); direttore Vitale.

® Dopo *Turandot*, replicatasi molte sere, al Politeama di FIRENZE sono andate in scena, dirette da Del Campo, *Traviata* (la Dalla Rizza, Baggiore e Molinari); *Bohème*, protagonista la Zamboni. Poi *Iris*, diretta dall'autore, interpreti la Fumagalli Riva, il tenore Melandri e il baritono Del Chiaro.

® *Lohengrin*, direttore La Rotella, protagonista Parmeggiani, è stata l'opera di chiusura della stagione del Massimo di PALERMO.

® Al teatro dei Fanciulli di ROMA è piaciuta la nuova nuova fiaba *Cavicchio* e *Grillino* di Padovini, per la musica di Billi.

® Non ha avuto, invece, favorevole incontro al teatro Adriano, pure di ROMA, la nuova operetta *Scherza coi fanti*, di Anna Maria Turconi, musica di Mario Mariotti, rappresentata dalla Compagnia Riccioli.

® Altri calorosi successi ha riportato recentemente Riccardo Zandonai.

La sua *Francesca*, oltre che a PAVIA (diretta dall'autore, protagonista la Zawaska), si è data a BUDAPEST, (direttore Failoni) in occasione della visita di S. E. Grandi. Assistevano allo spettacolo il Reggente e le più notevoli autorità della politica e dell'arte.

Giulietta e Romeo è stata inscenata a LECCE, diretta dallo stesso Zandonai, festeggiatissimo con i principali interpreti, la Barrigar, il tenore De Bernardi e il baritono Togliani.

® Anche a LECCE, presente l'autore, ha avuto ottima accoglienza l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea.

® All'opera di ANVERSA si sono avuti due importanti successi italiani con *Iris* (protagonista la Tapales Isang) e *Sior Todaro Brontolon* di Malipiero.

® Nella stagione italiana che si svolge a NIZZA, diretta da Fabbroni, ha ancora una volta trionfato *Turandot* di Puccini, con la Poli Randacio. Anche le altre opere, finora eseguite, tra cui *Aida, Traviata, Lucia* e *Ballo in maschera* hanno avuto ottime accoglienze.

Ad evitare l'invio di corrispondenze e di programmi, avvertiamo che quest'anno non pubblicheremo i consueti « Saggi dei Conservatori e Istituti musicali d'Italia ».

E ciò, sia per il loro interesse puramente locale, ma sopratutto per ragioni di spazio, desiderando invece dar posto con maggior frequenza agli articoli, già iniziati, su « La Storia dei Conservatori stessi ».

CONCERTI

MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Due bellissime udizioni del Quartetto Busch: nella prima, con la partecipazione di una seconda viola, si sono eseguiti tre Quintetti di Beethoven, Mozart e Brahms; nella seconda, col pianista Serkin al posto del 2° violino, hanno avuto eccellente risalto alcuni Quartetti di Mozart, Brahms e Reger; quest'ultimo, limpido e chiaro, era nuovo per Milano.

L'ultimo concerto è stato tenuto da Maria Rota, col concorso del pianista Horszowski, del Quartetto Abbado-Malipiero e del flautista Ciliberti. In programma musiche di Veretti, Benvenuti, Mortari, Rota Rinaldi ecc. La signorina Rota, vera tempra di musicista e di cantatrice, assai nota negli ambienti artistici milanesi, ha ottenuto un grande e meritato successo.

® FIERA CAMPIONARIA. — Le migliori manifestazioni musicali sono state quelle della *Société de musique d'autrefois*, con programma di musiche antiche su antichi strumenti; del Coro Accademico di Cracovia, presentatosi anche all'Università Popolare; e di alcuni brani della *Jura* di Gavino Gabriel.

® AMICI DELLA MUSICA. — Si sono avvicendati, con notevole successo, Milla e Nina Rossetti, in un programma a due pianoforti; e le giovani pianiste Anna Mondolfo, Leonita Di Segni ed Eugenia Cornalba, tutte promettenti.

® TEATRO DEL POPOLO. — Unanimi consensi ha ottenuto il concerto dei Cantori bolognesi, diretto dal maestro Cremesini e dedicato a Monteverdi. Oltre un coro di novanta elementi, vi hanno partecipato i soprani Maragliano Mori e De Vincenzi e D'Erasmo al cembalo. Le altre udizioni, con le quali è terminata l'interessante stagione, sono state tenute dal Quartetto Poltronieri, il quale ha eseguito, tra l'altro, un nuovo *Quartetto* di Lattuada, ricco di espressività, ottimamente accolto. In altra tornata, alla quale ha partecipato I. M. Ferraris, sono piaciuti due nuovi *Canti* di Ludovico Rocca.

® CONVEGNO. — Il soprano Maria Freund e il pianista Horszowski hanno svolto un bel programma di musica classica tedesca.

® ATENEO. — Hanno avuto lieta accoglienza le pianiste Pina Chiarenza, Virginia Daidone (quest'ultima in un programma prevalentemente di giovani: Scuderi, R. Bossi, Pilati ecc.) e Aldo Peroni, pianista, anch'egli, promettentissimo.

® G. U. M. — Oltre l'udizione dei pianisti Marco Vinicio Recupito e Dallapiccola, se n'è avuta altra, molto interessante, del Quartetto

Abbado-Malipiero col pianista Calace. In programma, il 2° *Quartetto* di Alfano (novità) e *Riflessi e Ombre* di Orefice.

® Ufficio Concerti. — Ha presentato i violinisti Jetta Zunini, con la pianista Barassi, in programma di Sonate; Melania Michaelis; Abram Golberg; — i pianisti Kiell Fleetwood, Gustav Beck e Giuseppe Piccioli (assai notevole, e del quale, come già a Basilea, è piaciuta la *Sonatina* a due voci, bene equilibrata e di bei motivi ritmici); — le cantatrici Peroux-Williams e Stark; — le sorelle Vogel (piano e canto).

® Concerti diversi. — Vasa Prihoda ha ottenuto uno dei consueti successi al « Dal Verme ». — Per l'« Università Popolare » ha svolto un bel programma di musiche dal 500 al 700, la Polifonica milanese diretta dal maestro Dentella, mentre altro ne hanno tenuto gli alunni di pianoforte della scuola Anfossi. — Alla « Scuola Tecnico Letteraria » è stata dedicata una serata a musiche di Cimarosa, di Guglielmi e del poeta Carlo Ravasio, che per la prima volta si cimentava come compositore in liriche per piano e canto (Maria Maffioletti e il soprano Frappi), favorevolmente giudicate. — Alla « Sala Bossi » è sembrata assai promettente la violinista dodicenne Michaela Jwerts. — Al « Conservatorio » sono stati applauditi il pianista mutilato Giovanni Re; ed Enrico Moroni e Dante Coerezza in un programma a due pianoforti.

® Commemorazione Guglielmo Mattioli. — Si è tenuta il 7 c. m. quinto anniversario della morte, per iniziativa di alcuni suoi allievi e con cospicue adesioni. Discorso dell'on. Cappa e programma, sotto la direzione del maestro Moltrasio, comprendente brani delle sue composizioni più caratteristiche, interpreti A. Bossi, Fulvia Cimadori, Maria Fiorenza, Alessandro Dolci, la Polifonica milanese, diretta da Dentella ecc.

ROMA

® Augusteo. — *10 aprile*. — Secondo Concerto Busch di musica classica da camera e di genere brillante. Molti bis.

14-17-21 aprile. — Ultime udizioni della stagione ufficiale, dirette da Molinari. Tra i brani più importanti eseguiti ricordiamo la *Nona*, per soli (Lea Mulé Tumbarello, e Anitua, il tenore Marion, il basso Donaggio), cori e orchestra; *Rapsodia* per pianoforte e orchestra di Bartok (l'autore al piano); il *Destino* di Gian Luca Tocchi (lavoro prescelto dalla commissione di lettura, che ha avuto buona accoglienza); il *Concerto* di Sibelius (solista il violinista Campajola).

28 aprile. — Alceo Toni ha diretto brani dell'*Aviatore Dro* di B. Pratella; l'interludio di *Dafni* di Mulè; *Notturno e Rondò* di Pick Mangiagalli.

® Mostra Musicale. — Il 1° Concerto di musica orchestrale si è svolto all'Augusteo, sotto la sagace direzione di Mario Rossi. In programma: *Sagra di morti*, sobrio ed equilibrato brano di Santoliquido; Il *Trittico botticelliano* di Respighi per piccola orchestra, accolto con grande favore; *Fantasia romantica*, un po' frammentaria e prolissa ma fervida, di Filippo Natoli; *La parabola della smarrita*, da un passo di S. Matteo, di belle eleganze melodiche, di S. Gibilaro; *Illustrazioni d'un libro di Fate*, ricche di umorismo, di Gino Rosi; *Stella del Mare*, quadro sinfonico vocale di Carabella, elaborato con facilità e scorrevolezza, bene interpretato da Alba Anzelotti e dal baritono Emiliani. Inoltre è stata riudita con molto piacere la Serenata dell'*Emiral* di Bruno Barilli, cantata dal tenore Marion.

Nel 2° Concerto, di musica da camera, sono stati lietamente accolti i seguenti brani: Bartoccini, *Sonatina;* Dagnino e Rossellini. *Liriche* per canto e pianoforte; Labroca, *Suite* per viola e pianoforte; Bizzelli, *Madrigale* e *Strambotto* per coro a voci miste; Tommasini, *Due Cori* su versi di Dante e di Frescobaldi; Alderighi, *Quartetto* per archi; Gasco, *Canto elegiaco* per violino e pianoforte; Massarani. *Guerino detto il meschino*, per voce e piccola orchestra. Hanno partecipato alle esecuzioni il Quartetto di Roma, i cori diretti da Somma, i pianisti Gori e Rosati ecc.

® Lyceum. — La compositrice torinese Calosso ha offerto un programma di sue musiche vocali. — Un'altra udizione è stata dedicata a musiche contemporanee della scuola romana (Di Donato, Forino, Bajardi, Santoliquido) con un complesso di pregevoli interpreti.

® Quartetto. — Ottimo concerto di musiche di Tommasini, interpreti il Quartetto Zuccarini, il violinista Zuccarini con la pianista Nervi Vucotle, i cantanti Serafini e signorina De Noha.

Si sono anche avute udizioni delle pianiste Maria Grilli, Capone, Scardoni e Emma Metler.

® Sala di S. Cecilia. — Le ultime tornate della stagione sono state tenute da Bartok (pianista e compositore) con Szigeti (violinista); e dal Quartetto Busch.

® Sala Sgambati. — Si sono avute udizioni del Coro accademico dell'Università di Cracovia (particolarmente apprezzato, *L'ultimo squillo* di Padre Rizzi), e delle pianiste Bice Ziffer, Anna Mondolfo, Maria Curcio e della brasiliana Pereira.

® Concerti diversi. — Al « Convegno » è piaciuta la *Sonata intima* di R. Bossi (interpreti l'autore e Principe).

® Conferenze. — Torrefranca ha illustrato (con esemplificazioni musicali) a S. Cecilia la Sonata a quattro mani e il Quartetto italiano.

® Festeggiamenti. — Vanno ricordati quelli in onore del maestro Giuseppe Manente che il 1° maggio corrente ha compiuto i quaranta anni di Maestro direttore di banda militare, avendo egli, il 1° maggio 1889, in seguito a Concorso, assunto il posto di Capomusica al 60° Regg. Fanteria di sede a Novara.

Il Manente, allievo del Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli, oltre che eccellente direttore, è anche un eccellente compositore.

TORINO

® Concerti sinfonici. — Gli ultimi sei della stagione sono stati diretti da Fleischer, da Fried e da Wendel. Tra i brani nuovi o più interessanti eseguiti, ricordiamo: *Ouverture* di Erkel, *I^a Suite* di Bartok, *Suite* di Kodaly, *Rapsodia ungherese in la magg.* di Liszt, *Sinfonia in la min.* di Claicoschi (Fleischer); *Notte rasserenatrice* di Schönberg, *Vetrate di chiesa* di Respighi, particolarmente applaudite, *La morte di Abele* di Tortone, brano spontaneo e ben accolto, (Fried); *Concerto* per violoncello ed orchestra, solista Mazzacurati, *Suite in si min.* di Bach (Wendel).

® Vittorio Emanuele. — Interessante la udizione dell'orchestra da camera viennese diretta da Nilius; particolarmente ammirata la *Sinfonia in si bem.* di Haydn, per violino, cello, oboe e fagotto con orchestra da camera.

La stessa orchestra, in *tournée* nelle diverse città d'Italia, ha anche eseguito il *Trittico botticelliano* di Respighi e *Danza campestre* di Gnecchi.

® Concerti diversi. La violinista Gioconda De Vito (al piano Luigi Gallino) ha interpretato composizioni settecentesche al « Teatro di Torino ». — La squisita cantatrice Maragliano Mori (al piano Ghedini) ha avuto calorosi consensi al « Liceo ». — Al « Circolo Artistico » è riuscito molto bene il concerto orchestrale sociale diretto da Contessa, con partecipazione del soprano Copperi. — E pure lietamente si sono svolti i concerti profili dedicati a Desderi, Ghedini, Fuga, Perrachio e Gedda. Quello dedicato a Rocca, per indisposizione di questi, è stato rinviato alla stagione ventura. — Il G. U. F. ha organizzato due serate schumanniane, con la cooperazione di valenti interpreti.

VENEZIA

® Si è iniziata molto felicemente la stagione sinfonica con concerti diretti, finora, da Casella (*Pulcinella* di Stravinski, *Pacific* di Honegger, *La Giara* dello stesso Casella); da Bâton (*Concerto* per violino (Flesch) e orchestra di Beethoven, *Adagio* per orchestra d'archi di Ponzilacqua, Dalle tre *Commedie Goldoniane* di Malipiero); da Gui (Intermezzo della *Mirra* di Alaleona; *Poemi chinesi* di Despas, solista baritono Pansera, *Notturno* di Martucci ecc.); da De Sabata (il suo *Juventus* e brani di Dvorak, e Rossini); da Abendroth (Brahms, Wolf Ferrari, Schumann, Concerto per pianoforte e orchestra, solista Consolo ecc.)

FIRENZE

® In occasione della Mostra regionale musicale della Toscana si è svolto un ciclo di concerti. Vi hanno partecipato il Trio e il Quartetto della Filarmonica; i pianisti Lugli Nucci, Chelotti, Manzara Franzé, Buonerba, Tignani, Maranca, Leuchantin, Gastone Franzini, Dellapiccola, Ornella, Puliti, Recchini; i violinisti Maria Balbis, Del Canto Pacini, Nello Frangini; la cantatrice De Mayo; la Corale Giuseppe Verdi, diretta dal maestro Rosi e il Coro Femminile fiorentino. Tra i brani nuovi o di autori italiani contemporanei eseguiti, ricordiamo quelli di Castelnuovo, di Guerrini, di Montani, di L. Mascagni, di Respighi, di Franzé, di Frazzi, di Copertini, di Bellio, di Modona, di Boghen.

Si è anche avuta un'udizione di canti popolari toscani.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Duo De Rogatis-Denza, vivo successo. (In programma: *Concerto* di Pergolesi, per violino e piano, ricostruito da Guido Laccetti). — La pianista Mimina Rubinacci (vincitrice del Concorso bandito dalla « Propaganda Musicale » fra i giovani pianisti napoletani) si è affermata per le sue doti musicali. — Il Quartetto Busch, superbo organismo, degno della più profonda considerazione.

® Società Alessandro Scarlatti. — Il violoncellista Fabbri, ben accolto. Concerto di musica da camera (violinista Gubitosi, cantante Serrao, pianisti Bova e Ruggiero). Importanti, nuove composizioni di Mortari, Staffelli, Rocca, Borbara, Parodi, Ferro ecc., ascoltate con interesse.

® Società degli Illusi. — Si è riudito con vivo diletto il violinista Flesch.

® Concerti vari. — Il violinista Schininà e la pianista De Maria, in un interessante programma; la valorosa arpista Mira-Krog, in collaborazione con la brava violinista Musitano (allieva della De Rogatis); la cantante Gallo, in una simpatica affermazione; le pianiste Colucci, Trenti, Di Segni, Vetere, Mondolfi nei rispettivi concerti; la cantante Caniglia, vivamente applaudita alla Sala Tarsia; la violinista Buondonno.

LODI

® Presso l'Istituto Gaffurio si è tenuta una mostra di strumenti musicali e si è svolto l'annunciato Congresso Musicale Didattico, al

quale sono intervenuti moltissimi maestri da ogni parte d'Italia. I temi trattati sono stati i seguenti: Elisabetta Oddone, *La musica infantile;* maestro Spezzaferri, *Le riduzioni ferroviarie, Stato giuridico dei Comitati di musica,* e (per incarico del prof. Gentile di Palermo) *I Conservatori musicali ed Istituti pareggiati;* prof.ssa Brusotti, *La musica clavicembalistica;* prof. Censi, *I titoli professionali ed accademici;* prof. Bonavoglia, *Istruzione letteraria negli Istituti musicali;* maestro Valdo Garulli, *Nuova concezione teorico-pratica dell'armonia in rapporto all'insegnamento;* maestro Cesare Sivieri, *Le condizioni di precarietà degli insegnanti di musica nelle Istituzioni dipendenti dai comuni.* Il prof. Giovanni Zavaldi ha illustrato, infine, la sua *Tavola ormitonale.*

La Commissione, incaricata di portare alle superiori gerarchie gli atti del congresso, è risultata composta da Alessandro Longo, Filippo Brusa, Carlo Censi, Valdo Garulli e Giovanni Spezzaferri.

Durante il Congresso si sono tenuti importanti concerti.

PALERMO

Al Circolo Artistico hanno dato un interessante concerto Mario e Maria Corti, mentre per gli «Amici della Musica» si è avuta un'udizione dell'organista Cravosio e dell'arpista De Dominicis.

Notevole, per gli «Amici della Musica» l'ottima udizione di Lea Tumbarello Mulé, di liriche del sei-settecento, di brani operistici e romantici, e di canti siciliani.

La Società del Quartetto di BERGAMO ha festeggiato il 25° della sua fondazione, con un elegante volume che ricorda le vicende e le benemerenze del sodalizio.

La pianista Maria Maffioletti ha tenuto un concerto, applaudita, come lo fu recentemente anche al Lyceum di FIRENZE.

Il Quintetto italiano ha fatto applaudire a PARMA il nuovo *Quintetto* di Guerrini; ed il Quartetto Francesconi-Alessandri ha presentato per la prima volta il *Quartetto* di Jachino, vincitore del Concorso di Filadelfia.

L'Istituto Municipale di musica di PIACENZA ha svolto un programma di musiche moderne (tra cui *Serenata medioevale* di Zandonai, l'Interludio della *Dafni* di Mulè).

Nella Chiesa di S. Biagio di MODENA, oltre ad altri brani, si è eseguito lo *Stabat* di Pergolesi; direttore Neri, all'organo Matthey.

Gli ultimi concerti del Quartetto a BUSTO ARSIZIO sono stati tenuti dal pianista Vidusso e dal violinista Flesch.

Una breve stagione sinfonica è stata tenuta a CAGLIARI per la Primavera Sarda. Ne sono stati direttori i maestri Fasano (Wolf-Ferrari, Guerrini, Respighi) e Alceo Toni. Quest'ultimo, oltre una sua *Serenata,* ha presentato brani di Paisiello, Beethoven, Pizzetti (*Tre Preludi per l'Edipo re*), Corelli, Bossi, Ricci Signorini ecc.

Al Lyceum di CATANIA sono stati applauditi il violinista Francesco Cacciatore, col pianista Arturo Siciliano.

Proseguono a TRAPANI, con vivo interessamento i concerti orchestrali della Filarmonica «A. D'Ali», diretti dal maestro L. Roina.

A BRATISLAVIA, in un concerto dell'Orchestra filarmonica, è stata eseguita la Suite per la *Matrona d'Efeso* di Achille Longo.

A COPENAGHEN è piaciuta la Suite infantile di R. Bossi, *Fantocci animati.*

Il violinista Camilloni è stato assai apprezzato a PROVIDENCE, in una udizione di sue musiche.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Pianoforte a quattro amni

DIABELLI (A.).
E. R. 29. - *Sonatine.* Op. 24, 54, 58, 60. L. 5,—
E. R. 31. - *Sonate.* Op. 38, 73. L. 6,—
E. R. 31. - *Sonate.* Op. 38, 73. L. 6,—
Revisioni di S. CESI
E. R. 32. - *Pezzi melodici* nell'estensione delle cinque note. Op. 149. L. 5,—
E. R. 33. - *Sei Sonatine* nell'estensione delle cinque note. Op. 163. L. 6,—
Revisioni di E. MARCIANO
(Testi in italiano, francese, inglese)

GALLUZZI (G.).
Ricreazioni Pianistiche. Piccoli Pezzi melodici nell'estensione di cinque note:
E. R. 41. - 1ª SERIE: 14 Pezzi. L. 5,—
(Testo italiano, francese, inglese)
E. R. 519. - 2ª SERIE: 10 Pezzi. L. 6.—
(Testo italiano, francese, spagnolo, inglese)

LOESCHHORN (A.).
E. R. 38. - *Dodici Pezzi* melodici e caratteristici. Op. 51. Revisione di E. MARCIANO. L. 6,—
(Testo italiano, francese, inglese)

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.).
E. R. 498. - *Ouvertures.* Revisione di G. TAGLIAPIETRA. L. 20,—
(Testo italiano, spagnolo, francese, inglese)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Berlino

Sono trascorsi diversi mesi dalla mia ultima corrispondenza e due terzi circa della stagione. Attendiamo con molto interesse l'ultimo terzo che, a motivo delle settimane festive di Berlino di maggio e giugno, promette di essere molto interessante. Finora si ebbe molto e poco; molto se ci riferiamo al grande numero di avvenimenti musicali svoltisi; poco se osserviamo il valore intrinseco di essi cercando di rilevare quanto ha un'importanza non passeggera, ma duratura. Molti nuovi lavori, la prima esecuzione dei quali fece molto chiasso, sono già caduti nel dimenticatoio in modo incredibilmente rapido; altri che ebbero minor successo, forse faranno ancora parlare di sè.

Vi era una grande aspettativa per la prima rappresentazione alla Staatsoper della nuova opera di Franz Schreker *Der sigende Teufel* (Il diavolo che canta). Essa fu, invece, una delusione. Il testo confuso e complicato, dovuto, come di consueto, allo stesso Schreker, sorprese molto per i suoi personaggi sbagliati. Peggio ancora la musica che, eccezione fatta di qualche idea felice, è di una povertà di pensiero addirittura catastrofica. Non è quindi da sorprendere se il lavoro, malgrado una esecuzione straordinaria sotto la guida dello stesso direttore generale della musica a quel teatro, Erich Kleiber, dovette essere abbandonato perchè il pubblico disertò le repliche.

La Staatsoper non ebbe fortuna nemmeno colla successiva novità *Fortunios Lied* (Canzone di Fortunio) di Jacques Offenbach, vecchia opera comica o meglio operetta, che venne eseguita insieme ad un nuovo balletto, *Die fünf Wünsche* (I cinque desideri) di Terpis ed Arco, musica di Ralph Benatzky.

Gli avvenimenti della Staatsoper hanno costituito un particolare interesse per l'attività del direttore generale Otto Klemperer, personalità distinta, le cui interpretazioni dànno motivo a dibattiti e scambi di idee interessanti e molteplici. Tutto quanto succede sotto la sua egida ha uno stile. Egli iniziò la sua stagione colla prima esecuzione a Berlino di tre opere in un atto di Ernst Krenek, la primissima delle quali costituì uno degli avvenimenti più importanti del *festival di maggio* di Wiesbaden dell'anno scorso. Ma, nè l'opera tragica *Der Diktator,* nè la fiaba *Das geheime Königreich,* nè l'operetta burlesca *Das Schergewicht* o *Die Ehre der Nation* (L'onore della Nazione) che formavano il trittico, ci convinsero sul loro valore, benchè Klemperer ed i suoi collaboratori vi mettessero tutta la loro arte e la massima cura. Queste tre opere, ci confermano sempre più come l'ingegno di Krenek sia stato per un certo tempo valutato in modo esagerato e la sua celebrità ed il suo nome siano stati artificialmente esaltati.

Il rifacimento del *Fliegender Holländer* di Wagner al Teatro Kroll ha dato luogo a discussioni straordinariamente animate. Klemperer, fanatico ultramoderno, di un realismo senza alcunchè di romanticismo e che basava la sua interpretazione sull'originale dell'opera, colla sua istrumentazione pesante e chiassosa, presentò l'opera in modo talmente personale da darle, contrariamente a tutte le usanze, una forma affatto diversa, sia per quanto riguarda la messa in scena, sia per la linea musicale. Sono piovute proteste e le associazioni wagneriane si sono opposte a queste rappresentazioni che, secondo loro, non erano altro che un insulto ad un capolavoro tedesco.

L'attività dell'Opera tedesca sotto la direzione geniale del direttore generale Bruno Walter presenta, invece, un quadro affatto diverso. Qui si bandiscono tutti gli esperimenti e, ciononostante, si ottengono esecuzioni straordinariamente forti e profonde. Prima di tutto parliamo dell'opera in tre atti *Mondnacht* (Notte di luna) di Julius Bittner, il quale ha sempre scritto anche i libretti delle sue opere, dando spesso l'impressione che la sua capacità poetica sia notevolissima, come in *Roten Gred* (1907), in *Musikanten* (1910), *in Höllisch Gold* (1916) il successo dei quali lavori si dovette specialmente al testo. La *Mondnacht* è però debole tanto musicalmente quanto letterariamente. La musica scorre senza creare emozioni perchè manca quasi del tutto di originalità. Vi è in essa un tono popolare, come Bittner ama, qualche cosa di francamente onesto, ma non si sente la profonda radice del sentimento del popolo, com'è caratteristica nelle opere di Schubert, di Mahler e di Mussorgsky.

Alle diverse novità dei teatri va aggiunta *Der arme Rein hold* fiaba natalizia, drammatizzata da Wilhelm Gross. E' canone di questo compositore di mescolare nei suoi lavori elementi antichi e moderni e di creare così un compromesso che dovrebbe rendere accessibile all'uditore anche la musica moderna. Il risultato però è quello di offrire una mescolanza di stili, nella quale la musica non è nè pesce nè carne. Stravinsky è stato preso per modello, ma non si sono dimenticati nemmeno Puccini e Johann Strauss. Un'altra novità è stata *Burg des Blaubart,* ballata drammatica di Bela Bartok, la cui prima esecuzione suscitò vivo interesse ed in cui la musica è di grande attrattiva nell'espressione del mito; ed il compositore trova spesso delle note commoventi. Ha diretto l'orchestra Hans Levy-Diehm, giovane di eccellenti promesse.

il recente suicidio del quale ha addolorato tutti.

Pari all'attività nei teatri d'opera è stata quella nelle sale da concerto. Al terzo della Filarmonica, diretto da Wilhelm Furtwängler, prese parte, come solista, Serge Rachmaninoff che eseguì il suo *Concerto* per pianoforte in *re minore* op. 30 per la prima volta a Berlino. La successiva udizione della Filarmonica fu assai movimentata. L'esecuzione dell'ultima opera di Arnold Schönberg *Variazioni per orchestra* suscitò un contrasto di opinioni come raramente succede nelle sale da concerto. Artur Schnabel, colla matura maestria della sua interpretazione e la purezza del suo suono, eseguì, come solista, il *Concerto* per pianoforte in *fa maggiore* di Mozart (K. V. 459). In altra tornata di Furtwängler, Fritz Kreisler interpretò con molta bravura il *Concerto* per violino di Brahms. Il punto culminante del settimo fu la *Prima Sinfonia* di Mahler. La parte più interessante dell'ottavo concerto Filarmonico fu la prima esecuzione del *Concerto* per organo e orchestra da camera op. 46 N. 2 di Paul Hindemith (scritto per la Radio di Francoforte). Il lavoro, il cui organico si compone di fiati ed istrumenti ad arco e bassi, come è diventato di moda, non ci rivela aspetti nuovi dell'artista. Lo stile di Hindemith si è talmente sviluppato e caratterizzato che lo si riconosce a prima vista. Ma d'altra parte si intravede già il pericolo che diventi manierato.

Non c'è molto da riferire sui concerti sinfonici di Erich Kleiber colla Orchestra di Stato. Il Ciclo schubertiano venne continuato col massimo piacere degli uditori, dato che esso comprendeva, fra le sinfonie giovanili del Maestro, veri gioielli, che non si comprende come abbiano potuto rimanere trascurati finora. Meno felice fu questa volta la scelta delle novità propriamente dette. Nè il Preludio per orchestra *Der Dybuk* di Bernhard Sekle, direttore del Conservatorio di Francoforte, nè la Sinfonia composta di canzoni e danze del Balcani, *Balkanophonia*, di Josip Slavenski jugoslavo, riuscirono a convincere.

Il brano più interessante diretto da Otto Klemperer coll'Orchestra di Stato fu un seguito di pezzi di effetto e di spirito della *Dreigroschenoper* di Kurt Weill data — in prima esecuzione — col *Concerto* per violino di Hindemith e con la Suite *Pulcinella* di Stravinsky.

Bruno Walter eseguì nel suo terzo concerto coll'Orchestra Filarmonica il *Concerto grosso* per archi e pianoforte obbligato di Ernst Bloch, compositore nato a Ginevra che ha trovato in America, sua patria di elezione, il proprio stile. Il lavoro contiene musica piena di vita, sgorgata dall'intimo e quasi fin troppo satura di melodia. Solista del concerto fu Maria Müller, che cantò *Arie* di Gluck e di Händel con grande sentimento. Una novità attraente diede particolare sapore al suo quarto concerto. Alludo alla Rapsodia per orchestra *Taras Bulba* di L. Janacek, il cui destino fu di assurgere alla gloria solo nella vecchiaia, quando l'angelo della morte stendeva già le ali sopra di lui. La Rapsodia è un'opera di grande originalità, elaborata con sicurezza e acutamente delineata; la sua musica è piena di ardore e di passione.

Fra le esecuzioni dei direttori d'orchestra berlinesi stabili dobbiamo menzionare quelle del nuovo direttore dell'Orchestra sinfonica di Berlino, dott. Ernst Kunwald, e quelle del direttore della « Società degli amici della musica » dott. Heinz Unger, che ci presentò il nuovo lavoro orchestrale di Ernst Krenek, *Potpourri*, che ebbe poco successo. Il numero dei direttori berlinesi e stranieri che cercano di guadagnarsi allori coll'Orchestra filarmonica cresce sempre di più. Paul Kletzki, compositore di buon nome, ci interessò colla prima esecuzione del *Concerto* per violino in *sol maggiore*, op. 19, che ebbe luogo sotto la sua direzione. Il prof. Wendel di Brema, il professor Sieben di Dortmund, Heinrich Laber di Gera, Leo Reichwein di Karlsruhe, attendono, con molti altri, il loro turno. Hermann Abendroth inserì nel suo programma la *Fuga triplа* per orchestra di Kurt von Wolfurt, conosciuta dal Tonkünstlerfest di Schwerin; Jascha Horenstein, ora a Düsseldorf, ci fece conoscere tre *Pezzi* per orchestra ad archi abbastanza sterili della « Suite lirica » dello schönberghiano Alban Berg.

Anche i direttori di cori hanno offerto molte novità. La *Missa symphonica* di Lothar Windsberg, eseguita per la prima volta a Berlino col coro della chiesa di S. Michele di Amburgo sotto la direzione dell'organista Sittard, ebbe una accoglienza molto contrastata. Lo stesso accadde all'oratorio popolare *In jungen Tagen* di Gerhard von Kenpler, che il prof. Georg Schumann, direttore della Accademia di canto, aveva preso sotto la sua protezione. Unanime fu invece il successo del *Psalmus Hungaricus* di Zoltan Kodaly, incaricato da Alexander von Zemlinsky della direzione del coro universitario. La *Festliche Messe* di Janacek, eseguita nello stesso concerto, apparve invece un'opera sbagliata. Il coro popolare di Berlino ci presentò, in occasione del suo 25° anniversario, l'esumazione di una cantata di Georg Philipp Telemann, contemporaneo di Bach, *Die Jahreszeiten*, ed un nuovo adattamento dell'oratorio di Händel *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*.

L'Unione dei Compositori austriaci eseguì in un concerto di musica da camera opere di Karl Weigl, Hans Gal, Egon Wellez, Wilhelm Gross e dell'apostolo dei dodici suoni, Josef Matthias Hauer. I danesi fecero propaganda per i loro compositori Rüsager e Betuzon ad una serata della Società Internazionale per la musica nuova. Il Quartetto ad archi inglese Stratton e la pianista Harriet Colen eseguirono un *Quintetto* in *sol minore* per pianoforte, abbastanza interessante, del loro compatriota Arnold Bax.

WALTHER HIRSCHBERG.

Lettera dall'Olanda

Il primato della stagione musicale d'inverno — non ancora terminata — spetta all'Opera Italiana di cui è impresario e direttore Arturo Borin che, assumendone la direzione e la responsabilità, ha saputo dare alla Compagnia un'impronta veramente nazionale. Egli non ha badato a difficoltà e sacrifizi, e non potendo sperare — a differenza di altre iniziative — in aiuti estranei, ha dovuto fidare soltanto sulle proprie forze e sulla simpatia, ripetutamente dimostratagli dal nostro pubblico.

Quest'anno, inoltre, ha potuto contare sull'ausilio d'un valente direttore, quale il maestro Mario Parenti, giovane toscano di squisita sensibilità artistica, ed è riuscito a dare 164 rappresentazioni in tutta l'Olanda; cifra rispettabilissima, che non è andata a scapito delle esecuzioni.

Il repertorio comprendeva le opere più care al pubblico olandese: *Aida, Butterfly, Barbiere, Adriana, Bohème, Cavalleria, Carmen, Faust, Iris, Lucia, Pagliacci, Rigoletto, Traviata, Tosca*. E, quali novità, *Turandot* e *Gianni Schicchi* di Puccini, *Forza del destino, Otello* di Verdi, *Luisa* di Charpentier, *Rosiera* di Gnecchi, *Pescatori di perle*.

Tutti questi spartiti sono stati inscenati con orchestra olandese e cori misti d'italiani e olandesi; ed il maestro Parenti ha saputo ben amalgamare tutti gli elementi, evitando ogni discrepanza.

La stagione si è inaugurata con *Turandot*, e la critica è stata unanime nel giudizio favorevole per il fine gusto della melodia italiana che anima il lavoro. La protagonista Hilda Monti impersonò egregiamente la mitica principessa, e Sara Scuderi, l'idolo del nostro pubblico, fu una ideale Liù.

Anche le altre opere furono accolte con molto favore. La *Forza del destino* ebbe a protagonista la Monti; la *Luisa*, la Cobelli. Nei *Pescatori* si distinsero la Romelli, il tenore Alcaide e il baritono Piccioli; il quale rivelò i pregi della sua arte anche nel *Barbiere* e in *Gianni Schicchi*, mentre un altro baritono — Pietro Biasini — fu eccellente nel *Rigoletto*, nella *Luisa* e nell'*Otello*. In quest'opera ebbero pure meritato successo il tenore Tullio Verona e la Scuderi. La Tapales fu interprete mirabile dell'*Iris* e della *Butterfly*.

Gianni Schicchi piacque particolarmente; ed il lavoro riapparirà nel cartellone della prossima stagione.

***

Oltre l'opera italiana abbiamo avuto anche una Compagnia olandese, denominata « La Cooperativa », la quale ha agito tra continue vicissitudini, nonostante abbia avuto una sovvenzione superiore a quella della Compagnia italiana. Essa ha dato rappresentazioni assai lodevoli di *Tristano e Isotta*, per festeggiare il primo lustro della sua fondazione, e una novità — *Iland Saga* — del compositore Georg Vollerthum, piaciuta più per la cura dell'esecuzione che per il suo valore intrinseco. La musica non dimostra quello slancio, che la natura del libretto avrebbe richiesto.

L'impresa del dott. Malhnizen ha dato, come negli altri anni, qualche rappresentazione lirica con artisti tedeschi. Abbiamo udito *Le Nozze di Figaro* (in un'edizione eccellente, sotto la direzione di Egon Pollak di Amburgo) e — come novità — la *Città morta* di Korngold, opera veramente notevole, se si pensi che il musicista aveva soli diciannove anni quando la compose.

***

La musica sinfonica ha avuto degne manifestazioni da parte delle tre nostre grandi orchestre: quella di Amsterdam del Concertgebouw (diretta prima da Pierrè Monteux e, dal gennaio, da Mengelberg); quella della Residenza dell'Aia, direttore Peter van Anrooy; e quella di Utrecht, diretta da Evert Cornelius. I programmi comprendevano tutti gli Autori e gli stili della letteratura orchestrale contemporanea.

Tra le novità eseguite, ricordiamo il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bartok, che piacque poco, mentre vi furono molte esecuzioni di brani di Schubert, ricorrendo il suo centenario. Come solisti, parteciparono ai concerti sinfonici: Rachmaninof, Levitzki, Flesch, Myra Hess, Rosette Anday, Iturbi, Thibaud, ecc. ecc.

***

Anche i *recitals* sono stati numerosissimi, ma fra tutti, merita particolare menzione quello di Paderewski, che per la seconda volta veniva in Olanda.

J. P. W. KUIN.

Lettera dalla Sassonia

La nostra vita musicale ha subito una grave perdita con la morte, per influenza, di Eduard Mörike, l'instancabile direttore della « Filarmonica di Dresda ». Egli aveva già percorso una brillante carriera, ed è stato profondamente rimpianto, specialmente dalla sua orchestra che deve a lui la sua attuale rinomanza. Questa Filarmonica che, come solista di violoncello comprende il milanese Enrico Mainardi, rappresenta un fattore importante nella vita artistica della città.

Erich Kleiber, direttore generale musicale dell'opera di Stato a Berlino ha eseguito tra noi la *Quarta* di Mahler e l'*Eroica* di Beethoven; Isai Dobrowen ha interpretato la *Quinta* di Ciaicoski, e Paul Scheinpflung ha dedicato una intiera serata a Liszt.

Mancando Dresda di una sala da concerto adatta, le udizioni dell'Orchestra di Stato hanno luogo all'Opera. Fritz Busch diresse, la domenica delle Palme, la *Nona* di Beethoven, in modo grandioso, mentre in uno dei precedenti

concerti ci aveva dato la prima esecuzione di *Tre pezzi* per orchestra, musica fresca e spontanea, op. 59 di Theodor Blumer.

Mörike desiderava includere nel suo concerto l'*Inno alla vita* di James Simon, berlinese, ma causa la sua malattia, il lavoro, che segue le idee di Nietzsche, fu diretto da Kurt Striegler, con sincero successo.

***

L'Opera di Stato, dopo la *première* tedesca di *Sly* di Wolf-Ferrari, che ha poi fatto il giro di molti altri teatri con ottimo successo, ci fece conoscere la *Dama di Picche* di Ciaicoski, diretta magistralmente da Busch, e inscenata dal dott. Otto Erhardt. L'opera, si è assicurato il favore del pubblico.

Alla vigilia del sessantesimo compleanno di Pfitzner, l'Opera di Stato ha voluto rappresentare la sua *Der arme Heinrich*, diretta dallo stesso compositore. Si ebbe anche una buonissima esecuzione del *Falstaff* di Verdi, sotto la direzione di Busch.

Nella settimana santa e durante le feste di Pasqua udimmo le *Passioni* di Bach (che, come ricordo della prima esecuzione di Bach 200 anni fa e della riesumazione di 100 anni, fatta da Felix Mendelssohn, vennero eseguite senza tagli) ed il *Parsifal*. Stravinski, inoltre, diresse il suo *Oedipus* come opera da concerto, suscitando grande interesse e molti applausi.

Ad Halle a. d. Saale venne rappresentata un'altra opera di Verdi, sconosciuta in Germania: *I due Foscari*, tradotta da Rudolf Franz, autore, pure, della riduzione tedesca dei *Masnadieri*, la cui prima esecuzione ebbe luogo a Barmen. Non sappiamo se queste esumazioni delle opere giovanili di Verdi avranno vita durevole nei nostri teatri, ma, comunque, esse sono di alto valore artistico e riescono utilissime per conoscere e completare i vari aspetti del più grande compositore italiano del XIX secolo. L'opera *I due Foscari* ci mostra il vero Verdi, sommo nel delineare musicalmente le situazioni, nelle grandi frasi d'insieme, nella forte espressività e nel sentimento. Come tutte quelle dello stesso autore, anche quest'opera è basata sul puro canto. Il successo è stato completo, grazie anche ai buoni interpreti ed alla direzione di Erich Band.

***

I concerti al Gewandthaus di Lipsia vennero quest'anno diretti dai maestri stranieri: Busch, Pfitzner, Clemens Kauss, Schuricht e Bruno Walter, direttore generale dell'Opera municipale di Berlino, il quale è il candidato più probabile per la successione di Furtwängler. Nei programmi dell'Opera di Lipsia non sono da menzionare che una ripresa di *Don Pasquale* di Donizetti e di *Djamileh* di Bizet.

Dr. W. Virneisel.

Lettera dalla Russia

La vita musicale russa si svolge attualmente in maniera normale e buona. Il fatto è da notare e anche da sottolineare, perchè questa situazione non data che da due o tre anni al massimo. Quando dico che si svolge «normalmente» intendo: liberamente e in stretto rapporto con il movimento musicale europeo.

Nel giudicare la musica russa di oggi (parlo della musica del paese dei sovieti e non di quella degli emigrati) non bisogna dimenticare che la guerra, la rivoluzione e la crisi economica, politica e sociale che seguirono, isolarono completamente il paese. Per dieci anni, press'a poco, la Russia musicale fu obbligata a vivere, per così dire, col suo proprio fondo. Noi eravamo completamente tagliati fuori dall'Europa; gli scambi artistici erano divenuti impossibili; non sapevamo più nulla di ciò che accadeva nei grandi centri musicali: Berlino, Vienna, Parigi, Roma; gli artisti stranieri, prima così numerosi, non venivano più in Russia. I risultati di questa triste situazione non si fecero aspettare, dimostrando una volta di più che nessun popolo, nessun paese può vivere nell'isolamento, qualunque sia la sua ricchezza spirituale.

Il popolo russo è essenzialmente musicale; ha, per così dire, la musica nel sangue; d'altra parte, nel corso del XIX secolo, la nostra cultura musicale raggiunse un altissimo livello e la scuola russa, o piuttosto, le scuole russe (perchè c'era quella di Mosca e quella di Pietroburgo) esercitavano una grande influenza nel mondo intero. Poteva dunque sembrare che, anche ridotti alle sole nostre forze, isolati dal resto del mondo, noi avremmo avuto pienamente la possibilità di continuare a lavorare e a produrre. Invece, non si ebbe alcun risultato: e un fatto è certo: e cioè che nel corso dei dieci anni (dal 1915 al 1925), durante i quali la Russia visse intellettualmente sola come in un'isola, la musica, come le altre arti, subì una specie di regresso. Si produceva molto, si suonava molto, i concerti erano altrettanto numerosi ed anche più di prima; ma tutta questa attività aveva un'impronta nettamente provinciale.

Si potrebbe supporre che i disordini e le catastrofi della rivoluzione debbano essere resi egualmente responsabili di questo regresso qualitativo se non quantitativo, ma io credo, invece, che gli eventi economici e politici vi contribuirono assai meno che non s'immagini; nel più forte della tormenta rivoluzionaria, e quando la carestia devastava le contrade più ricche della Russia, gli spettacoli, i concerti non cessarono mai e appassionarono sempre il pubblico: e non soltanto quello degli intellettuali (le persone colte), ma anche i nuovi strati sociali: operai, artigiani, contadini, soldati, che la rivoluzione aveva portato ad una vita più attiva. D'altra parte, se i compositori non trovavano più editori, e non si pubblicava quasi più niente, essi continuavano a scrivere, e, allorchè la situazione migliorò, e lo Stato, sostituendosi agli editori, si fece esso stesso editore di musica, le opere nuove, fino allora rimaste inedite, affluirono sul mercato.

La causa, quindi, del regresso musicale, in rapporto al periodo d'anteguerra, si deve soprattutto ricercare nell'isolamento seguito a questa ed alla rivoluzione. E quando, dopo il 1925, questo isolamento cessò, a poco a poco gli artisti stranieri ripresero il cammino della Russia, e i musicisti russi riattivarono il contatto con la vita musicale europea.

Questo contatto fu abbastanza lungo a ristabilirsi a causa degli ostacoli materiali di molte specie: sia per le difficoltà di procurarsi in Russia le opere nuove straniere, generalmente molto care, ecc., sia anche perchè ci si trovava sviati: la musica in Europa si era considerevolmente evoluta dopo il 1914; nuove tendenze erano apparse; nuovi compositori erano sorti in Germania, in Francia, in Italia, in Inghilterra; e con Stravinski, Schoenberg, Hindemith, e altri ancora, la cultura musicale europea aveva subito delle profonde modificazioni. Noi, invece, non conoscevamo niente di tutto questo ed eravamo rimasti a Debussy per la Francia, a Strauss per la Germania.

Si capisce che russi e stranieri non avevano più un linguaggio musicale comune, tanto più che gli artisti francesi, tedeschi e d'altri paesi, venuti, dopo il 1924-1925, a suonare in Russia, non si preoccupavano che raramente di fare della propaganda per le opere nuove, ma, cercando i successi, eseguivano di preferenza musica da noi conosciuta che non faceva loro correre nessun pericolo. Ma a poco a poco la situazione migliorò; oggi il contatto è quasi completamente ristabilito e le opere nuove straniere sono correntemente eseguite nei concerti di Mosca e di Leningrado, tanto dagli artisti russi come dai loro colleghi dell'Europa Occidentale.

Il pubblico si va abituando a questa nuova musica, spesso l'accoglie con entusiasmo — come è accaduto per il *Pacific* di Honegger per esempio — e, quello che è più importante ancora, essa comincia ad influire sui compositori russi stessi che, al principio, l'ascoltavano con diffidenza e disprezzo. Non bisogna dimenticare che la musica russa dopo Glinka crebbe e si sviluppò in stretta relazione con l'arte sonora europea; e fu, nel corso del XIX secolo, uno dei rami più vivaci di questo tronco potente. Allorchè nel 1915 essa fu segregata, doveva necessariamente intristire; ma oggi il riavvicinamento è avvenuto e siccome il genio musicale russo è sempre vivo, è lecito attendersi che i nostri compositori riprendano, nella cultura europea, quel posto eminente che essi occupavano prima della guerra. Vedremo in seguito come essi già lavorino ed abbiano già raggiunto dei risultati apprezzabili; ma, prima di passare all'esame particolare della produzione musicale attuale nella Russia sovietica, desidero fermare l'attenzione del lettore su di un altro aspetto della crisi che ha attraversato la musica russa nel corso di questi ultimi anni; giacchè per capire il presente, bisogna rendersi sempre conto del passato, almeno in linea generale.

***

Dicevo al principio di questa cronaca che la vita musicale russa si sviluppa adesso in maniera normale e sana: vale a dire in contatto con la cultura musicale europea e liberamente. Quest'ultima parola ha bisogno di qualche spiegazione.

E' accertato che la politica dei sovieti fino a questi ultimi anni tendeva a sfruttare la musica per fini sociali, o tutt'al più, a organizzare e a sindacare la produzione musicale in maniera da imprimerle un carattere specialmente «proletario». In che cosa doveva consistere questo carattere proletario nessuno lo sapeva esattamente, ma sembrava innegabile ai dirigenti sovietici e ai teorici comunisti che l'arte musicale dell'U. R. S. S., come la sua letteratura, la sua pittura, ecc., dovesse distinguersi nettamente dalla musica borghese dell'Europa occidentale. Si discusse molto su questo punto (e se ne discute del resto ancora adesso); furono fatti degli sforzi energici per aiutare lo schiudersi di quest'arte proletaria, ma il solo risultato che si ottenne, risultato del resto molto apprezzabile, fu la diffusione dell'istruzione musicale e della democratizzazione dei Conservatori. Ma questa cultura musicale che si diffonde così largamente attraverso il paese è tutta basata sulla musica occidentale e sulla musica russa che fioriva diggià sotto l'antico regime; in poche parole, sull'arte che i teorici del comunismo qualificano borghese. E, quando le porte delle scuole di musica e dei Conservatori si spalancano davanti ai figli dei contadini e degli operai, l'insegnamento che riceve questa gioventù avida di sapere è generalmente molto ricco e si collega insomma a quello dei Conservatori del mondo intero. La scienza musicale e le discipline teoriche hanno preso, sopratutto a Leningrado, uno sviluppo considerevole, ma l'arte che si insegna nelle scuole sovietiche alla gioventù proletaria, non si distingue per niente da quella che si apprende a New York, a Berlino, a Roma, a Parigi. Si può sconvolgere il regime sociale di un paese, creare delle nuove istituzioni, modificare anche le abitudini, ma non è possibile imporre all'arte, a mezzo di decreti, questo o quell'orientamento.

Non so se i dirigenti sovietici abbiano finito per capire questa verità elementare, ma è certo che la musica nell'U. R. S. S. gode

oggi di una libertà completa; i lavori teatrali, senza eccettuarne le opere, sono sottoposti ad una censura rigorosa, e se il soggetto o semplicemente il carattere, l'atmosfera generale, il tono sono giudicati più o meno ostili alle idee comuniste o non sono d'accordo con l'ideale proletario, l'opera, qualunque sia il suo valore letterario e scenico, è proibita. Ma per ciò che concerne la musica, lo Stato osserva una stretta neutralità; i compositori di musica possono fare ciò che vogliono. Come colpire, d'altra parte, le produzioni musicali, e quale carattere politico di «scrittura» applicare loro? Ma, ciononostante, qualche anno fa, quando sembrava che la rivoluzione sociale del 1917 dovesse necessariamente finire in una rivoluzione artistica e nella nascita di una musica decisamente proletaria, si dovettero seriamente impedire ai compositori «le inutili raffinatezze di stile», residui di una cultura borghese in decomposizione, e imporre loro uno stile semplice e monumentale, comprensibile dalle masse, e di cui si credeva trovare il modello in Beethoven. Questo progetto non fu messo però in pratica e si finì per lasciare i musicisti tranquilli. Così, quando si esaminano le produzioni dei compositori russi, non si può pensare che esse siano nate in un paese che in dieci anni ha subito la più grande trasformazione sociale, che la storia abbia registrato.

I compositori della Russia Sovietica hanno tutti una qualità comune: la loro giovinezza; quasi senza eccezione appartengono alla generazione del dopoguerra. Negli altri paesi, in Germania, in Austria, in Francia, in Italia, i giovani «lavorano accanto ai loro anziani» benchè spesso in lotta con essi. Ma in Russia la rivoluzione e l'emigrazione hanno operato una scissione tra le due generazioni: quasi tutti i compositori che nel 1914-1915 occupavano una situazione di primo piano e avevano una parte importante nella vita musicale, hanno abbandonato il paese dei sovieti; ad eccezione di Scriabin, morto nel 1915, gli altri — Stravinski, Prokofieff, Medtnert, Rachmaninov, Tchérepine — sono tutti passati all'estero. Solo Glazunov è restato a Pietroburgo.

Si potrebbe ritenere che, in queste condizioni, essendo i giovani per così dire in balia delle loro proprie forze e non subendo più l'azione diretta dei loro maggiori, la musica sovietica si spinga a tutte le audacie ed a tutte le originalità. Invece non è così: i compositori della rivoluzione sono molto prudenti, e, come avviene per la maggior parte dei debuttanti, hanno cominciato coll'imitare. Il Dio dei giovani fu dapprima Scriabin; fino al 1924 1925, vale a dire fino al momento della ripresa delle relazioni artistiche con l'Europa, l'autore di *Promethée* e del *Poème de l'extase* ebbe sugli spiriti un influsso potente; il suo stile patetico, il suo misticismo romantico sembravano convenire perfettamente ad un'epoca di demolizione e di ricostruzione totale. Poi venne la reazione. Ma, per reagire contro il romanticismo scriabiniano, la giovane generazione non trovò altro appoggio che in Glazunov. Si aspirava ad una meta di arte classica, ad una musica pura, si voleva lottare contro il torrente dell'emozione che sommergeva la musica russa, e allora si ricorse all'accademico Glazunov, il cui stile eclettico, in cui Mendelssohn si alleava a Brahms e a Wagner, figurava da neo-classicismo.

Tanolis Feinberg a Leningrado e qualche giovane di minima importanza continuavano a seguire Scriabin esagerandone i procedimenti; Panlov, Alexandrov e altri, si rivolsero a Glazunov e anche a Medtner, compositore russo di cultura tedesca, molto vicino a Brahms.

La produzione di quest'epoca, bisogna confessarlo, non presenta un grande interesse. Lo stesso dicasi per le opere che seguirono: Stravinski, che aveva lasciato il paese prima della guerra, era uno sconosciuto in Russia. Prokofieff, che emigrò al principio della rivoluzione, era anche lui molto poco conosciuto; la loro rivelazione a partire dal 1927, come la scoperta di Hindemith e della giovane scuola francese, e particolarmente di Honegger (di cui il *Re David* intanto non ha potuto essere eseguito a causa del suo carattere religioso) sconvolsero la Russia musicale. Se Stravinski incontra ancora una certa opposizione, Prokofieff fu invece accolto come un trionfatore, quando fece un viaggio in Russia nel 1927. E i risultati della sua azione si fanno già sentire nei giovani russi che capiscono ora che classicismo non è per nulla sinonimo di conservatorismo.

Tra questi govani, due, mi sembra, meritano un'attenzione particolare: Mossolov e Chestakovitch, tutti e due alunni del Conservatorio di Leningrado. Esaminerò le loro produzioni come quelle di qualcuno dei loro compagni, nella mia prossima cronaca.

V. DE SCHLOEZER

R. PICK MANGIAGALLI

Casanova a Venezia

Azione coreografica in 8 quadri
su libretto di G. ADAMI

Completa per Pianoforte L. 20

PEZZI STACCATI: Riduzione facile dell'A.:

121149. - Danza delle apparizioni.	L.	5,—
121150. - Sarabanda.	»	4,—
121151. - Gavotta.	»	4,—
121152. - Valzer.	»	5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI[1]

® ACCADEMIA DEL CONSERVATORIO DI FIRENZE (Via degli Alfani 84). Come amministratrice dell'«Ente Cristofori» bandisce i seguenti Concorsi, ciascuno con premio di L. 3.000:

a) per una *Raccolta di studi per pianoforte*. Scadenza 15 gennaio 1930.

b) per la *Costruzione d'un pianoforte*. Scadenza 1 febbraio 1930.

® R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI. — Concorso al «Premio Silvio Rispoli», fra compositori italiani nati dopo il 15 giugno 1899, per un *Quartetto a corda* in quattro tempi. Scadenza per la presentazione dei lavori e dei titoli, il 15 giugno p. v.

® CONCORSO BANDISTICO E CORALE O. N. D. L., ROMA. — Riuscito benissimo, al Concertone finale, diretto da Mascagni e presente il Duce, è intervenuta folla enorme. Ecco i risultati:

BANDE

Categoria I. - 1) Concerto D. L. Chieti; Bande Cremona e Gioia del Colle.

Categoria II., sezione A. - 1) Azienda Tranviaria di Napoli; Borgognoni di Pistoia; 2) D. L. Ferroviario di Firenze; Bande di Monte Urano e di Piombino; 3) D. L. Lendinara; Milizia Ferroviaria Roma; A. T. A. G. Roma.

Categoria II., sezione B. - 1) Tramvieri Milano; 2) Milizia Ferroviaria Torino; 3) Milizia Ferroviaria Bologna.

Categoria II., sezione C. - 1) Bande Ferroviarie Milano e Trieste; 2) Banda Modugno e Sabbioncello S. Vittore; 3) D. L. Salario, Roma; D. L. di Cisterna; D. L. di Tesoro.

In costume. - 1) D. L. Monserrato, Cagliari.

CORI

Categoria I., sezione A. - 1) Manzato di Treviso; Canterini romagnoli, Imola; 2) D. L. Ferroviario, Verona; Manzoni di Pistoia; 3) Excelsior di Venezia e D. L. Gorizia.

Categoria I., sezione B. - 1) Gazzotti di Modena; 2) Puccini di Grosseto; 3) Coccia di Novara; Bellini di Budrio; D. L. Monopoli di Bologna.

Categoria II. - 1) . Monaco di Livorno; D. L. di Orsogna; 3) G. Pezzi di Tolentino.

In costume. - 1) L. di Orsogna; 2) Tomadini di Cividale; 3) Perosi di Venezia.

® Il Concorso fra giovani pianisti napoletani, bandito dalla SOC. ITAL. PROPAGANDA MUSICALE è stato vinto, fra numerosi concorrenti, da Mimina Rubinacci.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

® In seguito ad accordi intervenuti fra la Casa di riposo per musicisti e il Museo della Scala, questa istituzione accoglierà nelle sue sale i più importanti CIMELII VERDIANI, sinora custoditi nella Casa di riposo.

® La Commissione esaminatrice del Concorso alle Cattedre di musica e canto Corale nei R. ISTITUTI MAGISTRALI è costituita dai maestri Francesco Cilea, Pio Di Pietro e Achille Schinelli. Gli esami si svolgeranno a Roma il 28 maggio p. v.

® Alla MOSTRA REGIONALE MUSICALE CONTEMPORANEA che, organizzata dal maestro Nordio, si svolgerà a BOLOGNA prossimamente, hanno inviato lavori 29 autori con molte composizioni così ripartite: 29 brani orchestrali; 16 per diversi strumenti con pianoforte; 9 quartetti o tril; 4 sonate; 76 liriche per canto e piano; 51 lavori corali.

La Commissione composta da F. B. Pratella, da Nordio e da Ferrari Trecate sta scegliendo i lavori degni di esecuzione.

® Sono annunciate parecche NUOVE OPERETTE ITALIANE. La Compagnia Regini rappresenterà *Casa innamorata* di Simoni e Lombardo; *Isola verde* di Bonelli e Lombardo, musica di Pietri; e *Operetta* di Bonelli, musica di Dar-

clée. La Compagnia Lidelba, a sua volta, promette *Amante nuova*, intreccio di Pancani per la musica di Ostali.

® Il maestro Leopoldo Cassone ha terminato un'opera, *Alba*, su libretto di Drovetti; Umberto Micheli un poema per pianoforte e orchestra, dal titolo *Campagna toscana*.

® Per dimostrare il successo riportato a Parigi dal Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, riportiamo gli incassi ottenuti nelle ultime mattinate: 7 aprile, Fr. 19.158; 11 aprile, Fr. 14.377; 14 aprile, Fr. 32.569.

® All'Arena di Verona, in estate, verranno rappresentate *Isabeau* e *Faust*, sotto la direzione di Armani.

® Nel cartellone del Colon di Buenos Aires figurano le seguenti novità italiane: *La Campana sommersa* di Respighi; *Il Re* di Giordano; *Le Preziose ridicole* di Lattuada; *Chopin* di Orefice. Dirigeranno alternativamente il numeroso repertorio i maestri Panizza, Capuana, Padovani, Questa, Ricci ed Heger.

® La Compagnia italiana, che si reca al Cile, rappresenterà pure due nuove opere: *Germania* di Franchetti e *Il Cavaliere della rosa* di Strauss.

® Nel programma della prossima stagione al Metropolitan di Nuova York, oltre la nuovissima *Sadko* di Rimski Corsakov, figurano *Luisa Miller* di Verdi; *Fanciulla del West* di Puccini; *Don Giovanni* di Mozart; *Elisir d'amore* di Donizetti; *Luisa* di Charpentier e *Fidelio* di Beethoven.

® Nell'ultima stagione dello stesso Metropolitan — la 22ª sotto la direzione di Gatti Casazza — si sono avute 236 rappresentazione d'opera (24 in lingua italiana, 8 in francese, 14 in tedesco, 1 in inglese) e 24 concerti popolari domenicali. L'*Aida* ha battuto il *record*, con 12 rappresentazioni.

® La tassa sugli spettacoli ha reso in Francia, nel 1928, Fr. 120.140.000 contro i Fr. 113.861.348 del 1927.

® L'undicesimo Congresso dello Spettacolo, svoltosi a Nizza, ha votato un ordine del giorno nel quale si stabilisce «la chiusura delle sale di spettacoli in tutta la Francia per esigere dal Governo l'abolizione della tassa di Stato, di quella municipale e dei diritti per l'assistenza pubblica».

® Il manoscritto del *Re degli Elfi* di Schubert è stato recentemente venduto a Berlino per 20.500 marchi, e quello della *Polonese in la bem.* di Chopin, per 9.050 marchi.

® Si dice che Korngold, l'autore della *Città morta*, stia lavorando attorno ad un'opera di Jazz.

® Paderewski ha offerto all'Associazione delle vedove di guerra francesi la cospicua somma di Fr. 3 milioni, che rappresentano l'ammontare degli incassi dei suoi ultimi concerti francesi.

® L'Accademia di Belle Arti di Parigi ha designato i candidati per il Concorso definitivo al Gran Premio di Roma 1929. Essi sono la signorina Barraine e i signori Aubin, Vanbourgoin, Favre, Dupont e Caffot.

® Sembra — a quanto dicono i giornali londinesi — sia prossima la fusione tra la Columbia Graphophone Comp. e la Grammophone (Voce del padrone).

NECROLOGIO

PRIMO BANDINI

® Il 23 maggio è morto a Piacenza — ove per oltre trent'anni diresse l'Istituto musicale — questo vecchio ed apprezzato maestro, nato a Parma nel 1857. Studiò a quel Conservatorio ed a soli 19 anni fece rappresentare nella sua città natale la prima opera, l'*Eufemio da Messina*, accolta con grande favore. Ad essa ne seguirono altre due, *Fausta* e *Janke*, che ebbero ottima accoglienza in città quali Torino e Milano.

Pianista assai reputato, scrisse anche molte composizioni di musica da camera e orchestrale.

Diresse per molti anni gli spettacoli del Municipale di Piacenza ed ancora oggi si ricordano le pregevolissime edizioni che seppe offrire di *Mefistofele*, di *Lohengrin* e de *Le Villi* pucciniane.

® E' morto in ancora giovane età, il 2 c. m., il maestro Ettore Cattaneo, da varii anni esperto e diligente direttore della sezione Incisoria della Ditta Ricordi. Il Cattaneo era anche un buon insegnante di canto, e dalla sua scuola è appunto uscita la signora Irene Minghini Cattaneo, sua consorte, alla quale inviamo le nostre cordiali condoglianze.

® A Parigi, il 3 aprile, Louis Wuillemin, nato a Nantes nel 1879. Musicologo e critico reputato, era anche autore di melodie per piano e canto, di un quartetto e di un'opera *Le double voile*.

® A Berlino, il 24 u. s., il critico Adolfo Weissmann. Tenace assertore della musica moderna, stimava assai quella italiana. Scrisse un'apprezzata biografia di Verdi.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 204). *Sonate* (Brugnoli) (it.-sp.). (B) L. 12,—
——— (E. R. 205). *Sonate* (fr.-ingl.). » » 12,—
POZZOLI (E.) (121108). *Riflessi del mare*. 3 Pezzi caratteristici. (A) L. 8,—
WEBER (C. M. v.) (E. R. 1030). *Invito alla danza*. Libera trascrizione di C. Tausig. (B) L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

PIERACCINI (M.) (121001). *Novellino per i piccini e per i grandi* (Ms-Br). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace. (A) L. 8,—
TIRINDELLI (P. A.) (121155). *L'ora divina*. Parole di Milly Dandolo (S-T). (A) L. 5,—
——— (121156). *Sulla soglia*. Parole di Annie Vivanti. (S-T). (A) L. 5,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

CARDONI (A.) (E. R. 1010). *La scuola del «Bel canto italiano»*. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

DE NARDIS (C.) (121229). *Scene abruzzesi*. 2ª Suite. Partitura in-16°. (A) L. 10,—
PIZZETTI (I.) (121027). *Concerto dell'estate*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
SPONTINI (G.). La Vestale. Opera completa. Nuova edizione. (A) L. 100,—

PICCOLA BANDA

PONCHIELLI (A.). La Gioconda:
——— (121055). *Danza delle ore* (Manente). Partitura. (A) L. 20,—
——— Finale 3° (Manente):
——— (121062). Partitura. (A) L. 12,—
——— (121063). Parti staccate. » » 25,—
ZANDONAI (R.) (121064). Francesca da Rimini. Fantasia (Manente). Partitura. (A) L. 20,—

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

CANTARINI (A.). Tre pezzi per l'interpretazione classica della danza:
——— (121028). 1. *Diastaltica*. (A) L. 6,—
——— (121029). 2. *Esicastica*. » » 6,—
——— (121030). 3. *Sistaltica*. » » 6,—
MANCINELLI (L.) (120999). *Scene veneziane*. N. 3: *Fuga degli amanti a Chioggia*. (De Cecco). (A) L. 12,—
MULÈ (G.). *Sicilia canora*. Suite (De Cecco):
——— (121110). 1. *Una notte a Taormina*. (A) L. 6,—
——— (121111). 2. *Fiorisce gli aranci*. » » 8,—
VITTADINI (F.). Scene per films cinematografiche:
——— (121167). *Campagnola* (per scene d'allegrezza). (A) L. 6,—
——— (121169). *Mattinata*. » » 6,—
——— (121170). *Mistica* (per scene religiose). (A) L. 6,—
——— (121171). *Pastorale* (per scene di carattere intimo). (A) L. 6,—
——— (121172). *Plenilunio* (per scene amorose, di poesia). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BECKER (H.)-RYNAR (D.). *Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels*. (Universal Edition, Wien).
BONAVENTURA (A.). *L'Opera italiana*. (Nuovissima Enciclopedia Monogr. Ill., Firenze). L. 15,—
DE BONIS (A.). *Analisi della Forma delle Sonate per pianoforte di Beethoven*. Vol. I. (Enrico Muccio, Catania). L. 9,—
DE RUBERTIS (V.). *Ejercicios, Baletes y Cantos Dados realizados. — Nociones elementales de Armonia*. (F. De Granda, B. Aires).
DUMESNIL (R.). *Richard Wagner*. (Éditions Rieder, Paris). Fr. 18,—
GIRALDI (R.). *Elementi di acustica musicale*. (A. De Santis, Roma). L. 6,—
GRELINGER (Ch.). *35 Ans de Paris*. (A. De Smit, Paris). Fr. 10,—
MINNITI (C.). *Concezioni sul melodramma*. (Tip. Scolari, Carlentini).
MOSER (H. J.). *Das Volkslied in der Schule*. (Quelle & Meyer, Leipzig).
PREUSSNER (E.). *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*. (Quelle & Meyer, Leipzig).
TRAVAGLIA (S.). *Riccardo Drigo*. L'uomo e l'artista. (G. Zanibon, Padova). L. 6,—
WINKLER (J.). *Die Technik des Geigenspiels*: V-VI Teil. (L. Doblinger, Wien).
WILM (G. G.). *The Appreciation of Music*. (Macmillan, Company, New York).
WOEHL (W.). *Melodie-Lehre*. (Quelle & Meyer, Leipzig).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BARACCHI (L.). *Gattino nero*. Canzone Black-Boston. Versi di M. Massa. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
BERTON. *Chanson des Gardes du Corps du roi Louis XVIII*. Canon a 3 voix égales. Recueillie et harmonisée par P. De Bréville. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 2,—
BUTTERWORTH (G.). *Loveliest of Threes*. Song. The words by A. E. Housman. (Augener Ltd., London). 2/—
CARSE (A.). *Four old Nursery Rhymes*. Arranged by. (Augener Ltd., London). 1/—

CASTELNUOVO-TEDESCO (M). *Three Sonnet from the portuguese*. Poems by E. Barret Browning. (J. & W. Chester, Ltd., London). 3/—
CHIEREGHIN (S.). *Offrande*. (M. Senart, Paris). L. 12,—
DE CASTERA (R.). Dix Chansons populaires des Landes. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 4,—
DI BIAGIO (G.). *Inno al Papa* per Coro all'unisono. (C. Venturi, Bologna). L. 2,—
DONINI (J.). *I Fanti del fuoco* di G. Alterocca Angeli. (Ediz. Morandi da Todi, Terni).
FARINA (G.). *Ballata campestre* di A. Ignoto. — *Strambotto* di A. Ignoto. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascun pezzo L. 5,—
FEDELI (L.). *Canto funebre*. Parole di Shelley. — *Il Giardiniere*. Parole di R. Tagore. — *Ad una rondinella*. Versi di G. Prati. — *Cimitero in montagna*. Parole di R. Fucini. (U. Pizzi, Bologna). Ciascuno L. 5,—
GUARINO (C.). *Ninna-nanna*. Versi di G. Cortesi. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 4,—
KAISER (H.). *Invocation. Mélodie*. (M. Senart, Paris). L. 6,—
MASSARANI (R.). *Dos coplas*. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 8,—
NABOKOFF (N.). *Quatre romances*: 1. La Pie (Pouchkine). S. Fr. 1,75; 2. Il est temps (Pouchkine), M. S. Fr. 1,25; 3. Ah, triates jours (Boratinski), S. Fr. 2; 4. A Chloé (Dimitrieff), S. Fr. 1,75. — *Chant à la Vierge Marie*. S. Fr. 3. — *Si notre vie...* (du Bellay). S. Fr. 1,75. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
POULENC (F.). *Airs chantés* pour S. d'après des poèmes de J. Moréas. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 4,—
PRATELLA (F. B.). *Raccolta corale*: I. Canti monodici, L. 10. — II. Canti monodici e a due voci, L. 12. — III. Canti polifonici, L. 12. — IV. Canti polifonici, con accompagnamento d'istrumenti diversi. L. 20. (F. Bongiovanni, Bologna).
RAVASENGA (C.). *Liriche*: Salvazione (M. Gennari), L. 5, Orfano (G. Pascoli), L. 4; A Maria (G. A. Borgese), L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
RIBOLI (A.). *Straniera*. Parole di P. Preda. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
SANTOLIQUIDO (F.). *Il poema della morte*. (J. & W. Chesser Ltd., London). 2/—
SAUVREZIS (A.). *En vain d'un voile épais*. Poème de V. E. Michelet. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
SCUDERI (G.). *Liriche*: Villereccia. Parole popolari, L. 4; Piccoli Canti. Traduzione di B. Balbi, L. 6. (A & G. Carisch & C., Milano).
SOMEREN GODFERY (M.). *The King of China's Daughter*. Poem by Edith Stiwell. — *Go, teach the Swan to Swim*. Poem by E. N. da C. Andrade. (Augener Ltd., London). Each. 2/—
STEWART (D. M.). *After Lunch*. Words by A. Waley. — *Plucking the Rushes*. Words by A. Waley. (Augener Ltd., London). Each. 2/—
SURBONE (A.). *17 Canzoncine Devote*. (L. I. C. E., Torino).
WARLOCK (P.). *Tom Tyler*. Song. Words Anon. — *Elore Lo*. Words Anon. (Augener Ltd., London). Each. 2/—

PIANOFORTE A DUE MANI

ADINOLFI (F.). *Petite Suite*. Style ancien. (M. Senart, Paris). L. 6,—
AITKEN (G.). *Hampstead Pieces*. Church Row; Keats Grove; Well Walk; Teh Heath. (Augener Ltd., London). 2/6
BARESEL (A.). *Inftruktive Jazz-etuden*. (W. Zimmermann, Leipzig).
BELLIO (G.). *Ninna Nanna*. Berceuse-Go, goo Sleep-Ro-Ro. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 3,—
CALLANDER (M. H.). *Four little Pictures*. (Augener Ltd., London). 1/6
CALVI (C.). *Arma la prora*. Intermezzo. (Ediz. Armonia, Roma). L. 6,—
CRAWFORD (R.). *Four Preludes*. (Pacific Music Presse, S. Francisco).
DAVICO (V.). *Danza erotica*. (Delrieu, Nice). Fr. 2,—
DELACHI (P.). *16 Pezzi Infantili*. Fasc. II. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 10,—
DIACONO (C.). *Fantaisie-Impromptu*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
GALUPPI (B.). *Sonata*. (M. Maffiolenti). (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
HALBIG (H.). *Klaviertänze des 16. Jahrhunderts*. (J. G. Cotta'sche, Stuttgart).
LELEU (J.). *En Italie*. Dix Pièces: A Napoli, Fr. 2,50; Farniente, Fr. 2; Au théâtre des marionnettes, Fr. 2,50; Les compagnons de Saint François, Fr. 2; Sérénade de Pulcinella, Fr. 2,50; Carretto romano, Fr. 2,50; Le Dimanche dans une osteria, Fr. 2,50; Image primitive, Fr. 1,75; En gondole, Fr. 2; Masques, Fr. 2. (A. Leduc, Paris). Le recuil Fr. 10,—
MARCELLO (B.). *Sonata in si bem*. (M. Maffiolenti). (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
MASETTI (E.). *Avanese*. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
RAVASENGA (C.). *Suite*: 1. Canti e ritmi di un lieto giorno; 2. Accompagnando le movenze d'una danzatrice. (A. Allione, Torino). L. 10,—
ROWLEY (A.). *The Piper*. 1/—. *In Springtime - and in May*. 2/— (Augener Ltd., London).
SCHAEFER (C.). *Aids to Sight-Reading*. 25 Little pieces. (Augener Ltd., London). 2/6
SCHUBERT (K.). *Klaviersonaten der Söhne Bachs*. (J. G. Cotta'sche, Stuttgart).
SEELIG (P. J.). *Indische Muzick*. Op. 18, 21, 26, 33, 34, 39, 36, 14. (J. H. Seelig & Zoon, Bandoeng).
SEELIG (P. J.). *3 Danses Javanaises*. (Hug. & Co., Leipzig).
SUMSION (C.). *Air with Variations*. (Augener Ltd., London). 2/—
SWINSTEAD (F.). *Thanksgiving*. (Augener, London) 2/—

DUE PIANOFORTI

MANSFIELD (O. A.). *Songs of the Seasons*: Spring Blossoms; Autumn Song. (Augener Ltd, London).
MEDTNER (N.). *2.me Concerto* pour Piano et Orchestre. Op. 50. Réduction par l'A. (W. Zimmermann, Leipzig).

CANTO E PIANOFORTE

Novità.

DAVICO V.

121069. - *Cinque Canti* popolari toscani (S. - T.) L. 8.—

MUSELLA S.

120967. - *L'Infinito*. Versi di Giacomo Leopardi (Ms. o Br.) L. 5.—

PILATI M.

121074. - *Sonetto XV* de « La Vita nova » (S. - T.) L. 5.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tipografia E. ZERBONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 73 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXIX.



Farina Lattea Erba

Il superalimento = = per bambini



CARLO ERBA S. A.- MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

1853
1928 *75 anni di ascesa trionfale*

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima



il preferito dai maggiori pianisti

RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI
RICORDI & FINZI
Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

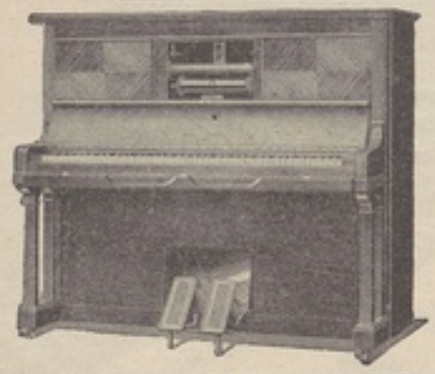
Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Gialiani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berrioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Disco cm. 30 **U-553**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte I.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte II.

Disco cm. 30 **U-554**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte III.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte IV.



Disco cm. 30 **N-6638**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte I.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte II.

Disco cm. 30 **N-6639**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte III.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Furlana.

DISCHI **ODEON** FONOTIPIA

INCISIONE ELETTRICA **VEROTONE** SENZA FRUSCIO



il **miglior** repertorio inciso sul **miglior** disco per la **migliore** macchina parlante

Rivolgersi ai migliori negozi del genere o direttamente alla:

SOCIETÀ ANONIMA EDIZIONI
FONOMECCANICHE
CARISCH - MILANO
Via L. Palazzi, 18 - Telef. 23-990
Galleria Vitt. Em., 74 - Telef. 36-830

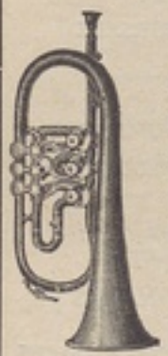


DITTE RIUNITE

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

Via Boltraffio, 16



ISTRUMENTI MUSICALI A FIATO, IN LEGNO, OTTONE E PERCUSSIONE PER BANDE MUSICALI E ORCHESTRA

CATALOGO GRATIS

Corrispondenza in tutte le lingue

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo

Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di Carte Patinate per Illustrazione e Cromo

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

LA MARCA

°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

CASA MUSICALE

G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637

GENOVA

NESSUNA SUCCURSALE

*

TUTTI GLI STRUMENTI

E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI

AUTOPIANI

ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI

RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

Canzoniere popolare dell'Italia Settentrionale. Raccolto da E. Oddone.
Canzoni della Valle d'Aosta; del Piemonte; della Lombardia; del Veneto; del Friuli; del Trentino; dell'Istria; Villotte Veneziane.
Volume con copertina a colori e fregi nel testo (120955) L. 20

Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia, raccolti e trascritti da G. Confalonieri.
La rosa e la viola; Canzone di nozze; Ninna nanna del mugnaio; Contrasto; Notturno; Invito alla danza alpestre; Serenata; Il papa e i dominatori; La mala figlia; La partenza del soldato.
Testo italiano e inglese (119997) L. 10

Canti popolari (diversi) raccolti e trascritti con accompagnamento di pianoforte da M. A. Dickinson.
Volume di 10 Canti (99200) L. 5

Canzoni popolari dell'Istria per Canto e Pianoforte, scelte, ordinate ed armonizzate da G. G. Bernardi.
Fascicolo di 7 Canzoni (115638) L. 8

Eco della Lombardia: 50 Canti popolari lombardi, raccolti e trascritti da G. Gialdini e G. Ricordi, con interpretazione italiana di L. Pullé, A. Zanardini ecc.
Vol. con copertina a colori (46961) L. 12

Canzoniere Veneziano settecentesco (50 Canzoni da battello). Scelta, revisione e armonizzazione di M. Zanon.
Cinque fascicoli (118621 a 625) di dieci Canzoni. Cad. L. 6

Canti popolari Emiliani di E. Masetti.
Cinque Canti bolognesi; Otto Canti ferraresi; Un Canto modenese.
Volume con copertina a colori e fregi nel testo (120955) L. 20

Canti popolari Toscani di L. Gordigiani.
Due volumi (49130-31), il primo di 38 Canti, il secondo di 29 Canti. Cad. L. 15

Canti Pistoiesi musicati da E. Oddone.
Il primo giorno di calendimaggio; Traditorello, m'hai rubato il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.
Un fascicolo (113849) L. 5

Impressioni campestri Toscane (dalla raccolta del Tigri) di M. Pieraccini per Canto e Pianoforte.
I. In casa mia non c'è stato maestro... (Rispetto). — II. Chi tardi arriva... (Stornello). — III. Quando camminl (Rispetto). — IV. E uno, e due, e tre... (Stornello). — V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). — VI. V'insegnerò (Rispetto). — VIII. E lo mio damo (Rispetto). — VIII. Beppin rubacuori (Rispetto). — IX. Fior di mortella (Rispetto). — X. Macina pur mugnaio (Rispetto).
10 Fascicoli (117630 a 39) Cad. L. 5
Completo (117640) » 25

Canti popolari Romaneschi, raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. Marchetti.
Un fascicolo di 12 Canti (34230) L. 8

Canti popolari Abruzzesi trascritti da F. Paolo Tosti. Versione ritmica di R. Petrosemolo.
Un fascicolo di 15 Canti (46742) L. 6

Canti della terra d'Abruzzo riespressi da E. Montanaro. Versione ritmica di E. Mucci.
Due volumi (119471-120057), il primo di 20 canti, il secondo di 31, con copertina a colori e fregi nel testo. Cad. L. 20

Eco di Napoli: 150 celebri Canzoni popolari Napoletane per Canto e Pianoforte, con la traduzione italiana, raccolte da V. De Meglio.
Tre volumi (44980-45980-93530), di 50 Canzoni, con copertina a colori
Cad. L. 10

Canti della terra e del mare di Sicilia di A. Favara. Testo siciliano con traduzione italiana
Vol. I.: 16 Canti della terra; 6 Canti del mare; 3 canti religiosi. — Vol. II.: 10 Canti della terra; 7 Canti del mare; 3 Canti religiosi.
(111243-118380) Cad. L. 15

Canti di Sardegna (L'Anima del Popolo Sardo) 37 Canzoni (con traduzione italiana) raccolte da G. Fara.
Volume illustrato da V. Simonetti (119080) L. 20

M. BÉCLARD - D'HARCOURT

3 Chants des Andes 1. Yaravi, Canto d'Amore; 2. Desde Lima Vengo (Vengo da Lima) 3. El baile de mi sombrero, (La danza del mio cappello).
Un fascicolo (testo francese e spagnolo) (120128) L. 6.
Mélodies populaires indiennes (Équatour-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés 9 Airs de flûte) (118966) L. 24.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

PERRACHIO L. - Note sull'intepretazione dei classici del pianoforte: CHOPIN, Berceuse . . . . . Pag. 247

DOTTO P. - Il R. Conservatorio di Musica di Palermo . . . . . Pag. 253

RIVISTA DELLE RIVISTE. - Echi di Russia - La forza della leggenda - Italia - Estero . . . . . Pag. 262

VITA MUSICALE. - Prime rappresentazioni in Italia: Don Giovanni di Lattuada (A. PROCIDA). - Il trionfo della Scala a Vienna e Berlino. - Teatri. - Concerti. - Corrispondenze dall'estero: Lettera da Parigi (R. BRUSSEL); Lettera da Vienna (U. R. FLEISCHMANN); Lettera da Londra (E. EVANS) . . . . . Pag. 270

RECENSIONI. - Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . Pag. 281

IN TUTTI I TONI. - Concorsi; Notizie; Necrologio . . . . . Pag. 285

BIBLIOGRAFIA. - Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . Pag. 287

BRANO MUSICALE:

S. DONAUDY: *Date abbiento al mio dolore*

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

ANNO XI. GIUGNO 1929-VII. NUM. 6.

MVSICA D'OGGI

Note sull'interpretazione dei classici del Pianoforte

Scrivo queste note più particolarmente per quelli che lavorano il pianoforte e mi occuperò, più che d'altro, di tecnica pianistica aridamente, seccamente, meccanicamente. Ma se potrò e se saprò alleggerire il lavoro lo farò. Scrivo queste note particolarmente per quelli che desiderano approfondire uno studio nel quale spesso non hanno guida: più particolarmente per quelli che, lontani dalle grandi città, non hanno occasione di avvicinare i grandi esecutori e di ammirare le loro esecuzioni.

Ma penso che queste note non saranno inutili anche a coloro che lavorano sotto la vigile attenzione di un buon docente e forse ai docenti stessi. A quelli più giovani. In realtà queste note sono non soltanto il corollario di una lunga esperienza ma ancora il frutto dei molti insegnamenti che ho avuto anni sono in Vienna dal mio maestro Ignaz Brüll, il grande amico di Brahms. Ignaz Brüll è stato un eccellente profondo e pensoso pianista, ancorchè si sia presto ritirato dalla vita pianistica, dirò, pubblica e la morte lo abbia immaturamente colpito (17 settembre 1907): allievo diretto di Epstein, fu indirettamente allievo di Rubinstein e di Liszt per i consigli che ne ebbe. Ebbi da lui molte e preziose notizie sui grandi creatori dell'800 e segnatamente su Chopin e su Brahms. Le notizie sulle opere di Brahms ho dunque attinto a fonte che non potrei pensare migliore, data la affettuosa e lunga amicizia che legò il mio Maestro al grande creatore. E quelle su Chopin e su le esecuzioni di Chopin, essendo venute da Liszt e da Rubinstein, discendono in certo modo direttamente da Chopin stesso. E di tali notizie ebbi conferme luminose nelle esecuzioni dei maggiori fra i moltissimi pianisti che ebbi occasione di udire e di ammirare — e anche di non ammirare! — da Busoni a Siloti, da d'Albert a Godowsky, da Rosenthal a Pachmann, da Sauer a Grünfeld.

***

Chopin: Berceuse.

È la 57ª opera del Maestro. È stata composta nel 1845 e dedicata a M.lle Elise Gavard: fu pubblicata da Meissonnier.

La personalità di Chopin, la singolare unica inconfondibile personalità di Chopin ha due aspetti principali, due espressioni principali: due modi di esprimersi che, mi si permetta la figura, sono come le colonne del grande arco per il quale procede la sua creazione. Fra queste due colonne vi è una zona intermedia, ossia fra le espressioni principali e laterali vi sono delle espressioni medie: ma tutta la zona intermedia è compresa fra le due colonne limite, non sconfina, non le oltrepassa e tutte le espressioni medie discendono da quelle espressioni originarie: ne sono la sfumatura la gradazione la modificazione.

Questi due caratteri sono agli antipodi e l'uno è la passione ardente infocata veemente travolgente cavalleresca eroica e l'altra è la delicatezza la finezza la morbidità la dolcezza femminile e preziosa e profumata.

Ma si noti questo, che non è poi un paradosso: che, quantunque questi due caratteri siano agli antipodi, non sono però in opposizione. Sono agli antipodi topograficamente, uno di qua e l'altro di là dall'arco: ma sono rivolti l'uno verso l'altro, tendono l'uno verso l'altro e si compenetrano e non si escludono. In realtà tutti sappiamo che le creazioni più impetuose del poeta polacco sono condotte con una finezza grande e che le più disperate esplosioni di passione e di angoscia non travolgono e non sommergono la delicatezza del particolare armonico e la dolcezza del geroglifico sonoro — connaturali alla natura del creatore — come nella creazione morbida vaporosa sognante tutta finezze di indagine e di introspezione psicologica — genuina e schietta conquista del romanticismo — non manca una certa forza contenuta e il gesto nobile e fiero del signore di razza.

Sono del primo tipo, dirò, forte! gran parte degli studi le polacche le ballate gli scherzi la fantasia la seconda e la terza sonata — la prima è creazione giovanile ed immatura — parecchi preludi: sono dell'altro tipo gli altri preludi, quasi tutti i notturni, gli *impromptus*, gran parte delle mazurke — che si trascurano a torto perchè, create di getto spontaneamente e senza preoccupazioni di sorta, son quelle che son più presso alla vera natura del poeta — ed infine questa *berceuse*.

Di tutte le creazioni di tipo fine e delicato la *berceuse* è la più fine e la più delicata. È la più leggera, anche perchè è la più minuta la più trasparente la più vaporosa! L'ambiente che svapora da questi fragili geroglifici è così dolce e profumato che udendola ti senti davvero cullare in un magico incantesimo... E in questo senso, studioso, devi intenderla, come espressione poetica che ti accarezza e ti libra nell'aria cullandoti e staccandoti da tutte le pene della vita quotidiana e dai dolori della materia, e non nel senso della ninna-nanna che si canta ai piccoli per farli dormire: che sarebbe inconcepibile.

***

A tutta prima questa *berceuse* par presentarsi come un tema variato ed il sospetto può di fatto essere avvalorato dai primi episodi in cui realmente il tema si presenta trattato in tre disposizioni diverse, quasi alla maniera di variazioni. Ma lo sviluppo della composizione dimostra presto che il sospetto è infondato. Non si tratta di vere e proprie variazioni ma di arabeschi, che hanno sì, qua

e là, qualche tratto comune col tema d'origine ma di cui ciascuno gode di una libertà e di una indipendenza del tutto personale. Unico vincolo e di strettamente comune ai diversi episodi non v'è che la base armonica, costituita misura per misura da una successione di armonie di tonica e di dominante appena e fugacemente interrotta prima della fine da una modulazione alla sottodominante, secondo il sano ed ancor vegeto canone dei classici.

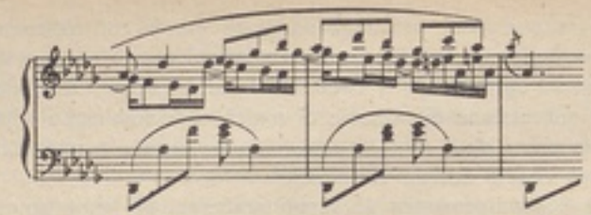
La libertà e l'indipendenza di quegli arabeschi ci fanno ammirare la vivacissima e facile e spontanea fantasia del creatore che nel giro di poche battute — 70 in tutto — ha tracciato e disposto ed equilibrato in modo perfetto tanta copia di disegni. È la virtù dell'ordine: virtù chiara in Chopin quanto in Bach — e Chopin ha sempre professato una grande ammirazione per Bach — alla quale il disordine di creatori contemporanei ci aveva o voleva disabituarci e che oggi par tornare a nuova vita.

La libertà e l'indipendenza dei disegni son poi quelle che ci fanno da guida nell'interpretazione della creazione stessa. Cattiva interpretazione sarebbe quella che, trascurando quella indipendenza e libertà e varietà di episodi, li mettesse tutti allo stesso piano e su una stessa linea. L'effetto inevitabile sarebbe quello di distruggere le caratteristiche singolari di ciascun episodio e la caratteristica generale di tutta la creazione, che è appunto nella sua mobilità libera e fantastica. Espressione intensità sonorità movimento: tutto deve essere appropriato a ciascun episodio, tutto deve essere una logica ed appropriata traduzione esterna del principio vitale che anima ciascun episodio.

***

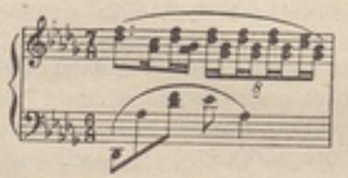
Il movimento iniziale è assai calmo; la durata della croma si può stabilire con un mezzo assai semplice e alla portata di tutti. Poichè i metronomi che sono in commercio sono malsicuri quando non sono a dirittura falsi! si prenda un peso qualsiasi, si appenda ad una cordicella e si faccia oscillare. Le oscillazioni, per la legge di Galileo, saranno press'a poco identiche su tutta la superficie terrestre e si avranno delle indicazioni sicurissime. L'indicazione per la *berceuse* di Chopin sarà data da un tratto di corda di 22 o 23 centimetri: ogni oscillazione corrisponderà alla durata di una croma.

La sonorità è dolce ma piena e quasi profonda: non superficiale. Questa sonorità si ottiene tenendo le dita a contatto coi tasti, evitando di colpirli da distanza. La maggior parte dei pianisti eseguisce tutta la composizione o quasi con una corda. Ciò si può fare con certi pianoforti: ma spesso l'effetto è misero o a dirittura cattivo. Ideale sarebbe una esecuzione a tre corde con un tocco ideale!... Nel primo episodio, misure 7-14, non c'è variante nel movimento: c'è una leggera maggiore intensità prodotta dalla combinazione delle due linee. Ma tale maggiore intensità viene automaticamente dalla combinazione stessa senza che occorra un maggior intervento della mano. Non si nasconda la linea secondaria, il contrapunto, che è così bello e fonde così bene: anzi, a misure 13-14 ha un così delizioso profumo di poesia



che sarei tentato di metterlo in primo piano!... Un lieve ritardando sta bene sulla fine della misura 14.

Il secondo episodio, misure 15-24, è costituito di due parti: la prima, di 4 misure, discende ancora direttamente dal tema d'origine, che è visibilissimo nell'interno dell'acciaccatura e deve essere posto in rilievo e dominare la sonorità totale. La seconda parte, misure 19-24, è quasi la variazione della variazione, una espansione sonora della prima parte: il movimento è poco più vivo e stringendo fino alla misura 22, dove il disegno discendente riconduce il movimento iniziale. Il crescendo della misura 21 è abbastanza intenso: alla misura 22 si potrebbe fare un *piano* improvviso, ma è più consigliabile perchè più serio, un diminuendo graduale. Il movimento iniziale ritorna alla misura 23 e sulla fine di questa misura, nella sestina *rubata*, si prepara il ritardando della misura 24 deciso e largo. Si eviti di dare un movimento ritmico preciso al gruppo di 8 note, dividendolo, come fanno quasi tutte le edizioni, in tre gruppi di 3 e 3 e 2 oppure 2 e 3 e 3. Nulla è più antipatico di questa divisione matematica e meccanica! Si eseguisca invece il gruppo con vero e proprio ritmo quaternario, che fa un bellissimo contrasto col comune ritmo ternario:

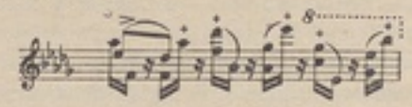


la misura, alla destra, risulterà di 7/8 (3+4), ma poco importa.

Le misure 25-26 sono una piccola zona di collegamento, di trapasso fra il secondo ed il terzo episodio — come lo sono in certo modo le misure 13-14 fra il primo ed il secondo — con minore importanza però. È un tratto sul quale si deve quasi sorvolare. Come se lo spirito bizzarro e fantastico che anima questa creazione abbia fretta di risalire alle sonorità argentine e delicate dell'episodio successivo, dove riposerà cullandosi dolcemente.... Con un ritardando alla fine della misura 26 si ritorna al movimento iniziale, col quale si apre il terzo episodio, misure 27-34.

Il primo disegno di questo terzo episodio è un disegno di accordi estesi, quasi arpeggiati: ma arpeggiati *in tempo*, a terzine. Sono pochi i pianisti che arpeggiano bene questi accordi: i più li arpeggiano troppo strettamente, con movimento non di terzine di semicrome ma di quartine. E l'effetto è secco, tronco, meschino e non è giustificato neanche dal desiderio di ostentare una bravura che è fuor

di posto, poichè il passo non è difficile. Nella 27ª misura si appoggi leggermente e si tenga il *mi*, appoggiatura del *re*



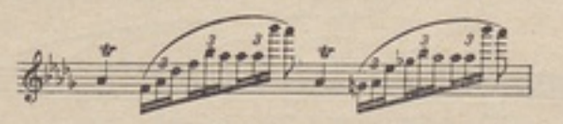
notando il frammento del tema d'origine — segnato ×. La caduta di terze delle misure 31-32 deve essere assai mobile e non troppo trattenuta sulla fine: il movimento *base* deve riprendere quasi dalla metà della misura 33 per giungere gradualmente alla calma assoluta dolcissima poetica lunare delle misure 35-36.

Col quarto episodio siamo al centro della composizione, dove il movimento è più vivo e più intenso. Siamo nel punto più alto della parabola: dopo, la linea declinerà per tornare al livello di partenza.

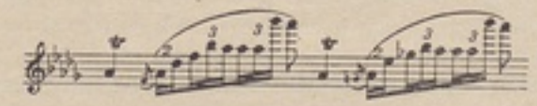
Brillante è questo quarto episodio. Un brillante gioco pianistico che vuol essere giocato con perfetta nitidezza. L'andatura è mossa ma non rigida: alla misura 37 è sotto movimento — alla misura 39 si indugi un attimo prima di attaccare le seste — le seste saranno molto uguali e in tempo ma la scala discendente della misura 43 sarà rapidissima vertiginosa leggerissima: un leggerissimo glissando. Alla misura 41 il pedale offre un problema interessante: nel pianoforte il pedale ha un'importanza capitale e pochi sono i pianisti che l'impiegano bene e molti quelli che han le mani abili e sicure e guastan tutto coi piedi! Alla misura 41 due colpi di pedale sono insufficienti: ne viene un guazzabuglio di suoni! Quattro colpi son troppi perchè si perde la sonorità del *re basso* ed è peccato. Allora si consiglia di impiegare nei primi tre tempi *mezzi colpi* di pedale: limitando il pedale a mezza corsa si smorzano le corde dalla metà tastiera circa in su, mentre le corde basse più lunghe più grosse più robuste continuano a vibrare.

I trilli che seguono alla scala nella misura 43 siano un perfetto prolungamento della scala stessa: lo stesso timbro, la stessa intensità, la stessa sostanza insomma, ma senza tempo e molto ritardando.

La misura 44 costituisce nuovamente una zona di collegamento, come alle misure 25-26: peraltro qui il collegamento è condensato in una sola misura e il disegno è ripetuto: sono dunque quasi due misure in una. Il movimento è assai largo e senza rigore. È bene dividere ritmicamente i due arabreschi in tre terzine



alcune edizioni li dividono in gruppi di 2, 3 e 3 considerando la prima nota come una anacrusi o come risoluzione del trillo e dunque ponendola fuori del gruppo



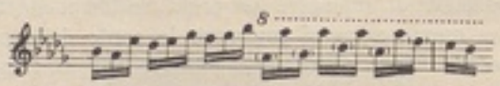
La versione riesce non bella e la disparità dei due ritmi di 2 e di 3 è di pessimo effetto, come già alla misura 24.

Il quinto episodio — misure 45-46 — è l'episodio culminante per l'intensità la ricchezza il movimento: ma la stessa sua intensità lo esaurisce! Dopo due misure cade... L'esecutore deve mettere in rilievo questa intensità culminante, questo estremo palpito, questo brillare e il rapido abbassarsi: tutta la misura 45 deve essere assai viva e sonora: la misura 46 è come l'ombra, più intensa, meno intensa ed evanescente nell'episodio successivo.

Ed eccoci all'episodio di chiusa. Episodio assai sviluppato e nel quale il movimento l'intensità la sonorità e l'espressione devono essere posti in relazione alla lunghezza. Cattivo interprete è quello che di colpo alla misura 47 riprende il movimento iniziale, la sonorità iniziale, il carattere.... Il *ritorno* deve essere graduale e ben distribuito: la costruzione musicale glie lo consente in modo perfetto. Lo stesso Chopin alla misura 47 ha notato *sostenuto*: questo vocabolo si riferisce spesso erroneamente all'andatura, mentre più spesso si deve mettere in relazione colla sonorità. Ed i francesi ancora oggi indicano con *soutenu* una sonorità rotonda e pastosa.

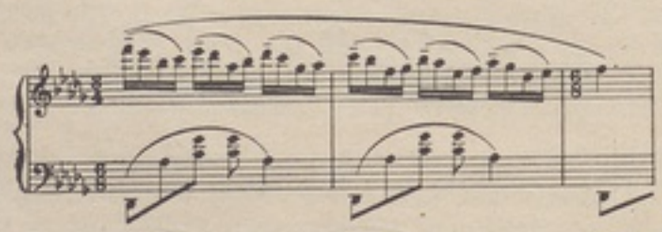
Il desiderio di movimento è espresso da Chopin stesso colla mobilità dei disegni e colle frequenti terzine. È soltanto alla misura 55 che la calma ritorna dolcissima poetica serena lunare...

Quasi tutte le edizioni notano un accento sul *la* acuto nella seconda metà della misura 53: a quale scopo insistere su quella nota acuta? Non è un'insistenza fuor di luogo? Interessa quel *la*? Non è meglio cantare le note di mezzo?



Queste interessano.

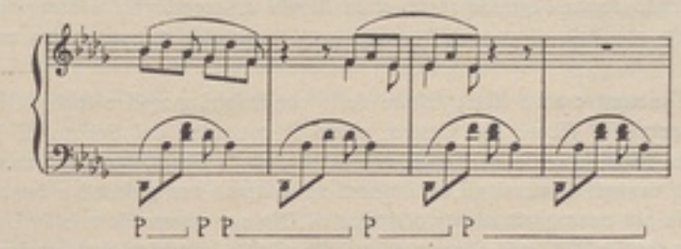
Alla misura 55 il movimento riprende calmissimo. Il disegno si snoda in volute di una eleganza ineguagliata e con una ricchezza ammirevole; non si trascuri di mettere in rilievo anche le ricchezze ritmiche: nelle misure 61-62 il disegno è costituito di vere e proprie quartine ossia è tagliato in tempo di 3/4



Si metta in rilievo il delizioso contrasto ritmico fra il 3/4 e il 6/8 timbrando leggermente la prima nota di ogni quartina.

Alla misura 63 ritorna l'idea d'origine che si spegne su quel *si la si la*....

Bellezza assoluta! E il pedale non guasti tanta bellezza. Alla misura 65 un pedale deve esser preso sul *si*, un altro sul *sol* ed un terzo sul *fa*: quest'ultimo dovrà servire per la battuta successiva fino al *mi*, e questo dal *mi* sarà tenuto fino al *re* e questo dal *re* servirà fino all'accordo di dominante



L'accordo di dominante sia tenuto esattamente per il suo valore: e l'ultimo accordo è senza corona. Un sospiro...

LUIGI PERRACHIO.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il R. Conservatorio di Musica di Palermo

I. - La Reale Confraternita della SS. Annunziata

In alcune monografie sul nostro Conservatorio di musica pubblicatesi nei tempi antichi, si legge che il nostro Istituto abbia avuto origine dalla *Congregazione di S. Dionigi Areopagita.*

Questa notizia, perchè non convalidata da alcun documento storico del tempo, non la stimo degna di fede.

La Congregazione di S. Dionigi fondata il 7 ottobre 1565, in virtù delle opere di misericordia da essa esercitate nei suoi pochi anni di vita, riunì nel suo ospedale-ricovero i fanciulli dispersi della nostra città (vedi *Cannizzaro: De Religione panormitana, ms.* nella Biblioteca Comunale di Palermo). Detta Congregazione si estinse nell'anno 1601, quando i Padri Gesuiti, portando a compimento la loro Chiesa del Gesù (l'odierna Casa Professa) abbatterono e chiesa e ricovero della Congregazione.

Il nostro Conservatorio fu fondato nell'ottobre del 1617; e nè dagli atti di fondazione, nè dalle sue costituzioni, nè dai *biglietti* del vicerè De Castro, che ne fu il fondatore, nè dalla lapide di fondazione che si legge nell'attuale sala d'ingresso del Conservatorio, documenti tutti da me consultati, risulta la pretesa origine. Si legge invece nel primo volume degli atti e nelle vecchie Costituzioni del

Conservatorio nonchè nella lapide, che il Vicerè Francesco De Castro commiserando l'abbandono in cui vivevano i fanciulli vaganti per la nostra città, istituiva per essi un ricovero, *perchè poveri derelitti disimparati dai propri padri che per povertà o altra trascuraggine non li possono o non vogliono nudrirli, oppur per innata malitia d'essi figlioli sono havuti per derelitti e se ne vanno dispersi malacconci e come pecorelle smarrite per le piazze e portici della città et alcuni poco men che morti dormendo sopra l'ignuda terra et in luoghi di mondezzai e sterquilinei non senza notorio scandalo di peccati horrendissimi e perchè non diventino un ridotto di vizii....*

Con sì pietosa e viva illustrazione delle condizioni morali e materiali dei minorenni dispersi, il Vicerè De Castro, avuto il consenso del Senato di Palermo, affidò a certo frate Antonio di Napoli dei Minimi di S. Francesco la cura di raccogliere quanti ragazzi dispersi gli capitassero sotto mano *per guidarli e bene istruirli nelle materie più necessarie al santo timore di Dio e a vivere da cristiani.* Per loro ricovero, fra tanti edifizii più o meno adatti che offriva la nostra città, scelse l'antica chiesa della Reale Confraternita della S.S. Annunziata di Porta S. Giorgio, con i suoi locali adiacenti. Difatti nell'anno di fondazione della Pia Casa, rogato presso notar Guarino a 12 febbraio 1618 si legge :... *qui locus ille Regiae Ecclesiae Sanctae Mariae Annuntiatae prope portam Sancti Georgii cum stantiis et cortile,... et in loco ut dicitur della ecclesia vecchia, et in illo cortile possint aedificare...*

Dopo alcuni restauri fatti eseguire *nell'Ecclesia Vecchia perchè cadente e disfatta* ed alcuni lavori di adattamento, il De Castro nominò la prima deputazione di *zelanti cavalieri e sacerdoti i quali soprassedessero alla educazione dei dispersi e perchè ad una qualche arte si appigliassero.* Furono i primi deputati della Pia Casa : *Reverendus Don Calogerus Tagliavia, Spett. Antoninus Arrighetti, Spett. Antonius Xirotta, Spett. Antonius Giardina, Frater Don Jaymus Zumbo Eques hierosolimitanus,* et *Don Antoninus De Virgilio.*

L'istituzione della Pia Opera dei dispersi è dunque opera originale fin dal suo inizio e nulla ha da vedere con la Congregazione di S. Dionigi; se mai ebbe con questa simiglianza nel pio scopo. (1).

Tra i lavori di trasformazione e di adattamento fatti eseguire dal Vicerè De Castro, uno dei principali fu quello della Chiesa dell'Annunziata, ridotta a refettorio, il quale tale si mantenne sino al 1917, anno in cui ad onta dei favorevoli giudizii dei più grandi artisti italiani quali Gioacchino Rossini, Verdi, Boito, Mazzuccato, Martucci, Bazzini e altri infiniti contemporanei, pel mantenimento dei Conservatorii (Convitti) questi con insana deliberazione del governo dello stesso anno furono tutti aboliti.

Sul refettorio venne costruita una *Camerata* per cento alunni divisa poi in due Camerate, una detta di *S. Carlo per i figliuoli grandi, l'altra di S. Francesco per i figliuoli piccoli.* Altri lavori furono eseguiti nel cortile e nel chiostro per la *foresteria, per la stanza dei Ceppi, per i magazzeni e per il forno.*

(1) Fra le migliori istituzioni del vicerè De Castro è ricordata nella nostra città una lunghissima via di Palermo vecchia, da lui fatta aprire nel 1604 — Via e Porta di Castro — che tuttora portano il suo nome. È ancora ricordato il De Castro per la costruzione di uno dei quattro Canti (della nostra città in piazza Vigliena) sul quale in alto si vede lo stemma del suo casato.

Era uso di quei tempi trasmettere ai posteri, col proprio stemma, le opere murarie e le costruzioni che venivano istituite dal Vicerè e dai nobili di Palermo. E così nel nostro Conservatorio a perenne ricordo del suo fondatore, si vede nella murata dirimpetto la porta d'ingresso, lo stemma in marmo del De Castro.

Oggi la vecchia Chiesa dell'Annunziata, durante alcuni lavori di restauro, è riapparsa nelle sue parti architettoniche (le tre navate con archi e colonne) ed è stata già adattata a biblioteca del nostro Conservatorio.

Le notizie da me raccolte e controllate con la scorta di antichi manoscritti della biblioteca comunale di Palermo e dell'Archivio del Conservatorio sono confermate dai manoscritti di tre illustri storiografi palermitani : Tommaso Cannizzaro del 1650, professore di legge, *De Religione panormitana* — Antonino Mongitore : *Chiese di Congregazioni* — Giuseppe Manganante : *Palermo Sacra* (Vedi in Biblioteca Comunale).

Il Cannizzaro così dice :

La seconda Confraternita che vanta il titolo di reale è l'Annunziata di M. V. presso la porta di San Giorgio. Fu fondata questa Congregazione nel 1° Marzo 1345 *con atto rogato presso notar Nicolò Maniscalco a 20 marzo* 1345. *Detta Chiesa aveva il suo frontespizio nella pubblica strada di riscontro alla Chiesa di Santa Cita.*

Il Canonico Mongitore confermando le notizie del Cannizzaro aggiunge : *Detta Chiesa aveva nel fianco sinistro un chiostro nobilissimo ornato di colonne e dipinture* (le colonne si vedono ancora). *In detta Chiesa è oggi il Refetto dei fanciulli dispersi.* (Così scriveva nel 1740).

Il Manganante ci dà una interessante notizia : *I Confrati della Vecchia Chiesa dell'Annunziata abbandonarono la Chiesa perchè cadente, nei primi del* 1500, *e trasportarono gli arredi sacri nella nuova Chiesa eretta dal Senato di Palermo* (1501). (2).

II. - L'apertura della Casa degli Spersi

L'apertura ufficiale della Pia Casa degli Spersi fu solennizzata con una processione nel sabato che precedette la terza domenica dopo la Pentecoste, a 3 giugno 1618. E siccome il Vangelo corrente di S. Matteo porgeva la parabola della pecorella smarrita, fu ritenuto da quelle anime pie volere del cielo che il Conservatorio prendesse il titolo del *Buon Pastore;* e tale fu il fervore che la prima deputazione della Pia Casa fece dipingere un affresco illustrativo della parabola sulla seconda porta d'ingresso del Conservatorio, tutt'oggi visibile, il quale sebbene di mediocre valore, ne ha però uno spiritualmente grande perchè ricorda lo spirito religioso dei nostri antenati.

La pecorella, simbolo dei dispersi, la troviamo pure, sebbene piccolissima, sul portale d'ingresso; e, secondo quanto leggesi in un libretto di contabilità nell'Archivio del Conservatorio, essa era impressa in ogni formetta di pane che si manipolava nel forno dei Conservatorio. Fra gli obblighi che nei Capitoli si facevano ai deputati della Pia Casa era quello della cosidetta *Cerca dei Dispersi,* che quei va-

(2) In questa Chiesa nella mattina dell'otto settembre 1517 furono uccisi Giovan Luca Squarcialupo di nobile famiglia ed i suoi compagni cospiratori contro il Regime Aragonese di Sicilia. Ne fa fede lo storico domenicano Tommaso Fazzello del secolo XVI, che può dirsi testimone oculare dell'assassinio, trovandosi egli nell'antico convento di S. Cita, che allora era nei locali dell'odierno Ospedale Militare. (Vedi Deca II della Storia di Sicilia, ove si legge : *La Chiesa in cui fu compiuta la strage di G. L. Squarcialupo è al dirimpetto il Convento di S. Cita*). La notizia del Fazzello distrugge la lapide che si legge nella murata esterna del nostro Conservatorio; lapide errata e nota ai cultori di Storia patria di Palermo.

lentuomini eseguivano in ogni primo sabato di mese dopo il tocco dell'Ave, con carità veramente cristiana.

Due deputati armati di pistola e di spadino seguiti da un sacerdote della Casa, da quattro figliuoli fra i più esperti, da due portieri del Conservatorio, da un portiere dell'Erario, e da un altro dell'Arcivescovado, anch'essi armati e provvisti di lanterne cieche, andavano gironzolando per le piazze e vanelle, sotto i portici delle Chiese, per le vie del porto, sotto le barche, e col minore strepito possibile fermando le persone che incontravano per poterle riconoscere al chiarore delle lanterne. Essi trattenevano i ragazzi dai dieci ai sedici anni e li accompagnavano in Conservatorio, salvo definitiva accettazione dopo gli accertamenti, se orfani di padre e se nativi di Palermo.

Non erano infrequenti i casi di ribellione della plebaglia non essendo a tutti noto l'umanitario scopo della Pia Opera; ma la rapida estrazione delle pistole da parte dei servi e l'arresto dei riottosi metteva subito fine alla ribellione. I nuovi ammessi in un primo tempo erano trattenuti in un camerone a pianterreno, e venivano nutriti con pane, cacio, ed una minestra di pasta o verdura. Essi non erano ammessi nella Camerata superiore degli alunni ordinarii se non dopo essere stati bene istruiti *nei precetti di nostra santa religione.*

III. - Alunni e Convittori

I dispersi erano divisi in tre categorie. Alla prima appartenevano i nuovi ammessi, alla seconda quelli che avevano ricevuto una discreta educazione religiosa, ed erano chiamati *alunni*, alla terza appartenevano i *convittori*, la classe eletta, che pagavano una tenue retta mensile. Una parte degli alunni si dedicava alle arti meccaniche: *Maestro d'ascia* (3), *stagnataro* (4), *scarparo* (5), *argentiere, chiavettiere, scritturaro* (6), *scoppettiere* (7), *lettinaio e spataro* (8).

Essi erano consegnati a maestri d'arte i quali previo contratto li trattenevano presso di loro fino all'età di anni diciotto, come leggesi in un capitolo delle vecchie Costituzioni: *Non tutti i figliuoli dopo essere stati raccolti resteranno in Conservatorio: ma una parte di essi si consegnerà ai maestri d'arte di coscienza e probità i quali ne dovranno fare la domanda alla deputazione, la quale farà contratto di locazione col maestro pel corso di quegli anni che si potrà, sino agli anni diciotto compiuti, con l'obbligo di trattarli bene e provvederli di vitto e vestito competente. Resta alla cura dei Deputati di visitare, proteggere e tenere cura dei figliuoli addetti alle arti con dovere ogni quindici giorni visitare se nelle arti facevano progresso, che nello spirito, con fare poi relazione in deputazione.*

Questi giovani apprendisti nei capitoli delle antiche Maestranze di Sicilia erano chiamati *picciotti* (garzoni) i quali divenivano maestri dopo alcuni anni di *lavorantado.*

Vi erano ancora degli alunni che si dedicavano al sacerdozio: essi giornalmente si recavano al Collegio Massimo dei PP. Gesuiti; vestito poi l'abito sacerdotale godevano del legato dell'Abate Prenestino dei Filippini.

I capitoli proibivano *dare i figliuoli per « paggi » nelle case signorili o a*

(3) Falegname. — (4) Stagnino. — (5) Calzolaio. — (6) Ebanista. — (7) Armaiolo. — (8) Fabbricante di spade.

servizio, eccetto i medici ed i notai, che per atto pubblico si obbligavano insegnar loro chirurgia o ufficio di notaro.

Gli alunni artigiani durarono in Conservatorio sino al 1822; gli ultimi, in numero di otto, furono addetti all'opificio del barone Malvica alla Rocca presso Palermo. Così rilevasi da una nota di spese dell'Archivio del Conservatorio.

Al mantenimento della Pia Casa provvide largamente il Senato di Palermo con una parte delle gabelle sulla neve, col reddito del màcino, con le spretepene (multe per contravvenzioni) e con le contravvenzioni dei bandi.

Negli anni successivi poi l'Opera del Buon Pastore godette altri redditi: canoni, legati, soggiogazioni, assegni di Sovrani, censi, gabelle, rendite sul Gran Libro, pigioni di case e di botteghe, terreni. Il Conservatorio traeva ancora lucro dalle questue, dall'affitto dei Ceppi, dalle musicate, dalle processioni, dal Servizio delle messe, e dall'affitto di paramenti mortuarii.

A questi introiti si aggiunsero più tardi: il provento sulla redenzione dei captivi (schiavi) e quello del rescritto sui giuochi d'azzardo, beneficii questi ultimi del governo borbonico; ultime fonti di lucro furono: l'*associo dei cadaveri* (accompagnamenti funebri) e la cosidetta *Cerca in mare e in città*. Così che la rendita annua della Pia Opera nel 1826 giunse alla cospicua cifra di ducati 8552 (lire italiane 36.436) su per giù la rendita che lo Stato corrisponde oggi al nostro Istituto dopo l'abolizione dei Convitti.

IV. - La Cerca[9] in città e a mare, i Ceppi

La *Cerca* in città si faceva *per buscare delle elemosine per le strade e vanelle dalla mattina sino all'ora del Sanctus e nel pomeriggio sino all'Ave Maria.*

Da alcuni alunni venivano cantati salmi e canzonette spirituali.

Nelle *cerche* erano di rito le *coffe* e le *vèrtole* (ceste e bisacce) portate a spalla dagli alunni — le quali coffe e vèrtole i padroni delle botteghe generosamente concorrevano a riempire di ogni sorta di commestibili.

Non mancava a questa caratteristica passeggiata la frusta, che un sacerdote-prefetto teneva in mano per servirsene *contro qualche alunno recalcitrante o contro qualche indiscreto cittadino.*

La *cerca* in mare si faceva in barca alle tonnare vicino Palermo, *per buscare qualche tonno.*

I ceppi, manette e catene in uso fra i tanti mezzi educativi della Pia Casa si davano in affitto con la relativa stanza a quegli Istituti di beneficenza di Palermo che ne erano sprovvisti, ed a quei privati cittadini che volevano inviarvi i piccoli corrigendi, previo pagamento al padre rettore di grana cinque a ragazzo (cm. 12); il quale se era recidivo, dopo scontata la pena, veniva gratificato di alcune frustate dal *maestro frustarolo del Conservatorio.*

V. - Lo studio della Musica

Lo studio della musica ebbe principio nell'aprile del 1721 col coro, al quale si aggiunse più tardi il violino; suo scopo fu il lucro, così leggesi in un verbale

(9) La questua.

di seduta consiliare del tempo: *Mentre si sperava con applicare i ragazzi a tale virtù si darebbe un migliore mezzo di sussistenza a tanti infelici come era riuscito al Conservatorio di Napoli da dove erano usciti valorosi virtuosi ricercati per tutta Italia.* (Vol. 103 in Archivio).

Il primo maestro fu certo don Giuseppe Biondo, giovane maestro di cappella palermitano morto nel 1799 in età di anni cento. Fu egli nominato *maestro di cantare e suonare, con atto di elezione* (nomina) del principe di Montevago allora deputato; era il suo salario, *onza una e tarì quindici al mese* (lire 19,10) più vitto gratuito in Conservatorio.

Lo studio del violino seguì qualche anno dopo, ed al suo insegnamento attese lo stesso Biondo. Nel 1740 la Deputazione aggiunse lo studio di varii strumenti, *similmente a quanto erasi praticato nei Conservatorii del continente, per tirare maggiori introiti dall'Opera.* E fu proprio in quell'anno 1740 che furono gettate le basi del nostro Istituto musicale.

Trascrivo la nota di spese riguardante strumenti ed altro: Nel 1721: *Un disco con suo piede di palmi cinque per la musica, ed una boffetta* (10), *alcuni stromenti di rifiuto comprati a Napoli a mezzo di don Nicolò Petrini per onze* 9 *e tari* 27 (lire 127,10) *più un violino, corde, carta da musica per onze* 4 *e tari* 4 (lire 52). *Un cembalo con corde e sordine di rame, un violingello, una viola, altro cembalo con ottava sesta per il contrappunto. Detti acquisti furono fatti per ordine oretenus* (11) *del deputato priore.*

Furono insegnanti col Biondo: *Don Vito Marinaro, maestro di violino, don Francesco Massa maestro di violingello e contrabasso, don Gaetano Santoro e don Salvatore Lumia altri maestri di violino, don Nicolò Rosso maestro di corno, don Francesco Sardella maestro di oboè.* Godevano tutti, poco più poco meno, del salario di onza una e tarì dodici al mese (lire 17,50). Non mancava il cembalaro con tarì cinque al mese (L. 2,10).

Nell'anno 1747, ritoccate le vecchie costituzioni, *per le esigenze dei nuovi tempi, si diede all'insegnamento della musica un assetto più conveniente introducendo attri stromenti e migliorando l'insegnamento letterario, e ciò per maggior decoro del Conservatorio e per lucrare più di quanto potevano le arti meccaniche.*

Essendo allora il Conservatorio Opera Pia e perciò soggetto al *Giudice della Regia Monarchia,* ci volle la Bolla di Papa Paolo V, perchè la musica fosse riconosciuta quale insegnamento ufficiale.

Dice la Bolla, tuttora visibile nel primo volume degli Atti dell'Archivio del nostro Conservatorio, che *la musica veniva permessa purchè non recasse peso e nocumento alli buoni studii letterarii.*

VI. - Il Coro ed i « Musici »

I musici, così chiamati per antonomasia, erano giovinetti anormali, dotati di una voce meravigliosamente soave, agilissima, e capace delle più ardue virtuosità.

Essi nel 1721 furono ritenuti elemento di lucro per la Casa del Buon Pastore, e difatti nei capitoli della Pia Opera si legge un articolo che riguardava le norme

(10) Tavolo. — (11) A voce.

della loro ammissione in Conservatorio. Essi frequentarono il nostro Istituto in qualità di convittori fino al 1821. Le loro voci divise in soprani e contralti, completavano i quartetti vocali che erano tre: il primo usciva con l'orchestra per le musicate, il secondo era di riserva per ulteriori richieste, il terzo era in formazione.

Gli alunni musici erano richiesti spesso nelle varie chiese di Palermo, nelle feste per monacazioni e nei paesi della nostra provincia; e pervennero essi a tale fama e furono talmente stimati da godere financo dei legati per *musicate.*

Si legge fra le vecchie carte dell'Archivio citato, che un tale Marco Salemi legava nel 1760 *cinque ducati e 20 grana annuali per una musicata* da eseguirsi nel Mercoledì solenne per la sua anima, nella Congregazione della Madonna della Provvidenza. *Ducati nove e venti grana* legava il Senato di Palermo per messe cantate e Vespri per S. Rocco e S. Sebastiano. Altri sei ducati legava ancora il Senato per la festa dell'Immacolata nella Cappella del Senato (Chiesa di S. Francesco dei Chiovari) nell'anno 1788.

Trascrivo una nota dei cantori « musici » del 1748:

Castrati soprani, gli alunni: Ponti, Filippone, Dolena, Di Bartolo; castrati contralti gli alunni: Maltese, Stella, Cammarata, Ugdulena.

Essi avevano in Conservatorio un dormitorio appartato, ed erano affidati alle cure di un sacerdote; desinavano in tavolo separato e godevano per regolamento *una pietanza di più degli altri alunni.*

Questi piccoli sventurati erano quasi tutti figli di nessuno, ed erano ammessi nel nostro Istituto per studiarvi il canto previa convenzione che usavasi stipulare fra chi li rappresentava ed il Consiglio di Amministrazione.

Delle convenzioni ne trascrivo una che stimo non priva di interesse:

Sacerdote Don Agostino La Rocca, maestro di musica del Senato di Palermo a tre Aprile 1748. A lui pagate e a sua sorella Basilla La Rocca per spese da essi fatte in aver fatto eunuco ad Agostino Ugdulena figlio di Mastro Santo Ugdulena per alimenti ed altro per tutto il tempo che aveva tenuto in suo potere il suddetto Ugdulena allo scopo di farlo maestro di musica, ut dicitur, di canto figurato, per essersi obbligata la Basilla a provvederlo di medicamenti ed a nutrirlo per anni dodici, così nello atto di Notar Satariano di Termini Imerese a 20 Aprile 1748, onze 15 (L. 191,25) *più una regalia di onze cinque a donna Basilla. A donna Basilla inoltre si cedono per anni dieci tutti i guadagni del detto eunuco Ugdulena e per altri due anni ancora in metà col padre maestro Santo Ugdulena.*

Non tutti i « musici » però divenivano cantanti. Gli speculatori di questi piccoli sventurati non consideravano all'atto della nefanda mutilazione che quel povero bimbo, fattosi adulto, avrebbe ben potuto mancare di senso ritmico, di orecchio musicale, come suol dirsi; in tal caso il malcapitato era costretto a cambiare rotta, e si dedicava ad un'arte meccanica.

Il compenso che il Conservatorio corrispondeva ad ognuno di essi era la sesta parte dell'introito totale di ogni « musicata » (servizio di chiesa), compenso abbastanza vistoso. Nel 1748 all'eunuco Manteo fu corrisposta la somma di onze 291, tarì 7 e grana 8 (L. 3710,25) *come quota spettantegli per esecuzioni in diverse chiese della nostra città, da lui sostenute in un anno.* (Da un libro di contabilità).

VII. - Insegnamento letterario e « Musicate »

L'insegnamento letterario era affidato ai varii sacerdoti prefetti della Pia Casa, i quali come *maestri di disciplina* facevano capo al Rettore che era l'autorità suprema dell'Istituto.

Le scuole erano tre: la prima era detta *della gramatica*, la seconda *dell'humanità*, la terza *della retorica*. Vi erano poi: *una scuola di lingua francese* (sec. XVIII), *una di lingua latina* e *lo studio dell'aritmetica*. Per un istituto di beneficenza del secolo XVIII ve n'era di troppo.

Più tardi, nel secolo XIX, si aggiunsero: il ballo, un corso superiore facoltativo di lingua italiana del quale furono insegnanti nella loro giovane età il poeta Giuseppe Sapio e l'illustre nostro folklorista il prof. dott. Giuseppe Pitrè, più un corso di storia ed estetica della musica del quale fu primo insegnante un altro nostro illustre poeta: Eliodoro Lombardi.

Oggi l'insegnamento letterario del nostro Istituto è uguale a quello degli altri Conservatorii del Regno, e corrispondente press'a poco ad una terza classe complementare; troppo poco in vero, specie per dei giovani che si versano alla Composizione, ai quali non dovrebbe far difetto lo studio della lingua francese e degli elementi di sintassi latina, ed uno studio più largo di italiano e di storia.

Gli antichi insegnanti del nostro Conservatorio, tutti sacerdoti, abitavano nella Pia Casa. *Essi, maestri di disciplina, perchè persone virtuose, zelanti e pie, soprastano a tutte le azioni e parole dei figliuoli discorrendo con loro della vita del Signore e dei Santi, et in sentirli profferire parole licenziose li castigavano con alcune sferzate o boffettate* (12).

I mezzi educativi erano quelli del tempo: *frustate, cavalletti, ceppi, palmate, digiuni, esilio.*

Il tempo di cui scrivo, in pieno settecento, non conobbe le cause ambientali ed antropologiche che determinano la degenerazione, e spingono il minorenne al delitto; non vi erano allora scuole pubbliche (che ebbero principio in Sicilia sul finire del settecento), nè riformatorii; e non deve recar meraviglia se quegli educatori usarono ordegni da inquisizione, allora in uso al Tribunale del S. Uffizio, ritenuti i più adatti all'educazione dei giovani. Le pene maggiori erano riservate a quegli alunni che fuggivano dal Conservatorio. Essi, ripresi dai *Compagni d'arme* (la polizia rurale a cavallo del tempo), rientrati in Conservatorio erano puniti *con quindici giorni di digiuno, o con altrettanti di ceppi, o con venti colpi di frusta ogni ventiquattr'ore;* i recidivi talvolta venivano imbarcati in qualità di mozzi su qualche veliero in partenza (vedi Capitoli del 1740).

Questi furono i rimedii che il padre Santa Colomba, rettore del nostro Conservatorio dal 1775 al 1780, ironicamente chiamò: « *paterni ed utili rimedii atti a guarire le malattie giovanili* ».

Il Santa Colomba, anima pia e gentile, scrisse in quegli anni un libro intitolato: *L'educazione della gioventù* (vedi in Biblioteca Comunale) nel quale sono esposte tante belle massime sull'educazione dei giovani che ancora oggi non si possono che ammirare. Il buon sacerdote nei cinque anni in cui fu rettore abolì

(12) Schiaffi.

quei barbari congegni contrastando non poco con la Deputazione della Pia Casa e con i suoi subalterni sacerdoti prefetti di disciplina, i quali tendevano più alla violenza dei loro mezzi educativi, ad onta delle prove tangibili della inefficacia di quella educazione.

Allontanatosi il Santa Colomba dal nostro Conservatorio, perchè nominato Abate di S. Lucia del Mela in provincia di Messina nel 1780, l'educazione dei dispersi ritornò purtroppo alle vecchie usanze.

Le *Musicate* erano i servizii di musica sacra che gli alunni del Buon Pastore, con l'orchestra ed il coro, facevano nelle chiese di Palermo, nelle case dei nobili, talvolta nel Regio Palazzo, ed anche nei paesi della provincia.

Esse erano fonte di lucro per l'Istituto e nel contempo per gli alunni stessi, i quali dall'introito di ogni musicata godevano una percentuale.

Da una media da me calcolata sui libri di contabilità, l'introito delle musicate si aggirava attorno alle quattromila lire annue.

Il corredo musicale, partiture e parti, veniva approntato di obbligo dal maestro di Cappella del Conservatorio il quale, oltre alla direzione degli studii ed all'insegnamento del contrappunto, *dirigeva il Concerto* (le esercitazioni orchestrali) e le musicate fuori del Conservatorio. Egli forniva inoltre Messe e Sinfonie.

Nei volumi n. 234 e 236 dell'Archivio si leggono alcune note di spesa di musicate eseguite a Termini Imerese, a S. Martino delle Scale, a Carini, a Corleone, alla Sambuca, a Partinico ed a Bagheria, ove gli alunni (coro ed orchestra) si recavano in carrette, in cavalcature ed in lettighe accompagnati dal personale di servizio del Conservatorio armato di pistole e spadini, dai sacerdoti prefetti, scortati talvolta dai compagni d'arme a cavallo.

Erano i loro bagagli: *Una cassa per la musica, altre casse contenenti gli stromenti, un sacco di pane e companatico* ed una cassettina contenente: *l'isca di voscu* (13), *la pietra ficili* (14), *i surfareddi* (15), *le candele di cera, il cottone e i spingoli, l'elettuario per il dolore di stomaco, le erbose, la paparina* (16), *l'antacito* (17), *la camomilla, le lenze* (18), *i pezzami, e l'inguento martoriato* (19).

Durante il viaggio, ad ora stabilita, i giovani, discesi dalle cavalcature, recitavano a piedi il Rosario, finito il quale riprendevano il viaggio ed erano ospitati nei conventi del paese che li aveva richiesti.

Il Rosario si recitava anche in Conservatorio ogni mattina alle ore 6,30, prima della messa, alla quale assistevano tutti gli alunni, gli impiegati e spesso gli insegnanti che nei giorni festivi prendevano la comunione.

Lo studio, come appare, non era allora disgiunto dalle pratiche religiose, che quegli educatori intendevano fondere insieme per una bene intesa educazione morale.

(*Continua*). M.° Paolo Dotto.

(13) Specie di fungo, che disseccato è atto ad accendersi. — (14) Pietra focaia. — (15) Stoppino coperto di zolfo per accendere. — (16) Oppio. — (17) Magnesia. — (18) Fasce di tela. — (19) Pomata.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Echi di Russia

Come tutti sanno, l'anno scorso Alfredo Casella è stato in Russia per un viaggio di concerti; naturalmente ha visto tutto il mondo ufficiale e la maggior parte delle cose interessanti la vita russa. In *Modern Music* (la rivista della Lega dei Compositori di Nuova York) egli ha raccontato le sue impressioni, coll'acutezza e gradevolezza che gli sono proprie.

Fra molt'altre cose parla delle orchestre, che sono molto buone. « Mosca ne ha due splendide, quella dell'Opera... e quella ch'era di Kussevitzki e da tre anni suona senza direttore. Non pretendo che le sue esecuzioni sieno molto individuali, ma sono ad ogni modo chiarissime e superiori a molte di quelle che ho sentite in Europa ed in America, condotte da buoni direttori...

« Il lavoro nei Conservatori è molto intenso, e, mi pare, molto buono. A Leningrado potei assistere ad un'esecuzione interessantissima. Il Conservatorio di quella città ha un teatro con 1800 posti a sedere, e vi si danno opere ogni due settimane cogli studenti delle classi vocali e strumentali. Ebbi il piacere di sentirvi una notevole edizione dell'*Ospite di Pietro* di Dargomiscki. Messa in scena e costumi erano dovuti agli studenti stessi, e l'insieme avrebbe potuto essere invidiato da molti teatri europei.

« Posso aggiungere che gli allievi di canto che si preparano alla carriera del teatro fanno un corso di ben otto anni, e che il Conservatorio di Leningrado ha tre orchestre complete di studenti, la prima è della classe propria d'orchestra, la seconda dà concerti sinfonici, la terza è dedicata solo alle esecuzioni d'opera.

« . . . Fra altre cose, il Governo dei Sovieti ha scelto un certo numero di strumenti antichi, ed ha organizzato un eccellente quartetto Stradivario con due violini, viola e violoncello. L'uso ne viene dato per turno ad un gruppo di giovani musicisti, che assume per quell'anno il titolo ufficiale di Quartetto Stradivario. A Mosca udii gli attuali detentori del titolo e dei vecchi strumenti, e credo sieno tra i migliori gruppi contemporanei del genere ».

Le condizioni imposte alle pubblicazioni (monopolizzate dallo Stato) intralciano seriamente la produzione russa, che passa una fase piuttosto grigia, tanto più che in Russia Stravinski e Prokofiev vengono considerati come occidentali. Ma una così intensa vita musicale non potrà non trovare la sua via anche dal lato creativo.

La forza della leggenda

Ci fu un tempo in cui si diceva che Salieri avesse fatto avvelenare Mozart per gelosia. Ormai non crediamo esista un solo musicologo che ripeta tale favola davvero velenosa; ma essa continua a vivere nella leggenda. Cioè continua a circolare nel mondo della cultura del press'a poco, del sentito dire, che forma l'atmosfera generale delle menti. Difatti non sono attive soltanto le cose e le idee sicure, bene fondate e controllate dalla scienza. Se dovessimo affermare soltanto le cose certe, taceremmo tutti, sempre o quasi. La vita della leggenda è dunque forse più attiva ed operante di quella delle verità concrete (quante sono?).

Questo ci viene in mente leggendo la poesia *Albert Hall Gallery*: « *Mozart and Salieri* » *with Féodor Chaliapine* di Mr. H. P. J. Marshall pubblicata in *Sackbut* di gennaio u. s. Il poeta fa un parallelo tra la sua vita e un'esecuzione del celebre basso russo, mentre nei corridoi (d'un restaurant o caffè) continua l'umile rumore di camerieri e di piatti; e dice che la musica (mozartiana) dell'orchestra pareva illuminasse « la coscienza di Salieri fosca di nuvole » (Salieri's cloud-sullied conscience). La poesia non è la storia, anzi spesso si serve della leggenda per prospettare rappresentazioni fantastiche. L'intuizione che diremo filosofico-contemplativa di Mr. Marshall non è dunque in causa, nè la veste poetica che vi ha data: ma un tantino di coscienza fosca di notizia sbagliata, ci pare non sarebbe davvero fuori posto.

Buon tempo antico

La vita procede con ritmo sempre più veloce che l'arte rappresenta co' suoi mezzi; ma per quanto ciò sia noto, ogni tanto qualche termine di confronto fa sentire con rinnovata immediatezza le distanze. Per esempio tutti i musicisti sanno che nell'ultimo secolo le esigenze tecniche verso gli esecutori sono aumentate di molto: non son rari i giovani che uscendo dai Conservatorii eseguiscono cose di Chopin, Liszt, Paganini, che a suo tempo meravigliavano per difficoltà ed arditezza. Nelle composizioni odierne, chi si preoccupa più della difficoltà? Eppure si leggono con un certo senso di bonomia un po' comica notizie come queste, riferite dalla *Zeitschrift für Musik*: « Quando il 18 giugno 1821 si eseguì per la prima volta il *Franco Cacciatore* di Weber a Berlino, i professori d'orchestra brontolarono per le difficoltà tecniche dei singoli gruppi di strumenti. Specie i contrabbassisti dichiararono semplicemente di non poter suonare i passi dell'Ouverture, ed in genere la loro parte. Peggio fu dopo, quando si dovette dare la stessa opera a Dresda: l'intera orchestra si ribellò, e ci vollero buone parole da un lato, e da un altro lato provvedimenti energici per poi poter mettere in scena l'opera. Oggi, chi ne osserva più le difficoltà tecniche?

« Un vecchio professore — quasi ottantenne — mi raccontava un giorno che, quando or sono 60 anni, il *Franco Cacciatore* si diede la prima volta al Teatro di Corte a W., egli stava a letto l'intera giornata, per affrontare in buone condizioni nervose il noto passo staccato dell'oboe nell'Aria di Anna: « Kommt ein schlanker Bursch gegangen ». E quando comparve sul cartellone la prima volta *Tannhäuser*, tutta l'orchestra fu in agitazione fino da 8 giorni prima. Quei buoni vecchi avevano dichiarata quella musica assolutamente ineseguibile ».

RECENTE SUCCESSO DELLA TOURNÉE MOLINARI

I. PIZZETTI

Concerto dell'Estate

in tre Tempi, per Orchestra.

1. Mattutino. - 2. Notturno. - 3. Gagliarda e finale.

Partitura in formato tascabile

(121027) L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, aprile 1929.

V. SANTOLI. - *Il misticismo musicale di W. H. Wackenroder.*

Si spiega come « la musica è... il momento ultimo della mistica estetica del Wackenroder, ultimo cronologicamente e idealmente ».

G. RONCAGLIA. - *Il luogo e la data di nascita di Orazio Vecchi.*

Per incarico di mons. Ev. Pancaldi, l'A. pubblica l'atto di battesimo in data 6 dicembre 1550 del Maestro definitivamente riconosciuto modenese. Seguono notizie sulla sua famiglia.

K. GEIRINGER. - *I quadri musicali olandesi e fiamminghi del sec. XVII.* (Continuazione e fine).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, marzo 1929.

G. BUSTICO. - *Il centenario di un Donizettiano.*

È quello di Antonio Cagnoni, buon operista che, con Petrella, Foroni, Pedrotti, rappresenta « .... quella scuola che si può chiamare dei donizettiani ».

15 aprile 1929.

V. RAELI. - *L'estetica musicale del poeta Onofri.*

Si spiega quanta parte abbia avuta nella mente del poeta l'estetica musicale, orientata in senso wagneriano, e si dimostra come ciò fosse erroneo.

FRANCIA

Le Monde Musical. - Parigi, marzo 1929.

P. DUKAS. - *André Messager.*

Elogio del maestro che volle esser sepolto vicino a Fauré e a Debussy.

E. HARASZTI. - *Wagner et Verdi.*

Considerazioni sulla rinascita verdiana in Germania (che per l'A. è effetto dell'eccitazione brutale e truculenta della guerra). Si dicono cose curiose, per esempio che nelle esecuzioni verdiane alla Scala a Milano « c'est précisément l'âme italienne au mille couleurs qui en est bannie ». In Italia crediamo che nessuno se ne accorga e pare neanche in Germania.

Dr B. BARATOUX. - *La Physiologie des Organes de Voix.*

Prima parte d'una conferenza colle norioni che, secondo l'A., ogni maestro di canto dovrebbe possedere. (Continua in aprile ed oltre).

Le Monde Musical. - Parigi, aprile 1929.

F. Mazzi. - *L'Achèvement de l'unification de la Musique.*

Sguardo all'evoluzione della tonalità a base d'idee personali.

M. Raghib. - *La Musique Européenne en Turquie.*

Prima parte d'un seguito di notizie sulla penetrazione della musica occidentale in Turchia; fin da quando, nel 1530, al tempo del Magnifico Sollmano, artisti italiani rappresentarono al Serraglio commedie con musica.

H. Gil-Marchex. - *L'institut Musical de Beyrouth.*

S'illustra l'Istituto che, sotto l'egida di M. Alf. Corrot, ha aperto in Siria M. Arkadio Kugell, un russo francesizzato.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 aprile 1929.

R. Gibaudan. - *L'« Amateurisme » musical.*

Attraverso ad una serie di non-verità l'A. conclude che « i professionisti hanno il massimo interesse a formare buoni dilettanti, degni di comprenderli e giudicarli ».

——— 15 aprile 1929.

Numero dedicato ad Albert Roussel, con autografi, ritratti, ecc. e gli scritti :

A. Hoerée. *L'homme, la vie, l'oeuvre.* — G. Samazeuilh. *Le Théâtre d'A. Roussel.* — *Rousseliana*, citazioni raccolte. — R. Chalupt. *Conseil aux Sirènes*, poesia. — *Festivals Albert Roussel*, programmi di 2 concerti con opere del maestro e lavori di vari artisti in suo onore. — *Catalogue des oeuvres d'A. Roussel* (1929).

Musique. - Parigi, aprile 1929.

R. Manuel. - *Andrée Messager.*

Scritto necrologico con ritratto e fac-simile d'autografo.

G. De Saint-Foix. *Mozart, d'après Mysliweczek.*

Si mostra, per via di confronto, come la canzonetta *Ridente la calma* sia una semplificazione fatta da Mozart d'una melodia del maestro boemo.

R. Petit. - *Trois musiciens hispano-américains.*

Sono il messicano Manuel Ponce, l'uruguaiano Alfonso Broqua ed il cileno Umberto Allende.

E. Sikelianos. - *La Musique Byzantine et les Fêtes de Delphes.*

Seconda parte, in cui si indica la danza coreutica greca ancora vivente (attraverso alla tradizione bizantina), come rimedio alla decadenza della musica odierna.

Dr. R. Tenschert. - *Un album d'autographes du temps de Mozart.*

Illustrazione dell'album custodito ora al Mozarteum di Salisburgo, e che fu di Babette von Ployer, allieva di Mozart.

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1929.

Numero dedicato a Mr. Albert Roussel, pel suo 60° compleanno, con ritratti, fotografie, autografi, e gli scritti :

R. Chalupt. *Hommage à Albert Roussel*, poesia. — M. Beillant. *Portrait d'A. Roussel.* — G. Jean-Aubry. *Une première rencontre.* — R. Chalupt. *Le reflet du monde extérieur dans l'oeuvre d'A. Roussel.* — A. George. *A. Roussel et la Mélodie.* — P. Le Flem. *L'oeuvre symphonique de Roussel.* — H. Prunières. *Le Psaume LXXX.* — P. O. Ferroud. *La musique de chambre d'A. Roussel.* — H. Gil-Marchex. *La musique de Piano d'A. Roussel.* — A. Hoerée. *La Technique de Piano d'A. Roussel.* — N. Boulanger. *L'Oeuvre Théâtrale d'A. Roussel.* — Annesso un fascicolo *Hommage à A. Roussel* con musiche di Conrad Beck, Maurice Delage, Arthur Honegger, A. Hoerée, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Albert Tansman.

L'Opéra-Comique. Parigi, aprile 1929.

Nuova rivista, bimensile, pubblicata da l'*Association des Amis de l'Opéra-Comique*, collo scopo di far risorgere questo genere teatrale che più direttamente esprime lo spirito francese. Il primo numero uscì in febbraio u. s. con scritti di M. Cauchie, Em. Vuillermor, H. Lagrange, J. G. Prod'Homme, H. de C...

H. Prunières. - *Stendhal et l'opera-buffa de Rossini.*

Inizio d'uno studio sull'evoluzione dello scrittore francese verso l'arte del sommo Maestro dell'opera buffa.

M. Cauchie. - *Le divin « Pré aux clercs ».*

Breve illustrazione di quest'opera di Ferd. Hérold, che per l'A. è il saggio più perfetto del genere, anche in confronto dei capolavori di Mozart e Rossini.

H. Berlioz. - *Quelques mots sur les anciens compositeurs, et sur Grétry en particulier.*

Articolo apparso nella *Revue & Gazette Musicale* il 5 febbraio 1837, e mostra le idee del Maestro, che finì la sua carriera con *Beatrice e Benedetto*, opéra-comique.

INGHILTERRA

The Sunday Times. - Londra, 31 marzo 1929.

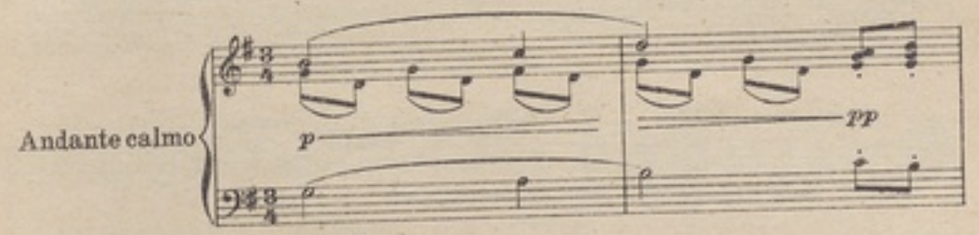
E. Newman. *Concerning Melody.*

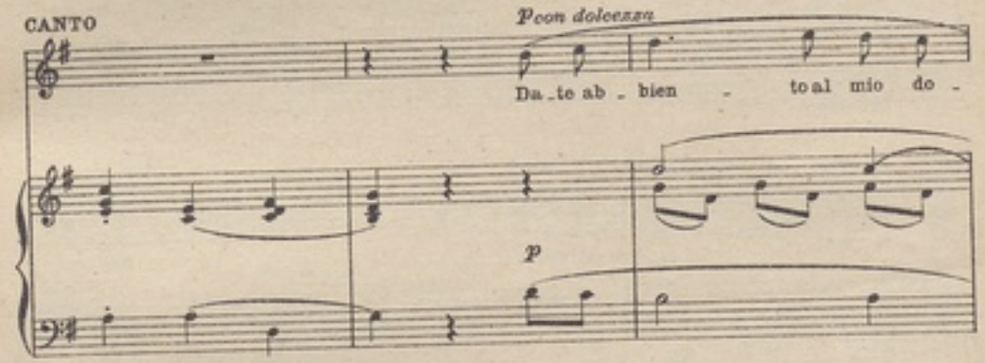
Il programma d'un concerto con musiche di Berlioz recava vari giudizi sulla melodia, l'armonia, ecc. del Maestro. Se ne parla, specie dal lato melodico, esponendo giudizi che vennero discussi in riviste inglesi.

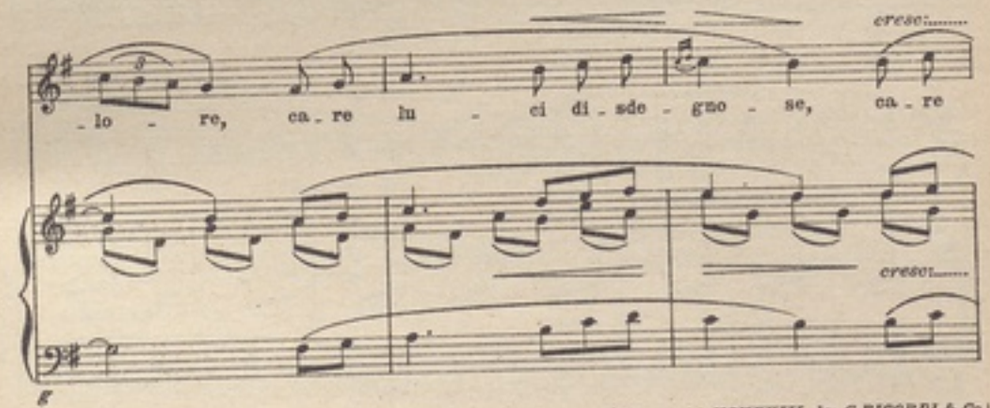
Date abbiento al mio dolore

Dalle XXXVI ARIE *di* STILE ANTICO *con accompagnamento di Pianoforte*

Musica di
S. Donaudy







Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXVIII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti di traduzione, trascrizione e riproduzione sono riservati. 117220

lu - ci di - sde - gno - se, poi che un vo - stro sguardo po -

p *poco rit.* *Pespress.* *poco rit.*

- se dol - ci pe - ne nel mio cuo - re.

a tempo *pp* *allarg. e sost:* *a tempo* *a tempo* *pp* *allarg. e sost:* *a tempo* *p*

con sentimento

Per le

pp *p*

pe - ne del - l'a - mo - re voi sa - pe - te, lu - ci

ff

ca - re, voi sa - pe - te, lu - ci ca - re, ciò che

cresc: *cresc:* *p* *Pespress.*

val d'es - se - re a - va - re d'un sol sguardo a - du - la - to -

poco rit. *a tempo* *PPallarg.e sost:* *poco rit.* *a tempo* *PPallarg.e sost:*

- re.

a tempo *Poco meno* *dolciss. poco indugiando* *rit:* *p*

Da - te ab - bien - - - to

Poco meno *rit:* *a tempo* *Pdolce e sentito* *col canto* *pp*

al mi - o do - lo - re!

con anima *sost. molto e rall:* *pp*

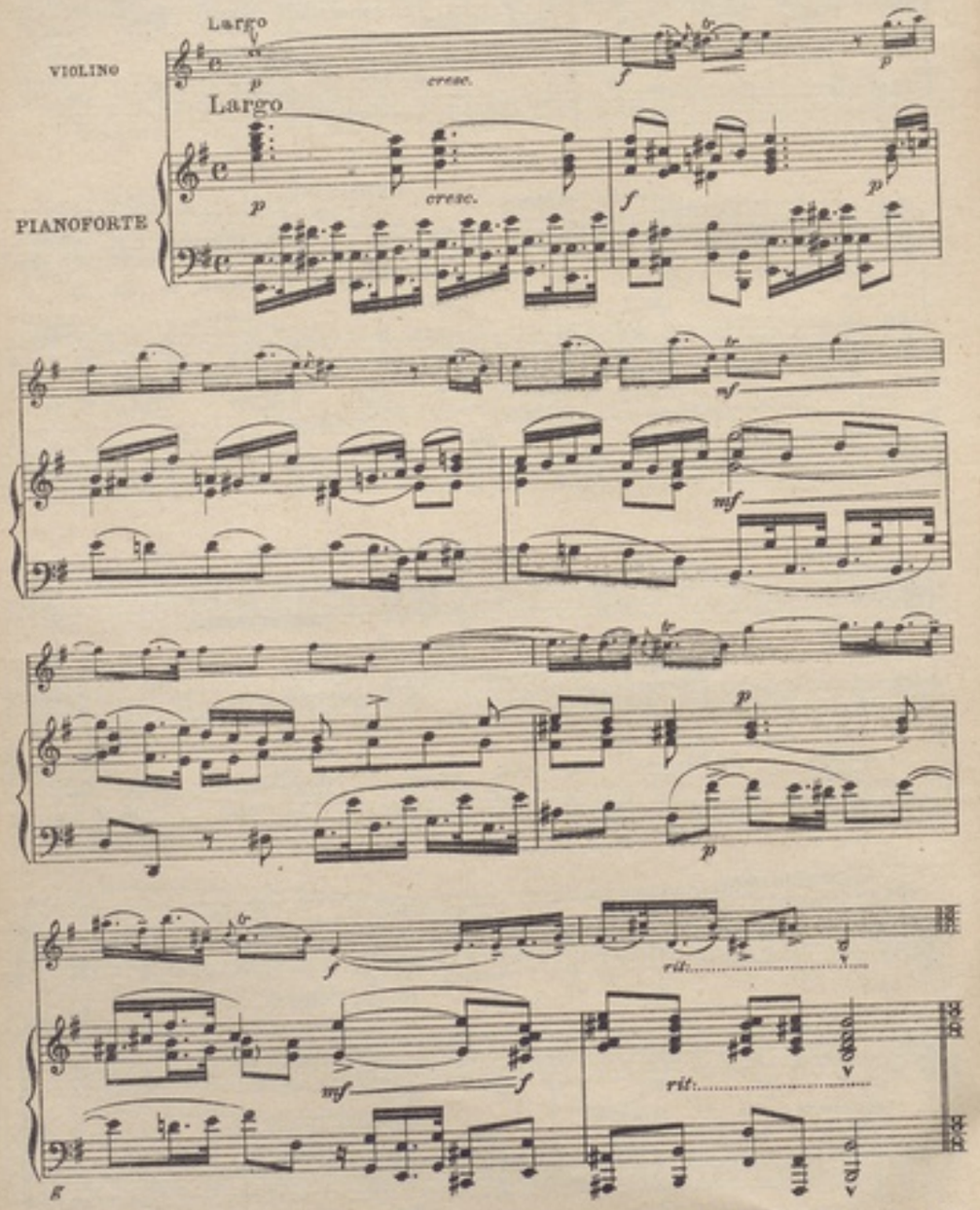
sost. molto e rall. *col canto* *morendo* *ppp*

ff

Sonata VI.

Realizzazione per Violino e Pianoforte
di O. Respighi

F. M. Veracini
(1685-1759)



G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

(Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)
E.R. 278

The Sackbut. - Londra, aprile 1929.

R. Boughton. - *The Delicate Decadent.*

È Mozart, di cui si parla riferendosi all'epistolario, rilevando lati non ideali dell'anima, mascherati dalla divina musica.

J. H. Elliot. - *Form in Music.*

Si spiega come il suo valore sia inseparabile da quello estetico.

Music and Letters. - Londra, aprile 1929.

F. W. Galpin. - *The Sumerian Harp of Ur.*

Interessante illustrazione dell'arpa sumerica (assiro-babilonese) circa di 3500 anni av. Cristo, trovata negli scavi di Ur. L'A. parla anche del popolo sumerico in genere, dello sviluppo e della diffusione dell'arpa e dei derivati dell'arpa arcuata. Annesse tavole e fotografie.

J. B. Trend. - *The Mystery of the Sybill Cassandra.*

L'A. reca notizie sui resti del dramma liturgico della Sibilla che predice la fine del mondo (ancora in uso a Majorca e ad Alghero in Sardegna) e reca una sua traduzione dell'egloga drammatica di Gil Vicente (1465-1536?) su Cassandra (compresa tra le sibille), con canti di J. de Encina e d'altri maestri spagnoli del tempo. Lo scritto prepara un'esecuzione a Madrid e ad Oxford.

V. Alford. - *French Basques.* (Baschi francesi).

Descrizione di Cascarots (danze) e Cavalcades della regione basca della Francia.

H. B Collins. - *Thomas Tallis.*

Ampio resoconto del vol. VI della *Tudor Church Music* (ed. Oxford Univ. Press) edito dalla Carnegie United Kingdom Trust.

A. A. Fraser. - *Paul Hindemith.*

Scritto illustrativo di questo maestro trentatreenne, che a nostro giudizio viene un po' troppo presto messo vicino a G. S. Bach.

A Collins. - *Bartok, Schönberg, and Some Songs.*

Nel loro canti, si confrontano i due maestri, che sostituiscono la tonalità con mezzi opposti: Schönberg con una rigida forma, Bartók con un vivo senso della peripezia musicale.

G. E. H. Abraham. - *Delius and His Literary Sources.*

Sguardo alle fonti letterarie a cui attinge il maestro inglese; che però, con acuto senso selettivo, sa scegliere quello che, nei vari poeti, risponde alla sensibilità propria.

A. E. F. Dickinson. - *The Present Neglect of Bach.*

Malgrado le esecuzioni bachiane non rare in Inghilterra, il pubblico è lontano dal vero apprezzamento del sommo Maestro. Se ne spiegano le ragioni.

The Musical Times. - Londra, aprile 1929.

M. D. Calvocoressi. - *Berlioz: A Postscripto a Discussion.*

« Poscritto ad una discussione » in cui, specie contro Mr. E. Newman (vedi *Sunday Times* del 31 marzo), si sostiene che Berlioz non si giudica come gli altri maestri, perchè « sta come un'eccezionale, isolata figura nella storia della musica ».

A. Kalisch. - *The Physiology of Musical Criticism.*

Mr. E. Newman, poichè la critica musicale non ha ancora basi concrete, ha invocato una fisiologia musicale. Per l'A. una base concreta sarebbe un ritorno alla pedanteria: meglio le « reazioni personali ».

W. H. Grattan Flood. - *New Light on Late Tudor Composers.* XL. *Peter Philips.* - XLI. *Orlando Gibbons.*

Notizie storiche a complemento di quant'era finora noto sui due grandi maestri.

G. C. Richards. - *The Prayer Book Version of the Psalms, and its Musical Rendering.* (La versione dei salmi nel Prayer Book e la sua esecuzione musicale).

Si spiega come la versione ufficiale anglicana dei salmi segua i vari tipi di *cursus* medievale. Il traduttore Coverdale era buon latinista.

F. Howes. - *British Folk - Song Abroad.* (Canto popolare britannico all'estero).

Resoconto della preparazione (accuratissima) e dei risultati d'una « tournée » all'estero per far conoscere la musica popolare delle varie parti d'Inghilterra.

C. Van den Borren. - *The Mystery of Faux-Bourdon Solved.* (Il mistero del falso-bordone svelato).

Si riassumono gli studi del rev. Ans. Hughes, da cui resta provato che il falso-bordone è d'origine inglese (finora incerta), con tracce fino dal 1200.

Musical Opinion. - Londra, aprile 1929.

A. A. Fraser. - *Mozart: the Great Romantic.*

Si spiega come il grande maestro sia ben diverso da Haydn e Beethoven con cui per solito lo si aggruppa (maestri di carattere piuttosto olimpico), e come si possa dire un vero romantico anzi tempo.

H. A. Scott. *Musical Meanderings Extraordinary.*

Severo scritto contro i *Musical Maenderings* (Meandri musicali) di Mr. W. J. Turner, con cinarioni di giudizi invero straordinari.

M. D. Calvocoressi. - *Early Criticisms of Moussorgsky.*

Poichè ora si incomincia a capire veramente chi fu Mussorgsky, si riferiscono varie tra le critiche che gli furono fatte alla prim'ora nei vari paesi. (Continua).

—— *William Shield : 1754-1829.*

In occasione del centenario dalla morte, si recano notizie su questo maestro (sepolto a Westminster) ed autore specie di canti e di opere comiche.

The Chesterian. - Londra, aprile-maggio 1929.

A. A. Fraser. - *Serge Prokofieff.*

Scritto illustrativo.

G. Hetsch. - *Jenny Lind and Andersen.*

Notizie sui rapporti tra la grande cantante ch'ebbe viva simpatia pel poeta danese, e questi che invece n'era innamorato.

H. Antcliffe. - *Fresh Considerations of Nationalism.*

Si spiega come il nazionalismo si manifesti, non solo per via d'impiego d'elementi popolari dei vari paesi, ma quasi anche più per la penetrazione d'anima e della intera vita delle nazioni.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 aprile 1929.

K. Westphal. - *Krisenstimmung in der modern Musik.* (Aria di crisi nella musica moderna).

Si notano e si connettono segni d'infiacchimento nel moto rinnovatore della musica odierna; tutto è pronto, ma manca il creatore.

G. Graener. - *Randglossen zur « Neuen Musik ».* (Note marginali alla « nuova musica »).

Attacchi alla nuova estetica, rappresentata dal dr. H. Mersmann, ed al neo-classicismo.

S. Ochs. - *Die Partitur der Matthäus-Passion.*

Prefazione della nuova edizione Peters. Un lavoro di confronto ha provato che le stampe attuali sono inaccettabili, a principiare da quella della Bach-Gesellschaft.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, aprile 1929.

Numero in onore del 60° compleanno di J. Wolf, a cui son dedicati vari scritti.

C. Sachs. - *Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500.*

In varie pitture intorno al 1500 l'A. riconosce due disposizioni di musiche a 3 voci o strumenti, con tipiche posizioni degli esecutori.

M. Schneider. - *Der Hochetus.*

Bella piccola monografia su questa forma fiorita tra il due ed il quattrocento.

H. Gutman. - *Der « Decamerone » des Boccaccio als musikwissenschaftliche Quelle.* (Il Decamerone come fonte storica musicale).

Osservazioni interessanti su ciò che doveva essere la pratica musicale fiorentina del 300.

E Hertzmann. - *Studien zur « Basse danse » im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts.* (Studi sulla Danza Bassa nel quattrocento in speciale rapporto col manoscritto di Bruxelles).

« Le forme tipiche di danza si sviluppano nel 500; le danze basse del 400 non rappresentano ancora forme indipendenti; traggono le loro melodie da canti popolari, che le canzoni francesi elaborano artisticamente ».

H. Hein. - *Ueber die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewusstseins.*

Per vari segni l'A. crede esista in tutti allo stato latente ciò che si dice « orecchio assoluto », cioè facoltà di riconoscere i singoli suoni musicali.

E Schenk. - *Zur Bibliographie der Triosonäten von Joh. Gott. und Carl Heinr. Graun.* (Per la bibliografia delle Sonate a tre dei due fratelli Graun).

Notizie per facilitare lo studio dei lavori custoditi alla Biblioteca di Stato a Berlino.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

CHOPIN (F.)

E. R. 184. - *Album* N. 1 L. 12
E. R. 185. - *Album* N. 2 L. 12
Testo italiano, francese, inglese.

Notturni :
E. R. 202. - Testo italiano, spagnolo L. 12
E. R. 203. - Testo francese, inglese » 12

Sonate :
E. R. 204. - Testo italiano, spagnolo L. 12
E. R. 205. - Testo francese, inglese » 12
E. R. 201. - *Studii.* Op. 10 e 25. Tre Studii composti per il Metodo di Fétis e di Moscheles. Testo italiano, francese, inglese L. 15
E. R. 1032. - *Berceuse.* Op. 57. L. 3
E. R. 1033. - *Notturno.* Op. 9. N. 9 L. 3

Edizioni Didattiche - Critiche - Comparative di A. Brugnoli.

E. R. 941. - *6 Canti Polacchi.* Trascrizione di Liszt. Testo italiano, spagnolo, francese, inglese. Revisione di L. Tagliapietra. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, aprile 1929.

Dr. A. Heuss. - *Die Matthäuspassionen von H. Schütz und J. S. Bach in ihren Chören.* (Le Passioni secondo S. Matteo di E Schütz e di G. S. Bach nei loro cori).

Si mostra nel confronto (i cori di Schütz sono dati in appendice) come i due maestri abbiano trattato la Passione, non già nel senso liturgico, ma in quello umano, ognuno secondo lo stato d'animo proprio, e l'età : lo Schütz aveva allora 81 anni.

Dr. P. Buelow. - *C. M. v. Weber in der erzählenden Dichtung der Gegenwart.* (C. M. v. Weber nella poesia narrativa attuale).

Si considerano vari libri pubblicati negli ultimi tempi (specie pel centenario) col Maestro romantico come soggetto.

K. Schueck. *Amerika und die Musik.*

Si spiega come la mentalità americana vada separandosi sempre più da quella europea, e come la musica vi abbia parte importante, benchè l'americano abbia un senso acuto dell'umorismo (caricaturale e grottesco) ma manchi del tutto del senso tragico.

A. Neisser. - *Der verjazzte Offenbach.* (Offenbach « in jazz ».

Scritto contro le rinnovazioni, i rifacimenti, le contraffazioni di vecchie opere per adattarle ai gusti odierni.

Melos. - Magonza, aprile 1929.

Fascicolo dedicato a I. Stravinski quale uomo rappresentativo della musica odierna, cogli scritti seguenti :

H. Strobel. *La via di Stravinski.* — E. Schoen. *Sull'influenza di Stravinski.* — H. Curjel. *Stravinski e l'atmosfera artistica di Parigi.* — W. Tappolet. *Stravinski al lago di Ginevra.*

Die Musik. - Stoccarda, aprile 1929.

A. Halm. *Ueber den Wert musikalischer Analysen. I. Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroika.* (Sul valore delle analisi musicali. - I. Il corpo estraneo nel primo tempo dell'Eroica).

È valore nullo, perchè l'analisi mostra che quello che pare un tema nuovo nello svolgimento del primo tempo della 3ª Sinfonia non è che un contrappunto d'un nuovo aspetto del tema principale; ma di fatto appare ed ha vitalità e pertanto valore di vero tema nuovo, senza coerenza col complesso del magnifico pezzo.

A Weissmann. - *Deutsches und Ausländisches Musikschaffen.* (Produzione musicale tedesca e straniera).

« ... Danneggiati gravemente dalla guerra, oggi non abbiamo certo di che vergognarci ». Rappresentante della Germania odierna : Paul Hindemith.

K. Westphal. - *Arnold Schönbergs Weg zur Zwölftöne-Musik.* (La via d'A. Schönberg verso la musica a 12 suoni).

Per l'A. Schönberg riassume l'evoluzione dell'armonia (essenza tecnica della musica del sec. XIX); di cui si segue il processo di dissoluzione. Lo scritto sarebbe interessante se fossero sicure le premesse teoriche.

K Schoenewolf. - *Gespräch mit Stravinskij.* (Conversazione con Stravinski).

Impressioni e giudizi riferiti da un incontro a Dresda col maestro russo.

W. Mohr. - *August Halm.* - K. Singer. *Siegfried Ochs.*

Articoli necrologici.

W. Altmann. - *Carl Flesch als Erzieher.* (Carlo Flesch quale educatore).

Resoconto del secondo volume dell'*Arte del Violino* (Kunst des Violinspiels), sia dal lato didattico che da quello dei rapporti e dell'utilità della critica.

J. Kapp. - *Die neue Biographie Cosima Wagners.*

Ampia severa recensione de *La nuova biografia di Cosima Wagner* del conte Riccardo Du Moulin Eckart la ed. Drei Masken-Verlag di Monaco, sui diari inediti della stessa signora, e sui carteggi con Liszt, col re Lodovico II, ecc.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, marzo 1929.

Dr. J. Lechthaler. - *« Tolerieren, nicht propagieren ».*

Si combatte il parere del dott. Kurthen : « tollerare ma non propagare » le opere liturgiche dei maestri classici viennesi.

F. Habel. - *Franz Schubert im Prokustes-Bett.* (F. Schubert nel letto di Procuste).

Commento all'edizione della Messa in *Mi bem.* rivista per l'uso pratico dal p. L. Bonvin.

E F. Schmid. - *Zum Aufsatz Otto Ursprungs über Joseph Haydns Requiem e moll.* — Dr. O. Ursprung. - *Die Diskussion post festum.*

Ultime battute della discussione sull'autenticità (provata dall'Ursprung) del *Requiem in do min.* di Haydn recentemente scoperto.

Anbruch. - Vienna, aprile 1929.

P. Stefan. - *Zum Genfer Musikfest.*

Preparazione delle esecuzioni della Soc. Int. delle Nuove Musiche a Ginevra.

H. F. Redlich. - *Die Krisis der Musik im Lichte einer neuen Morphologie.* (La crisi

della musica alla luce d'una nuova morfologia).

Resoconto della parte che ha la musica nel libro *Kosmos Atheos* di Rud. Pannwitz, dove si invoca una rinascita della musica dal rinnovato connubio di musica e parola.

E. PREUSSNER. - *Ernst Krenek.*

Scritto illustrativo di questo giovane maestro, non lontano dal romanticismo, e dotato di carameri tali da avvicinarlo al pubblico.

K. WESTPHAL. - *Die Sonate als Formproblem der modernen Musik.* (La sonata quale problema formale della musica moderna).

Dato che per l'A. la tonalità e le funzioni armoniche sono distrutte, il problema è presso che insolubile, specie per lo schema del 1° tempo.

P. STEFAN. - *Ende der Musikliteratur?* (Fine della letteratura musicale?).

Gli editori tedeschi dicono che la gente non compera più libri sulla musica; l'A. dà uno sguardo a varie recenti pubblicazioni molto meritevoli. Ma ciò non prova ancora che il pubblico se ne interessi.

UNGHERIA

Muzyka. - Budapest, aprile 1929.

ARCIDUCA ALBERTO. - *La musica ungherese.* — A. RAFFAY. - *Agli amici della musica ungherese.*

E. MAJOR. - *Alessandro Kisfaludy nella storia della musica ungherese.*

Si presenta una *Marcia d'Insurrezione* composta dal poeta (1772-1844) durante le guerre napoleoniche.

H. PRUNIÈRES. - *Il libretto d'Orfeo di Monteverdi.*

L. LAJATHA. - *Problemi di forma nella musica popolare.*

In rapporto al problema delle origini e delle relazioni tra melodie popolari, si presenta una ballata del *székely* su Kömives Kelemen e due favole popolari con variazioni, una lenta ed una veloce, della melodia stessa.

K. ISOZ. - *Le melodie nazionali d'Andreas Szerelemhegyi.*

Si pubblicano 3 melodie per i « Tre racconti orientali » di Ignazio di Mészáros, composti dal Szerelemhegyi, di cui finora non si conosceva nessuna composizione.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, marzo 1929.

DR. E. FELBER. - *Musik und Mode.*

Si parla invero piuttosto di evoluzione e successione storica delle forme musicali in rapporto alla mentalità.

V. ULLMANN. - *Das Saxophon und seine Aufgabe.*

Il Saxofono è uno strumento mirabile, che non ha ancora trovato tutto il suo fecondo impiego, specie nell'orchestra.

H. SCHERCHEN. - *Der moderne Dirigent.*

L'A., noto ottimo educatore d'orchestre, spiega i compiti del direttore, non nel meccanizzare volta per volta l'orchestra, ma nel plasmarla e nell'arricchirne le facoltà.

M. OCADLIK. - *Ostrcil.* — Dr. T. VEIDL. - *Viktor Ullman, der Lineare.* — E. STEINHARD. - *Modernusiker: Edwin Schuhoff.*

Scritti illustrativi su musicisti odierni.

Tempo. - Praga, aprile 1929.

F. BARTOS. - *Otakar Zich.* — G. CERNUSAK. - *Frantisek Neumann.*

Scritti illustrativi dei due maestri, il secondo morto il 25 marzo u. s.

A. SALAZAR. - *La musica moderna spagnola.*

Fine. Si considera il gioco tra la base popolare e le influenze straniere.

H. DOLEZIL. - *Otakar Ostricil, creatore di un'epoca.* II.

« Si può dire che, secondato da ottimi collaboratori, gettò le basi d'un nuovo concetto di tutta la realizzazione scenica delle opere ».

JUGOSLAVIA

Sveta Cecilija. - Zagabria, aprile 1929.

Dr. M. GAVAZZI. - *Il libro dei giochi e canti infantili presso gli Slavi.*

Resoconto del libro pubblicato dal prof. P. S. Orlov del ginnasio russo di Praga, con 500 giochi e canti di diversi popoli.

F. DUGAN. - *Marko Bajuk: La metrica delle canzoni nazionali slovene.*

Scritto di carattere teorico con vari esempi musicali.

AMERICHE

Modern Music. - Nuova York, marzo-aprile 1929.

H. LEICHTENTRITT. - *On the Art of Béla Bartok.*

Analisi di come il maestro ungherese tratta gli elementi melodici, ritmici, tonali, tratti dalla musica popolare.

H. COWELL. - *Music of the Hemispheres.*

Gradevole interessante scritto che riferisce impressioni inattese d'un cinese colto sulla musica occidentale, ed alcuni criteri tradizionali cinesi, quanto mai lontani dai nostri.

P. HAMMOND. - *Viewing « les Noces » in 1929.*

Scritto illustrativo in occasione d'un'esecuzione diretta da L. Stokowski.

L. SAMINSKY. - *Race and Revolution.*

Considerazioni sui fermenti di razza nei moti rivoluzionari della musica tra la fine del sec. XIX e l'inizio del XX presso i Russi, gli Ungheresi e gli Ebrei. L'A. prevede che la « vera espressione rivoluzionaria » venga dagli Stati Uniti d'America.

The Musical Quarterly. - Nuova York, aprile 1929.

C. CHÁVEZ. - *The Two Persons.*

« Le due persone » sono chi compone e chi ascolta, tra esse è fatale che s'interponga l'interprete, di cui bisognerebbe tenere sempre presente che l'azione è *inevitabile* piuttosto che *necessaria.*

P. LANDORMY. - *Chopin.*

Resoconto dei due libri *La Vie de Chopin* di Guy de Pourtalès e *La Vie Amoureuse de Chopin* di Emile Vuillermoz.

J. G. PROD'HOMME. - *Austro-German Musicians in France in the XVIII. Century.*

Gradevole serie di notizie, da G. G. Froberger a G. Meyerbeer.

R. W. S. MENDL. - *The Youth of Music.* (La gioventù della musica).

Difesa dell'idea che la musica sia maturata per ultima tra le arti.

Dr. P. NETTL. - *Casanova and Music.*

Su nuovi documenti l'A. rettifica e completa quanto di musicale era noto sul celebre avventuriero. Ritratti annessi.

E. H. PIERCE. - *The Significance of the «Trill» as Found in Beethoven's Most Mature Works.* (Il valore del trillo quale si trova nelle opere più mature di Beethoven).

« ... denota l'intensificazione d'un sentimento o d'una attitudine, in un conscio fremito di emozione vitale ».

A. COEUROY. - *The Esthetics of Contemporary Music.*

Sguardo alle varie « estetiche della musica contemporanea ».

J. TIERSOT. - *Music and the Centenary of Romanticism.*

Fatta, in generale, la parte della musica nel romanticismo, si conclude che E. Berlioz e R. Schumann ne sono i due maestri rappresentativi.

H. A. POTAMKIN. - *Music and the Movies.*

Riassunto storico della musica nel cinematografo. Per l'A. non è cosa necessaria, ma solo abituale. Se ne invoca un uso assai discreto; crescerà sia il valore del silenzi, sia quello della musica stessa quando interviene.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, aprile 1929.

L. COCCHI. - *El alma musical del viejo Piamonte.*

« L'anima musicale del vecchio Piemonte » viene illustrata ne' suoi canti popolari.

M. A. BARRENECHEA. - *Sensualismo y espiritualismo en música.*

Nella musica moderna (dal 1600 in poi) sono sempre esistite le due tendenze: una drammatica spirituale a base di parola, ed una lirica sensuale a base di musica. Quest'ultima è una necessità della sensibilità musicale.

R. VILLAR. - *Aspectos discutibles del llamado arte nuevo.* II.

Si spiega come nella cosidetta arte nuova manchino i segni d'uno stile, cioè i segni della vitalità creatrice.

ATTILIO BRUGNOLI

DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO-FISIOLOGICI

Il maestro Brugnoli ha avuto recentemente (per questo trattato) un premio di Lire 5.000 dalla Commissione nominata dal Ministero della P. I. per incoraggiare coloro che abbiano conseguito opera di particolare pregio per la coltura.

La Commissione ha elogiato « le alte finalità raggiunte dall'A. con la pregevole « DINAMICA PIANISTICA, e l'affermazione di « italianità, a cui essa ha contribuito ».

RICCO VOLUME (SOLIDAMENTE RILEGATO) DI 325 PAG. CON NUMEROSE TAVOLE, ESEMPI ED ILLUSTRAZIONI.

(118740) L. 50.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

Prime rappresentazioni in Italia

«Don Giovanni» di F. Lattuada e A. Rossato, al San Carlo di Napoli.

Napoli - maggio 1929.

Il successo arriso al *Don Giovanni* di Felice Lattuada, a breve distanza da quello ottenuto da *Le preziose ridicole* alla Scala, sta ad attestare le doti artistiche e teatrali dell'autore de *La tempesta*.

Il ritorno della predilezione di tutti i pubblici al tanto vilipeso e però sempre potentemente espressivo melodramma italiano dell'ottocento, è un chiaro sintomo che si è stufi dei compromessi, i quali complicano e travisano il problema dell'opera lirica senza peraltro risolverlo. Gli ultimi avvenimenti internazionali ci dicono che oggi rimangono ugualmente di fronte il dramma wagneriano e il melodramma italiano: e che se la tecnica, la forma, i particolari dell'opera verdiana possono, devono anzi, esser suscettibili di radicale aggiornamento, lo spirito e l'architettura dell'opera lirica italiana non possono scostarsi dal modello di Verdi, nel quale è la formola che risolve con maggior equilibrio e più acuto senso d'arte la questione che tanto travaglia i musicisti e tanti fiumi d'inchiostro fa spargere ai critici ed agli esteti. Si sappia ritornare a quella fonte con spirito e tecnica moderni (tecnica intesa non soltanto nel ristretto senso musicale, ma in quello più comprensivo dell'impostazione e dello sviluppo dell'opera d'arte drammatico-musicale) e sarà un gran passo innanzi.

Felice Lattuada non si è imposto nessun problema di riforma dell'opera lirica: egli vi guarda con nobiltà di intenti e segue il modello dell'opera italiana, cosidetta verista, sorretto da una forte preparazione tecnica, da un naturale senso della prospettiva teatrale e dal desiderio di ispirarsi ad una più alta sostanza poetica.

***

Il libretto del *Don Giovanni* è stato tratto, da quel delicato poeta che è Arturo Rossato, dal dramma spagnuolo di Josè Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, nel quale il leggendario seduttore, preso da vero e puro amore per Ines, figliuola del marchese di Calatrava don Gonzalo, aspira alla redenzione. Ma l'ostinata intransigenza di don Gonzalo stronca il sogno sereno all'eroe che vuol convertirsi: onde Tenorio ritorna, dannato, alle sue ribalderie, senza, però, distogliere mai il pensiero da Ines, unica fanciulla serbatasi pura nell'attraversare il suo cammino. Ed è Ines che dinnanzi a Dio, in forza di questo sentimento d'amore, salva l'anima di don Giovanni, pentito, dalle pene dell'inferno. Poesia religiosa, quindi, e dramma simbolico, questo dello Zorrilla che vuol ricevere la significazione estetica precisamente dal simbolismo. Arturo Rossato ha voluto rendere tutta l'azione del dramma in primo piano; ed ha mosso i quattro atti del libretto con dinamico senso del teatro, verseggiandoli con quella nobiltà di linea e quell'armoniosotà metrica che gli son proprie. Il lavoro di condensazione è stato sorretto da un giusto senso dell'economia drammatica e i personaggi dicono tutto il necessario in una sintesi sempre chiara. La variante ultima, con la quale don Giovanni serba fino alla morte quell'attitudine spavalda che trasforma in eroismo il suo libertinaggio sfacciato e non si prostra al Signore per chiedergli perdono dei suoi delitti, ravvolge di una luce romantica la figura del protagonista; ma, certo, muta il significato del dramma originale.

Tuttavia, sulla scorta del nobilissimo libretto del Rossato, il Lattuada ha scritto pagine di schietto lirismo, alcune delle quali si librano in poetico volo; ed ha costruito un'opera che regge assai bene al teatro, nonostante la struttura sinfonicheggiante del tessuto orchestrale che ha imposto all'operista una struttura vocale non sempre piana e — avvertibile in determinati tratti — sopratutto frammentaria. Nell'opera v'è ricchezza di temi, abbondanza di sviluppi, preponderanza di costruzione, su elementi inventivi che sono di schietta natura melodica; cosicchè viene a sperdersi, a volte, quella linea di ininterrotta e chiara discorsività, diretta e contingente all'azione, che è indispensabile alla espressione scenico-drammatico propria del melodramma e dell'opera verista.

Ad esempio nel primo atto, Don Giovanni canta, nell'attesa, per cinque pagine di musica, in cui sono esposti varii temi del suo amore per Ines; e son tutti di un lirismo che ha vero carattere di vocalità. Ma questi spunti di melodia (alcuni dei quali assai espressivi) non vengono sviluppati in forma concreta, nè uno solo fra essi si risolve in un canto continuo nella gola del cantante, così come era da attendersi dal suo carattere iniziale.

Questo procedimento genera, in chi ascolta l'opera per la prima volta, un certo senso di confusione, anche pel fatto che il Lattuada non è di quelli che voglion sopprimere il canto delle voci: tutt'altro! E allora accade che la melodia, pensata e scritta per figurare attraverso il canto umano, non si trasferisce con ugual potenza plastica in orchestra dalla quale l'uditore è deviato pel fatto che l'autore istesso gli suggerisce di prestare orecchio al cantante. Questa osservazione generale — che abbiam fatto perchè verso un artista del valore di Felice Lattuada, si ha il dovere di mostrarsi più che sinceri — condurrebbe a riesaminare il tanto dibattuto problema fondamentale dell'opera lirica, cioè a stabilire le vere reciproche funzioni della voce e dell'orchestra (caratterizzazione musicale dei personaggi, ambientazione, rapporti fra musica e azione): ma non è certo il caso di farlo in una nota quale è la presente.

***

Il Lattuada è riuscito sopratutto nella caratterizzazione di don Gonzalo e di Menghia; Ines e don Giovanni si esprimono con molto calore lirico, in un'onda di lirismo generico che è, sovente, di grande efficacia emotiva.

Tra le pagine più significative son da mettere in prima linea quelle ambientali (sopratutto quelle d'inizio al primo atto e quelle dell'interludio) che rivelano un musicista, un'operista e un verace artista insieme; la prima parte del second'atto, col largo duetto d'amore, frammentario, ma ricco di oasi poetiche; la seconda parte del bel terz'atto, pagina di schietto lirismo; il baccanale al quarto e la scena ultima del funebre corteo e della morte di Don Giovanni.

Dello strumentatore ci sembra superfluo parlare: tranne alcune rindondanze — facilmente del resto sopprimibili — la partitura appare lavoro di un raro equilibrio, ricco di effetti timbrici e di eleganze, aderente al dramma e all'espressione lirica che l'autore vi ha dato.

Qualche taglio gioverebbe molto all'economia del lavoro; e senza dubbio l'autore non vorrà opporsi a questa esigenza dell'equilibrio e della misura, che non intaccherà il lavoro già integralmente stampato.

In sostanza, questo *Don Giovanni* è di quelle opere destinate ad un largo giro di rappresentazioni nei teatri maggiori. Nell'attuale periodo di crisi e di incertezze, Felice Lattuada è un operista dal genuino temperamento, sul quale si deve potere e sapere contare. Questo è doveroso proclamare.

ANTONINO PROCIDA.

***

Il successo che l'imponente uditorio del San Carlo ha decretato all'opera, è stato non soltanto genuino, spontaneo ed unanime, cioè, ma anche fervido. Ed è andato aumentando nelle successive repliche. Il pubblico ha subito individuato nel Lattuada un operista, e non ha lesinato applausi tanto a scena aperta che alla fine di ciascun atto: sei chiamate dopo il primo atto, otto dopo il secondo, cinque dopo il terzo e cinque alla fine.

L'esecuzione è stata buona per parte della Torri (soave Ines), del Taccani (don Giovanni), del Paci (Menghia), dello Zambelli, dell'Apolloni. Ma una lode ampia e schietta, pel fervore, l'abilità e la coscienza della concertazione vocale e orchestrale, merita il maestro Salfi, direttore, evocato con l'autore una ventina di volte alla ribalta.

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.

Il I, II, IV e V volume, ciascuno, L. 20
Il III volume L. 24.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il trionfo della Scala a Vienna e Berlino

Il nostro corrispondente dalla capitale austriaca in questo stesso fascicolo, e quello da Berlino, nel prossimo, danno un sintetico resoconto degli spettacoli scaligeri nelle due metropoli.

Considerando, inoltre, che tutti i giornali della penisola si sono occupati diffusamente dell'avvenimento, a noi non resta che vivamente rallegrarci — sopratutto come italiani — del risultato raggiunto, eccezionalmente magnifico e superiore a qualsiasi previsione ed aspettativa.

Crediamo che mai l'arte italiana sia stata così grandemente e meritatamente onorata all'estero, ottenendo consensi talmente unanimi ed entusiastici. Nessuna *tournée* artistica, nessun direttore nostro connazionale hanno mai suscitato tanto interessamento e tanta ammirazione fuori dei confini, ed avuto una così esplicita attestazione di eccellenza e di supremazia.

E non solo da parte del pubblico che seralmente ha gremito sino all'inverosimile teatri di rinomanza mondiale, ma anche da parte delle autorità e di tutta la stampa.

Superfluo dire che le quattro opere verdiane — *Falstaff, Rigoletto, Trovatore, Aida* — e la *Lucia* sono apparse come opere nuove e piene di giovanile freschezza, ma non è, viceversa, superfluo far rilevare che la *Manon Lescaut* di Puccini, rappresentata alla Staatsoper di Berlino, ha maravigliato tutti per la sua forza di ispirazione e di drammaticità, e che tutti si sono domandati come mai questo capolavoro pucciniano non godesse in Germania la stessa popolarità di *Bohème*, di *Tosca* e di *Butterfly*, popolarità che senza dubbio esso raggiungerà in breve tempo, dopo il grandioso successo berlinese.

Oltre al calore ed alla spontaneità delle accoglienze e dei ricevimenti nelle due capitali, bisogna ricordare lo scambio di telegrammi fra il Capo del nostro Governo — sempre sensibile a tutto quanto onora la Patria — e il maestro Toscanini; il viaggio di ritorno del complesso scaligero — che si è risolto in una vera apoteosi in tutte le città o stazioni ove il treno fermava — l'arrivo trionfale a Milano.

Che cosa dire, dopo ciò, del magnifico e geniale condottiero della *tournée*, al quale, principalmente, si deve il merito della perfetta riuscita di essa? Arturo Toscanini ha avuto ormai la riprova, se fosse stata necessaria, di ciò che la sua personalità rappresenta in tutto il mondo. Nella sua arte di interprete egli non è solo grande, ma « unico ».

Di questo suo primato, che è primato nostro, tutti noi Italiani dobbiamo essere orgogliosi.

Accanto al grande maestro vanno ricordati i valorosi interpreti delle diverse opere, che sembra abbiano acuito le proprie possibilità artistiche per la perfetta riuscita degli spettacoli (citiamo specialmente i soprani Toti Dal Monte e Arangi-Lombardi, i tenori Lauri-Volpi e Pertile, i baritoni Stabile e Galeffi); le masse orchestrali e corali e tutti coloro ai quali è stata affidata l'organizzazione tecnica, irta di difficoltà e di imprevisti, primo fra tutti l'ing. Angelo Scandiani, direttore della Scala.

Tutto ha proceduto con una regolarità e una disciplina meravigliose, ma tutto, anche, con un fervore e con uno slancio che, tanto a Vienna quanto a Berlino, sono stati riconosciuti come un prezioso privilegio dell'anima latina.

E nessun premio poteva essere più ambito di questo unanime riconoscimento.

Altri successi italiani all'estero

® La *tournée* rossiniana del Teatro di Torino a PARIGI, ha avuto lietissimo successo di pubblico e di critica, la quale, oltre constatare la ancora viva freschezza dei lavori presentati, ha accentuato i meriti degli esecutori e del maestro Serafin. Sono state rappresentate: *L'Italiana in Algeri* (la Supervia, la Ticozzi, Bettoni, Ederle); *Cenerentola* (la Supervia, De Paolis, Bettoni, Gherardini, la Ticozzi, la Marengo ecc.); *Barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte, De Muro Lomanto, Stracciari, Pinza, Scattola).

® Col consueto favore si svolge al Covent Garden di LONDRA la stagione estiva italiana. Alla *Norma* (Rosa Ponselle, la Minghini Cattaneo, tenore Fusati) hanno fatto seguito *Turandot* (la Turner, la Souez e Merli); *Gioconda* (la Ponselle e Pertile); *Tosca* (la Melis, Pertile e Inghilleri). Dirige Bellezza.

® Anche la *tournée* italiana, diretta dal maestro Lucon, ha avuto ottime accoglienze in Svizzera e in Germania.

® Nè vanno dimenticati i successi di Mascagni a Barcellona, ove ha diretto la sua *Cavalleria*, e quello di Gigli, a Budapest, nella *Tosca*.

® Delle tre opere promesse al nostro DAL VERME, protagonista Martinelli, si è dato il solo *Ernani*. Le altre due non poterono darsi per indisposizione dello stesso artista.

® Al Parco Scarlatti pure di MILANO si svolge una stagione lirica popolare diretta dal maestro Cecchetti. Finora: *Ernani, Rigoletto, Barbiere*.

® L'ultima opera rappresentata al S. Carlo di NAPOLI è stata l'*Elisir d'amore*, con Schipa.

® *Forza del destino, Norma* e *Lucia* sono gli spartiti con cui si è conclusa la stagione al Politeama di FIRENZE. Il capolavoro bellliniano ha avuto ad eccezionale protagonista Claudia Muzio. Nella *Lucia* ha cantato Schipa. Direttore di entrambi, Marinuzzi.

Si sono poi avute, fuori programma, alcune rappresentazioni di *Tosca*, con la Scacciati, il Granda e il Rossi-Morelli; direttore Messina.

® Dopo parecchi anni si è riaperto l'Alighieri di RAVENNA con l'*Otello* (Zanelli, la Pampanini, Franci). Ha seguito *Turandot*, con la Scacciati, nuova per Ravenna. Dirige Bavagnoli.

® *Rosmunda* di Trentinaglia ha avuto riconfermato alla Fenice di VENEZIA, il precedente successo di Novara.

CONCERTI

MILANO

Mostra dei musicisti lombardi

I due concerti organizzati dal nostro Sindacato Musicisti si sono svolti in un'atmosfera di viva simpatia ed hanno richiamato numeroso pubblico il quale non ha lesinato i suoi applausi a tutti i lavori.

Nella prima udizione — dedicata alla musica sinfonica — sono stati eseguiti: *Epicedio* di Renzo Bossi, per orchestra e cori, solidamente costruito; lo spunto finale è tolto dall'*Inno di gloria*, del suo compianto genitore, al quale il lavoro è dedicato; *Largo* per archi, di Paribeni, melodiosamente romantico; l'andante della *Sinfonia in do* di Parelli, lavoro sincero e di eletta fattura; *Introduzione* e *Scherzo* di Veretti, assai scorrevoli; *Dies irae* di Toni, sequenze per solo, cori e orchestra, notevoli per unità di stile e per senso d'umanità.

La seconda parte del programma — oltre il *Concerto d'Estate* di Pizzetti, che ha ritrovato le recenti fervide accoglienze della Scala, comprendeva: *Due preludi* (*Voci e ombre del vespero* e *Marosi*) già assai favorevolmente noti, coi quali Pick Mangiagalli ancora una volta si mostra smagliante colorista; e il poema sinfonico *Italia* di Amfitheatroff (ispirato a frammenti dannunziani e carducciani), estremamente sonoro e dinamico e di focoso impeto.

Hanno diretto l'orchestra, alternativamente, i maestri Calusio, Bossi, Pacelli, Amfitheatroff, ed hanno partecipato con lode alle esecuzioni il coro di Trecate, diretto dal maestro Gambini, ed i solisti signore Svilenowa, Abbrescia e Silvio Costa Lo Giudice.

Il secondo concerto era riservato alla musica da camera. La parte vocale comprendeva: *Tristitia* di Giachetti, accorata e vaga pagina; *Serenata* di Mariotti, di freschezza melodica a carattere popolare; *La fanciulla e l'usignuolo* di Emma Bianchini, di delicata ispirazione; *Tre liriche* di Scuderi, sentite e assai gustate; una delle quali dovette essere ripetuta.

Tra i brani strumentali, ricordiamo: un castigato *Corteo Pontificale*, per organo, di C. A. Bossi; *Sonatina in do min.*, per pianoforte, di Ravasenga, semplice nella forma e di facile melodiosità: *Elegia*, per cello e piano, di Capitanio, bene impostata e sviluppata felicemente; *Sonata in re magg.*, per violino e pianoforte, di Mortari, spontanea e sagacemente elaborata.

Ottimi interpreti sono stati la signora Valobra — cantatrice di rara efficacia —, il violoncellista Crepax, il violinista Abbado, il pianista Calace; mentre C. A. Bossi e Mortari hanno partecipato alle esecuzioni dei rispettivi lavori.

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Le prime due udizioni primaverili sono state affidate all'Orchestra dell'Augusteo — in *tournée* per l'Italia — diretta con la ben nota valentia da Bernardino Molinari, il quale ci ha offerto due gradite novità: *Concerto dell'estate* di Pizzetti e *Feste romane* di Respighi. La prima si compone di tre parti: Mattutino, Notturno, Gagliarda (Finale); ed è una composizione a forma libera, di contenuto chiarissimo, concepita con l'austerità e la dignità proprie dell'autore. *Feste romane* riconfermano nell'A. le grandi qualità di tecnico e di smagliante e geniale coloritore. Entrambi i brani hanno avuto lietissime accoglienze, come pure gli altri inclusi nei programmi, tra i quali: *Concerto* di Locatelli-Toni; *Sinfonia in sol magg.* di Haydn; la 5ª *Sinfonia* di Dvorak, il *Sogno* del *Ratcliff* di Mascagni.

Un altro fervido successo ha avuto il maestro Respighi, con i suoi *Uccelli*, Suite per piccola orchestra (ancora nuova per Milano, ma già applaudita in moltissime città dell'Italia e dell'Estero), che costituiva la novità dei due successivi concerti diretti da Fritz Reiner.

® ACCADEMIA FEMMINILE CORALE DELLA SCALA. — Anche quest'anno, l'ottimo complesso, diretto con raro amore e fervorosa cura da Vittore Veneziani, è stato calorosamente applaudito. Oltre brani di Carissimi e Marcello, erano compresi nel programma molti altri — tutti favorevolmente accolti — di autori contemporanei: *Madrigale* di Toni; *Lirica* a quattro voci di Sinigaglia; altra — *Messaggera di fiori* — di Catozzo; *A mezzo maggio*, canzone polivoca di Gandino; *Ave Maria* a due voci di Zandonai; *Cinque liriche* di Lualdi.

Hanno partecipato al concerto, ottimamente, le soliste Rita De Vincenzi e Livia Sigalla; ed il coro maschile che ha eseguito *Tre canti romagnoli* di Pratella, anch'essi assai applauditi.

® CIVICA SCUOLA DI MUSICA. — Nell'annuale tornata si è svolto un importante programma, nel quale erano compresi: *Gelosa*, lirica a quattro voci, senza accompagnamento.

di Paribeni; una *Cantata* di Montemezzi dedicata a Ponchielli; l'*Ave Maria* di Zandonai.

® Sala Bossi. — Si sono avvicendati: la cantatrice Rosset col pianista Lesneur; Dante Coerezza e Enrico Moroni, in un programma a due pianoforti; i pianisti Pereira e Vidusso.

® Istituto dei Ciechi. — Due riusciti concerti a scopi benefici. Al primo hanno partecipato la cantatrice Ducrano, la violinista Pasini e il pianista Schieppati; al secondo, il Quartetto Poltronieri e la cantatrice Dvorkina.

® Concerti diversi. — Al « Convegno » hanno destato interesse i danzatori Fazil (al piano Suzie Welty), ed all'« Ateneo » si è distinto il violoncellista Caruana, ben accompagnato da Calace.

® Lyceum. — Molto apprezzata, l'esecuzione schematica, da parte del pianista Favaretto e della cantatrice Tasso, del *Mistero di Persefone* di Romagnoli.

VENEZIA

® L'ultimo concerto sinfonico è stato diretto da Schalk. In programma anche la Suite *Uccelli* di Respighi. Vivo successo.

® La Mostra musicale veneta comprendeva una sola novità: due gradevoli pagine, da *Nuances et Rhythmes*, di Montico, bene interpretate dal pianista Dall'Aquila.

ROMA

® Augusteo. — Col 5 corrente si sono riprese le udizioni a carattere popolarissimo. Le prime due sono state dirette da Willy Ferrero, il quale ha presentato tre nuovi brani: *Tomba del Busento*, del precocemente scomparso Imperatori, che ha suscitato favorevolissima impressione; *Nenette e Rintintin* di Masetti, pieno di grazia e di lepida andatura e due Intermezzi del poema sinfonico *I due pescatori* di Spagnoli.

® Accademia di S. Cecilia. — Oltre un riuscito concerto delle Tre Accademie estere (Francia, Spagna, America) residenti a Roma, si sono avute interessanti conferenze di Alberto Gentili (*Della vita e dell'opera di Stradella*); di Della Corte (*I problemi del melodramma dal 700*); di Liuzzi (*Forme di polifonia vocale italiana nel 4 e 500*).

Un'altra conferenza ha tenuto all'Istituto Nazionale di musica il Senatore Visconti di Modrone, sul tema *La musica italiana dell'800*.

® Quartetto. — In una udizione di musica italiana moderna sono stati applauditi *Scene infantili* di Napoli, ed altri brani pianistici di Santoliquido e Rocca; liriche di Storti, Alaleona e Pizzetti; pezzi per violino e pianoforte di Castelnuovo Tedesco.

® Lyceum. — Serata di Canti popolari italiani (Giuseppina, Olga Marciano e Jolanda Mazza) dei quali sono stati particolarmente apprezzati quelli *Emiliani* di Masetti.

® Quirinetta. — Il ben noto letterato Massimo Bontempelli si è presentato come compositore di musica, in un vasto programma, dimostrando doti di perizia e di buon gusto.

TORINO

® Gli ultimi concerti della stagione sono stati tenuti dal violoncellista Mazzacurati col pianista Ghedini, i quali hanno offerto anche parecchie novità; dal violinista Ellena col pianista Maroggi, dalla Corale Tempia, diretta da Pistone.

NAPOLI

® Concerti sinfonici. — Alla fine della stagione abbiamo avuto sei importanti Concerti sinfonici, diretti da Molinari, Defauw e Baroni. Nei primi due ha suonato l'Orchestra dell'Augusteo, presentando come novità *Feste Romane* di Respighi, accolte con gran favore (nei programmi, musica di Corelli, Vivaldi, il Minueto dell'*Orfeo* di Gluck ecc.). Calorose accoglienze agli esecutori e al direttore. Altri due concerti ha diretti Defauw, il quale ha raccolto le più vive simpatie. Ci ha fatto sentire musica raramente eseguita come la *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, la *Sinfonia in re* di Franck, accanto a musiche di Respighi (*Uccelli e Pini*) ecc. Sotto la sua bacchetta, l'orchestra del San Carlo ha dato prova delle sue ottime possibilità. Le ultime due udizioni (pure con l'orchestra Sancarliana) sono state dirette da Baroni, che ha confermato l'ottima fama di cui gode. Nei programmi, la *Sinfonia in re min.* di Martucci, l'*Eliana* di F. Alfano, il *Don Giovanni* di Strauss.

CANTO E PIANOFORTE

CASAVOLA (F.)

118280. - *Gioielleria notturno* (1. Sogno d'un tramonto d'autunno; 2. Amore, per Br.). Parole di Moscardelli L. 5
118283. - *Leila.* » 5
118281. - *Muoio di sete.* » 5
119560. - *O falce di luna calante.* Parole di G. D'Annunzio (S. o T.) L. 5
119561. - *Preghiera del lumicino.* Parole di P. Buzzi S. o T.) L. 5
118282. - *Quatrain* » 5
119558. - *La Sera* (D'Annunzio): 1. Rimanete, vi prego; 2. Ma chi vide; 3. Piangi, tu che hai nei grandi occhi L. 10

Tankas:

118277. - 1. En regardant la lune. - 2. L'Oreiller. (Ms. o Br.) L. 5
118278. - 3. L'oubli impossible. - 4. L'inquietude. (S. o T.) L. 5
118279. - 5. L'Attente. - 6. Blancheurs. (Ms. o T.) L. 5
119559. - *Van gli effluvi delle rose.* Parole di G. D'Annunzio. (Ms. o Br.) L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

® Altri concerti. — Vivo successo del duo De Rogatis-Rizzo; ottime accoglienze alla pianista Ventrella (assieme al suo maestro Aveta); bene anche i pianisti Musto, Pereyra, Russo.

Nella chiesa di S. Pietro a Majella si è eseguito con successo il *Natale* di Perosi (direttore Guida).

PALERMO

® La stagione degli « Amici della Musica » si è chiusa con un ottimo concerto della Polifonica palermitana, diretta da Paolo Dotto, col concorso della cantatrice Silvia Delisi e di altri pregevoli elementi.

® Pro lascito Bonerba si è avuta la consueta udizione tenuta dagli alunni del Conservatorio. Notevole, anche, il concerto della pianista Comelli.

® L'Orchestra stabile di Trieste, ha eseguito un programma di musiche di Smareglia, a favore della borsa istituita in memoria del recentemente scomparso maestro.

® Per l'inaugurazione dell'organo della Cattedrale di Bologna, si è svolto un concerto in cui figurava un *Allegro sinfonico* di Gastone Zuccoli.

® Una serata, prevalentemente di musiche di Montani, lietamente accolte, ha avuto luogo al Salone di Parte Guelfa di Firenze.

® A Treviso sono stati eseguiti, con vivo successo, nel Tempio di S. Nicolò, il *Mosè* di Perosi e il *Trittico francescano* di Refice.

® Dello stesso Perosi si è data a Tortona *La Passione di Cristo*, diretta dal fratello Don Marziano.

® Gli ultimi concerti sinfonici a Cagliari hanno avuto per direttore il maestro Mulè, col concorso in entrambi di Lea Tumbarello Mulè; del pianista Silvestri, nel primo; e di Arrigo Serato nell'altro. Piacquero assai l'intermezzo di *Dafni* e *Sicilia Canora* dello stesso Mulè.

Le successive udizioni di musica da camera hanno avuto ad interpreti Serato e Fasano, Attilio Brugnoli e Bonucci.

® In una serata all'Istituto Vernezze di Rovigo, diretta dal maestro Mercuri, è piaciuto un poemetto dello stesso, per canto e strumenti.

® A Busto Arsizio è stato commemorato Martucci, con un concerto pianistico, al quale ha partecipato il maestro Grillo.

® Il maestro Tebaldini ha diretto alla Basilica di Montecassino, con quella Schola Cantorum, la *Missa* di Palestrina e un suo *Offertorio*.

® In un concerto di musiche italiane a Berlino, ha avuto lieta accoglienza la Suite *Fantocci animati* di R. Bossi.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

L'orchestra diretta da Walter Straram è ritornata come ogni anno tra di noi lietamente accolta, poichè le sue udizioni, sia per perfezione interpretativa, sia per i programmi accuratamente studiati e arditamente concepiti, sempre con qualche pezzo nuovo o riesumato, costituiscono uno dei più brillanti fuochi d'artificio musicali della stagione parigina.

Nella prima seduta abbiamo udito un *Concerto* per piano e orchestra di Daniele Lazarus, il quale ancora una volta, dopo Albert Roussel (*Suite in fa*) e Honegger e parecchi altri musicisti, mette troppo spesso in rilievo l'andamento denominato, forse abusivamente « Ritorno a Bach ». Nel suo lavoro si ritrovano, infatti, dei ritmi, dei netti disegni, sia della *I^a Suite*, che del Concerto *Brandeburghese*, del quale egli si sforza di riprodurre il linguaggio dialogato tra il Ripieno e il Concertino.

Lazarus, però, si trova a suo agio nei giardini del contrappunto, i cui sentieri o aiuole non hanno per lui alcun segreto. Pianista eccellente, ha sostenuto, forse con troppa disinvoltura, la parte di solista.

Lo stesso complesso ha presentato nella successiva seduta una *Suite Valacca* di Filippo Lazar. Essa si compone di sei piccoli pezzi, ricavati dalla Suite per piano e strumentata, ora, per orchestra, senza trombone. E' notevole per giusto senso d'equilibrio, e per eleganza di buona lega.

Oscar Fried, dirigendo l'Orchestra Sinfonica di Parigi, con il solito ardore e convinzione, ha presentato, oltre molti altri brani, una *Suite* di Kodaly (scritta in stile brillante e vigoroso e composta di parecchi pezzi su temi popolari) e il balletto negro di Darius Milhaud, *La Creazione del mondo*, già rappresentato dalla Compagnia svedese, e nel quale l'autore valorizza i procedimenti melodici e istrumentali dell'America negra. Il folklore afro-americano, coi suoi canti e i suoi « spirituals » formano lo sfondo al quale il Milhaud si è ispirato.

Ai Concerti Colonne, Gabriele Pierné ci ha fatto conoscere molte novità d'interesse inegua-

le, ma che dimostrano il suo spirito di ricerca e di rinnovamento. Due *Scene Persiane*, di Marcel Laisné, estratte da «Le mille e una notte», hanno avuto la migliore accoglienza del pubblico. Esse sono ben scritte e, nonostante l'influenza evidente di qualche tutore russo, rivelano, pur nella loro brevità, un compositore ben dotato. Di Georg Enesco, si è data la prima esecuzione di una *Suite* concepita sul programma che seguivano i compositori del secolo XVIII e specialmente Bach. Si compone — come allora si usava — di una Ouverture, d'un'Aria e d'una serie di pezzi variati, di movimento lento o vivo, quasi tutti su motivi di danza. Nell'Ouverture — che fa pensare al suddetto «Ritorno a Bach» — si scorge un sentimento moderno, dominato da uno spirito classico. La *Sarabanda* è squisita, e la *Giga* abbagliante. La cultura classica dell'autore si manifesta appieno. In complesso si tratta di un lavoro singolarmente riuscito e che ha suscitato entusiasmo.

Una piccola *Suite* di René Blin, *En Champagne*, è apparsa, invece, cosa mediocre.

Una serie di *Melodie popolari indiane*, raccolta dalle stesse voci degli Indiani nelle Ande, dalla signora Béclard-d'Harcourt, hanno portato la nota piccante d'esotismo, in un concerto della Corale femminile di Rotterdam. Di quelle melodie, armonizzate e finemente orchestrate dalla stessa signora, si è gustato sopratutto il ritmo armoniosamente equilibrato che le anima, e la sobria grandezza dei loro accenti (1).

***

I Concerti Pasdeloup hanno dedicato due sedute per rivelarci — la parola non è esagerata — due frammenti del *Roi malgré lui* di E. Chabrier e la *Messa del Coronamento*, di Mozart.

Dei *Roi malgré lui*, sono stati eseguiti la *Danza slava* e la *Festa polonese* con cori, che servono d'introduzione, rispettivamente, al terzo e secondo atto dell'opera.

Con il loro movimento impetuoso, il ritmo brioso, la magnificenza dell'adattamento corale, i due brani formano un numero eccezionalmente brillante per un concerto. Vi si trovano ricchezze nuove che hanno esercitato sull'arte nostra un'influenza che non cessa di farsi sentire anche tuttora. L'Associazione Corale di Parigi ha reso, come meglio non si sarebbe potuto, questi freschi e potenti ritmi, rendendone tutto il brio, la delicatezza, le sfumature finissime. E con assoluta intelligenza Inghelbrecht ha interpretato un autore di cui ha compreso il saporoso e sorprendente genio.

La *Messa del Coronamento* assomiglia stranamente a un'opera di teatro, e non si comprende perchè abbia assunto il titolo di *Messa*. Scritta nel 1779, Mozart vi preconizza quanto di bello comporrà in seguito, ma lo fa in maniera lirica, o, più esattamente, in stile teatrale. E' da segnalarsi, particolarmente, il carattere operistico del *Credo* e il tono d'opera comica del *Benedictus*. Miscuglio singolare di profano e di sacro, che il genio impedisce di far apparire scandaloso, e che, anzi, suggella con la propria impronta. I cori sono stati eccellenti, e con essi la solista signorina Cristina Amouret.

Tra gli altri brani nuovi presentati dagli stessi Concerti Pasdeloup, meritano menzione l'*Evocation de l'Averne* di Capdevielle (in cui, un autore ancora incerto sulla sua personalità, dimostra però doti di colorista e di sinfonista) e *Quattro ballate* di Paul Fort, musicate da Fernand Lamy, che si distinguono per la fine istrumentazione e pel disegno d'una linea melodica esente di volgarità. Buona interprete Madeleine Greslé.

***

Ai Concerti Lamoureux, Louis Beydts, al cui ingegno delicato abbiamo altra volta accennato, ha fatto eseguire parecchie *Melodie* di Debussy in una nuova sua revisione strumentale. Pur ammettendo che l'opera originale non guadagna da questo cambiamento bisogna riconoscere che la trascrizione, questa volta, è stata fatta da un abile artefice che ha saputo mantenere il sentimento stesso dell'orchestra debussyana.

Tre *Chanson à dire* di Raymond Charpentier sono state assai ammirate, perchè deliziose e prettamente francesi; tre graziosi pezzi, finemente cesellati, pensati e scritti da musicista e da poeta.

Alla Società dei Concerti del Conservatorio, si è avuta una udizione memorabile della *Passione secondo S. Giovanni* di Bach, che non udivamo da molto tempo. Gaubert n'è stato eccellente direttore dal triplice punto di vista orchestrale, corale e vocale, avvalendosi di un complesso di solisti e di cori rimarchevolissimo.

Della Società Nazionale di Musica vanno ricordate due ottime serate per la qualità e la quantità dei lavori eseguiti.

Il *Quartetto* di Jean Rivier, tra le composizioni dello stesso autore, è forse la più completa. Sebbene sieno sensibili le influenze d'altri autori, il tono vi è fermo e meno teso, lo stile più sostenuto, il colore più unito; le idee, infine, offrono una morbidezza ed un disegno dai contorni decisi, ed un carattere espressivo, quale non si trova sempre, nelle altre sue composizioni orchestrali.

Maurice Duruflé — col suo *Preludio, Recitativo* e *Variazione* per flauto, viola e piano — e Georg Hugon affrontavano per la prima volta il pubblico, che non ha loro risparmiato calorosi applausi, convinto che sono degni del nome di musicisti, per doni di natura e per studio. Entrambi allievi di Dukas, dimostrano non poche qualità del loro maestro. Il primo, natura più sensibile e seducente, è quello che, a prima vista, brilla di luce più viva. Il secondo è un musicista meno appariscente, ma in lui la sostanza è più ricca.

Nella seconda tornata della Società Nazionale, hanno avuto accoglienza trionfale un *Sestetto* e un *Trio* vocale, *Bouquet de printemps*, di Vincent d'Indy. Il *Sestetto* piace per la sua freschezza e per la sua giovinezza. Dopo un primo ammirevole brano introduttivo, un «Divertimento» — in forma di scherzo, che venne bissato — precede un «Tema con cinque variazioni» di sapore schumanniano.

Anche *Le Bouquet de printemps*, fresco trio per voci femminili, dimostra quel carattere di fresca giovinezza, già riscontrato nel *Sestetto*.

Di Maurice Emmanuel è stata eseguita una *Sonatina* alla francese, formata d'una «Ouverture» e d'una «Suite» di danze. D'andamento liberissimo e di elaborazione eletta, essa è dedicata a Roberto Casadesus, che ne è stato interprete di rara intelligenza e di sobria ed eloquente perfezione di mezzi.

Infine, anche quattro *Trii Vocali*, senza accompagnamento, di Pierre de Bréville, hanno riportato vivo successo.

***

L'Opera Privata di Parigi, nuova Compagnia di cui Maria Kousnezoff è l'animatrice e la principale interprete, ha inscenato *Il Principe Igor* di Borodin e *Zar Saltan* di Rimski Korsakof.

Entrambe sono state accolte molto calorosamente, anche per merito dell'esecuzione vocale e orchestrale.

ROBERT BRUSSEL.

(1) Queste *Melodie* sono state pubblicate dalla Casa Ricordi in un elegante volume (118966, L. 24).

Lettera da Vienna

I rapporti musicali tra l'Austria e l'Italia coltivati per molti secoli con la massima intensità, ma trascurati un po' negli ultimi anni, hanno avuto nuovo impulso con la presente indimenticabile stagione della Scala alla *Staatsoper* di Vienna. Per apprezzare convenientemente l'eccezionalità di questo avvenimento per la nostra vita musicale, bisogna ricordare che l'ultimo complesso italiano visitò la capitale austriaca più di venti anni or sono. Questa volta però non si trattava di una piccola schiera di tenori e soprani, ma del teatro la Scala, che ha mobilizzato completamente la sua organizzazione: le sue truppe, i solisti, l'orchestra, il coro, il balletto, le comparse, il personale tecnico, le scene, i costumi, e sopratutto il suo grande direttore Arturo Toscanini.

L'interesse dei viennesi per questo avvenimento e pel suo celeberrimo direttore si è dimostrato col fatto che da molte settimane tutti i posti del vasto teatro erano completamente venduti e che la lotta per l'acquisto di un biglietto ha assunto forme veramente inconsuete. La Scala ci offrì due lavori caratteristici dell'opera classica italiana: il *Falstaff* e *Lucia di Lammermoor*. Benchè non nuovi per Vienna, perchè la *Lucia* fu già data nel 1835, ed il *Falstaff* nel 1893 (dunque, quest'ultimo, subito dopo la prima di Milano), i due capolavori fecero l'effetto di novità, riuscendo l'interpretazione ora offertaci a rivelarci il loro carattere italiano. L'insuperabile arte direttoriale di Toscanini, la sua precisione spesso citata nel valorizzare i più minuziosi dettagli dello spartito, il forte temperamento, la sua foga hanno trasportato il pubblico viennese in una ebbrezza di entusiasmo. Molto bravi, accanto a Toscanini, i cantanti signori Stabile, Pertile e Badini, le signore Toti Dal Monte, Llopart e Casazza, per non citare che alcuni; tutti, però, a parte il loro grande valore, subordinati sempre alle esigenze artistiche dell'opera d'arte. Specialmente la musica immortale di *Falstaff* ebbe sul pubblico un fascino indescrivibile.

***

Il giovane compositore viennese Paul Amedeo Pisk rivelò in un concerto di musica da camera l'ampia e profonda sensibilità della sua anima musicale. Egli, forte agguerrito proselite della musica di oggi e di domani, segnace delle idee di Schoenberg, mostra nelle sue composizioni presentateci, (una *Sonata per violino*, un *Trio a fiato*, dei pezzi per pianoforte e canzoni), un modernismo di sicura efficacia. Pisk, notevole pure come arguto critico musicale, ci ha offerto recentemente anche un commento molto istruttivo sull'ultima evoluzione della musica odierna russa, illustrandola al pianoforte con molti esempi.

Il prof. Hans Knappertsbusch, di Monaco di Baviera, ha diretto con molta lode l'ultimo concerto d'abbonamento dei «Tonkuenstler Viennesi». Ci ha presentato interpretazioni chiarissime della *Settima* di Beethoven, del Poema sinfonico *Till Eulenspiegel* di Strauss e del Preludio dei *Maestri Cantori* di Wagner. Nuove per Vienna erano le Impressioni sinfoniche *Notti nei giardini di Spagna*, per pianoforte ed orchestra di Manuel de Falla. Con questa musica, scritta nel 1922, l'eccellente compositore spagnuolo ci presenta in tre movimenti, altrettante scene musicali di una poesia fantasiosa: nel Palazzo estivo moresco di Granada, la Danza lontana e nel Giardino della Sierra di Cordoba. La parte pianistica di questo lavoro la sostenne l'inglese Harriet Cohen,

la quale vi rivelò un talento pianistico di primo ordine.

Il debutto viennese di Knappertsbusch si svolse in presenza di Riccardo Strauss, il quale fu oggetto di molte feste da parte del pubblico. Oggi, Vienna può considerare questo compositore, sebbene nato altrove, come suo figlio, poichè il Governo austriaco gli aveva regalato generosamente un bellissimo terreno nel parco botanico della città, ove sorge ora il maraviglioso edificio della di lui villa. Sebbene situata nel centro della metropoli, la dimora di Strauss è premunita contro qualsiasi attacco di visitatori curiosi. Nessuno, all'infuori di chi è provvisto di autorevolissime lettere di raccomandazione, riesce a penetrare nel santuario, ove l'inaccessibile Maestro crea i suoi lavori e ove sta scrivendo adesso una nuova opera buffa, che, come egli crede, dovrà superare il suo noto *Cavaliere della Rosa*.

***

Un altro concerto dei *Tonkuenstler* fu diretto da Joseph Rosenstock della *Staatsoper* di Wiesbaden. La carriera direttoriale di questo giovane musicista polacco è senza esempio ai nostri giorni. Nato a Cracovia nel 1895, egli fu allievo di quel Conservatorio e poi studiò a Vienna all'Accademia di musica: il pianoforte con Lalewicz e la teoria con Schreker. Dopo essere stato in dubbio alquanto tempo, se dedicare più specialmente la sua attività al pianoforte come virtuoso, o alla direzione, si decise, infine, malgrado la sua corporatura poco imponente, per quest'ultima branca. Divenne successivamente direttore del Coro Filarmonico di Vienna, del Teatro provinciale Wurtemberghese di Stoccarda, del Staatstheater di Wiesbaden, e fu chiamato, per la stagione invernale 1929, al Metropolitan Opera di New York come successore di Bodansky. Nel programma del suo recente concerto viennese egli ha incluso l'Ouverture *Leonora III* di Beethoven, il *Concerto I in si bem.* di Bortkiewicz (solista Charlotte von Recsey), e la *Seconda Sinfonia in do min.* di Gustavo Mahler. Il consenso fervido ed unanime del pubblico gli ha dimostrato come i Viennesi non avevano ancora dimenticato il povero studente di musica ed il loro piccolo *kapellmeister* di altra epoca.

***

La prima della *Rose di Florida*, operetta postuma del defunto maestro Leo Fall (1873-1925) è merito particolare del noto compositore E. W. Korngold, il quale preservò questa deliziosa musica dall'oblio. Fall, morto appena compiuti i 52 anni, figurò fra i più notevoli rappresentanti dell'operetta viennese. Scrisse sempre musica nobile, variata, non impregnata di quella dolciastra sentimentalità che è caratteristica di tale genere teatrale. Egli fu anche un musicista serio, di buona coltura e queste qualità artistiche le incontriamo tanto nella sua già nota produzione, come ora nella sua ultima operetta *Le Rose di Florida*. E. W. Korngold, il quale, con magistrale intuizione, adattò già qualche operetta dimenticata di Strauss per la scena moderna, si mostrò anche questa volta un eccellente elaboratore della musica di Fall; di modo che *Le Rose di Florida*, acclamate strepitosamente nel *Theater an der Wien*, possono essere valutate un grande successo tanto per Fall che per Korngold.

L'opera *Anitra Santa* di Hans Gal, che abbiamo udito recentemente, non è l'unico dramma musicale di questo giovane compositore viennese. E' un merito della Radio di Vienna di averci presentato questo delizioso lavoro finora negletto dalla *Staatsoper*. Gal coltiva una musica che potrebbe essere generata da Brahms, vale a dire una musica austera, polifonica, ma non eccessiva nei colori e nelle grandi passioni. Il riuscito libretto dell'*Anitra Santa*, dovuto a Leo Feld e Carlo Levetzow, è divertente e originale: i capricciosi Dei cinesi mutano i cervelli dei mandarini e dei kuli, dei preti, bonzi e giocolieri, e producono così un garbuglio sociale, umano, erotico, divertente. La musica fine, sfiorata da una leggera esoticità, sviluppa magnifici melismi e mostra anche una lirica dolce, una bella sonorità orchestrale e delle frasi comiche. In un'epoca in cui si cerca nella musica solamente il non comune, il violento ed il brutto, l'opera di Gal sembra come una tenera e bianca colombe caduta per caso in un serraglio di belve feroci.

***

Il mastodontico concerto delle due orchestre viennesi (quelle dei Filarmonici e Sinfonici) raccolse sotto la direzione di Franz Schalk un complesso di 300 professori. L'impresa ebbe un carattere benefico a favore del Sinfonieorchester di Vienna, il quale, malgrado il suo nobile programma, si trova in una situazione finanziaria poco solida. L'aspetto e l'esecuzione di questo grande corpo orchestrale suscitò un'impressione veramente favorevole. Colla Marcia *Racoczi* di Berlioz, l'artiglieria degli ottoni e la fanteria degli archi prodigarono delle orge sonore non minori a quelle suscitate dall'Ouverture *Rienzi* e dal Baccanale del *Tannhauser;* mentre l'esecuzione massiccia della *Settima* di Bruckner sembrò, con quest'orchestra gigantesca, un esperimento interessante, ma poco riuscito, non potendosi convenientemente riprodurre le sfumature differenziali e le cantilene intime della musa brucknerìana.

In questa stagione Vienna ha fatto anche conoscenza del Coro americano Davton Westminster, che, guidato dal prof. John Willianson, diede prove ragguardevolissime di rigorosa disciplina e di meccanismo, cantando colla precisione di una macchina. Nel ricco programma figuravano musiche sacre di Palestrina, di Lotti e di Bach, ma interessarono di più le melodie spirituali dei negri americani, espresse dall'ottimo Coro con casto sentimento e con religiosa devozione. Considerando che i membri del Coro cantano anche le più difficili parti completamente a memoria, dobbiamo esprimere la nostra vivissima ammirazione tanto pel complesso che pel suo direttore, che n'è parimente il fondatore ed il valente organizzatore.

Dr. U. R. Fleischmann.

Lettera da Londra

Abbiamo avuto dei giorni di discussioni animate, per non dire accese, nei circoli musicali. Ogni compositore moderno di una certa importanza è stato oggetto di critiche acerbe, e spesso la difesa è stata ugualmente eccessiva. Nemmeno Schönberg, e probabilmente nessun compositore vivente, eccezion fatta di Stravinsky, ha fatto scorrere ultimamente tanto inchiostro in Inghilterra come uno che morì 60 anni fa: Ettore Berlioz. Negli ultimi due anni, grazie allo zelo da missionario di Sir Hamilton Harty, direttore dell'Halle Orchestra, si è avuto un seguito di esecuzioni straordinarie berlioziane, incluso il *Requiem*, una versione per concerto dei *Troiani*, la *Dannazione di Faust* e molti lavori orchestrali. In ogni occasione vi è stata la solita antitesi di una accoglienza favorevole da parte del pubblico e di un giudizio tiepido da una gran parte dei critici, senza però che essi avessero preso un atteggiamento apertamente ostile. Basterebbe questa constatazione per mettere Berlioz in una posizione unica nella storia musicale, giacchè, per quanto riguarda invece tutti gli altri Maestri antichi, regna sempre un'opinione generalmente concorde.

L'ultima esecuzione di Berlioz — quella del *Faust* al Queen's Hall — fece parte della serie sotto gli auspici della B.B.C. La quale offre concerti che vanno rapidamente diventando i più importanti della stagione invernale. Quando la progettata orchestra «Nazionale» sarà un fatto compiuto, essi saranno probabilmente eccellenti. Fin'ora, salvo quando la Halle Orchestra di Manchester, come in questa occasione, venne a Londra, le esecuzioni lasciavano talvolta a desiderare. La ragione è che, essendo l'orchestra permanente della B.B.C. basata su un complesso modesto, viene completata con suonatori supplementari che, naturalmente, non hanno l'affiatamento necessario. Malgrado ciò, qualcuno di questi concerti ha ottenuto un successo notevolissimo. Ricordiamo, ad esempio, quello diretto dal francese Albert Woolf, nel quale si eseguì *La Tragedie de Salomé*, di Florent Schmitt, e qualche composizione spagnuola di Albeniz e di De Falla. Poi, il Venerdì Santo, si ebbe una esecuzione molto efficace del *Requiem* di Verdi. Avrebbe dovuto venire Gino Marinuzzi da Roma per dirigerlo, ma non fece in tempo; e venne sostituito da Sir Henry Wood. Come è noto, Verdi riscrisse il *Liber scriptus* in forma di aria, in sostituzione della versione corale originale, e l'uso di questa ultima edizione è stato pienamente giustificato dall'interpretazione meravigliosa di Miss Muriel Brunskill, mezzosoprano.

La «Royal Philarmonic Society» e l'Orchestra Sinfonica di Londra sono state, in confronto, meno intraprendenti, benchè abbiano offerto qualche serata interessante. Due dei nostri giovani direttori d'orchestra, John Barbirolli e Basil Cameron, hanno dato prova del loro valore. L'ultimo ha incluso nel suo programma la *Sinfonietta* di Eugene Goossens, raramente udita, un brano di interesse sorprendente, in cui il primo movimento è il migliore.

***

Fra il gran numero di concerti da camera, il primo posto spetta a quelli di Gerald Cooper, che incominciò la sua carriera come cantante. Egli ci fece conoscere sei differenti quartetti, l'«Hewitt», (ex Capet) di Parigi; il «Pro Arte» di Bruxelles; l'«Ungherese» di Budapest; il «Catterall» di Manchester; e altri due residenti a Londra, il «Brosa» — che può reggere il confronto con qualunque altro — e l'«International». Il nostro ammiratissimo tenore John Coates, ora al suo sessantaquattresimo anno, cantò la completa *Winterreise* di Schubert, e il violinistra Szigeti incluse una esecuzione nelle stesse serie.

Il primo lunedì di ogni mese la B.B.C. dà un concerto di musica da camera contemporanea al quale viene ammesso solo un ristretto numero di invitati. L'ultimo fu dedicato alle composizioni di Bela Bartok. Prima di questo se ne ebbe un altro, nel quale Telmany e Arnold Bax fecero sentire una nuova *Sonata* (la terza) di quest'ultimo, per violino e pianoforte: opera di grande attrattiva, molto apprezzata. La stessa B.B.C. dette un concerto orchestrale con opere di Delius, recentemente onorato dal Re. L'inverno prossimo, verrà dedicato un intero Festival a questo compositore (grande ma trascurato), nato in Inghilterra, ma vissuto per molto tempo in Francia.

Una caratteristica della stagione fu la sfilata di molti musicisti ungheresi. Oltre a Bela Bartok, compositore, vennero tre complessi di quartetti ad archi: l'«Ungherese» già menzionato, il «Lener» ed il «Budapest»; il primo ci fece conoscere l'ultimo lavoro di Bartok, il suo *Terzo quartetto*. Molto apprez-

zati furono, inoltre, il « Budapest Trio », veramente eccellente, e due bravissimi artisti, Zoltan Szekeley, violinista, e Paul Hermann, violoncellista, i quali ultimi eseguirono un buon numero di lavori moderni per violino e violoncello senza accompagnamento.

L'esecuzione ebbe luogo in un ottimo concerto al « Contemporay Music Centre », e fu anche istrumentale, per l'intervento della « Société Taffanel » di Parigi e di una brava cantante norvegese, Soffi Schonning. La « Music Society », altra organizzazione che si rivolge agli amatori di musica più intellettuali, ci presentò il « Quartetto Poltronieri » di Milano, che unitamente all'« International Quartet » ci fece sentire la prima esecuzione di un *Concertino* per otto archi di Eugene Goossens, altro lavoro di eccezionale interesse. Nello stesso programma rinnovavamo la conoscenza del brillante *Ottetto* di Mendelssohn. Dobbiamo pure alla « Music Society » se Cortot potè presentarsi coll'« International Quartet », eseguendo lavori di Fauré e Franck.

Nuovamente faccio osservare che tutti i concerti più interessanti di musica da camera sono organizzati da istituzioni private o semiprivate. Fra essi dobbiamo menzionare una eccellente selezione di musica moderna per insieme con arpa, eseguita dalla brava arpista Marie Korchinska. Si ebbero anche concerti del « Spencer Dyke Quartet » e di due associazioni simili femminili, i quartetti « Marie Wilson » e « Altra ».

***

Per quanto riguarda la musica corale gli avvenimenti più importanti furono le udizioni del « Holme Valley Male Voice Choir », coro senza rivali del Yorkshire, e l'« Orpheus » di Glasgow. Si ebbe anche una esecuzione della troppo a lungo trascurata *Messa in re* di Ethel Smith, data dalla « Società Corale » di Londra.

Ricordiamo ancora la solita schiera di pianisti, Marcelle Meyer, Arthur Rubinstein, Lamond, Schnabel, Friedman, Backhaus, Sepellnikoff, Harriet Cohen, recentemente ritornato da un viaggio artistico a Berlino e altri centri continentali dove ebbe molto successo, ed un promettentissimo russo molto giovane, Shura Cherkassky; qualche violinista, gli immancabili Kreisler, Hagedus, Dushkin, la popolare violoncellista Guglielmina Suggia, ed una moltitudine di cantanti guidati da Gerhardt ed Elisabeth Schuman.

Due dei nostri pianisti, Miss Ethel Bartlett e Mr. Rae Robertson, ora marito e moglie, e che si sono specializzati in musica per due pianoforti, hanno avuto grande successo non solo fra noi, ma hanno tentato la conquista dell'America, dove sono stati accolti pure con molto favore.

EDWIN EVANS.

CANTO E PIANOFORTE

STEFANO DONAUDY

Trentasei Arie di stile antico

1ª SERIE: 12 Arie (109587 a 598).

1. *Se tra l'erba...* Canzonetta . . . . . L. 2
2. *Perchè dolce, caro bene...* Villanella . . . » 2
3. *Quelle labbre non son rose...* Madrigale . » 2
4. *Se vuoi ch'io mora, amor, morrò...* Canzonetta . . . . . » 2
5. *Amor s'apprende...* Ballatella a canone per 2 voci . . . . . » 3
6. *Perduta ho la speranza...* Aria . . . . . » 2
7. *Ah, mai non cessate...* Canzone . . . . . » 2
*8. *Date obbiento al mio dolore...* Aria . . . » 2
9. *Sento nel core...* Arietta . . . . . » 2
10. *Spirate pur, spirate...* Canzone . . . . . » 3
11. *Come l'allodoletta...* Aria . . . . . » 2
12. *E Filli m'ha detto...* Villanella . . . . . » 2

Unite (117220) . . . . . » 14

2ª SERIE: 12 Arie (117221 a 232).

1. *Freschi luoghi, prati ombrosi.* Canzonetta . L. 3
2. *Vaghissima sembianza...* Aria . . . . . » 2
3. *Ognun ripicchia e nicchia...* Frottola . . . » 3
4. *Vorrei potervi odiare...* Arietta . . . . . » 2
5. *Sorge il sol! Che fai tu?* Maggiolata . . . » 2
6. *O del mio amato ben...* Aria . . . . . » 3
7. *Quand'il tuo divol nacque...* Canzonetta . » 2
8. *No, non mi guardate...* Madrigale . . . » 2
9. *Or che le rèdole...* Ballatella . . . . . » 3
10. *Quando ti rivedrò...* Aria . . . . . » 2
11. *Amor mi fa cantare...* Canzonetta . . . . » 3
12. *Madonna Renzuona...* Villanella . . . . . » 2

Unite (117233) . . . . . » 14

3ª SERIE: 12 Arie (118830 a 841):

1. *Se volete un servidore...* Canzone . . . L. 3
2. *Venuto è l'agrile...* Ballatella . . . . . » 3
3. *Amorosi miei giorni...* Aria . . . . . » 3
4. *Ah, che odor di buono...* Madrigale . . . » 3
5. *Cuor mio, cuor mio non vedi...* Canzonetta » 3
6. *O bei nidi d'amore...* Aria . . . . . » 3
7. *Amor mi tiene in pugno...* Frottola . . . L. 3
8. *Tregua non ho...* Canzone . . . . . » 3
9. *Certo un po di cielo colse...* Arietta . . . » 3
10. *Dormendo stai...* Maggiolata . . . . . » 3
11. *Luoghi sereni e cari...* Aria . . . . . » 3
12. *Tempo è alfin di muover guerra...* Villanella » 3

* **Pubblicata in questo fascicolo.** Unite (118842) L. 14.

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BRUGNOLI (A.) — *Dinamica pianistica.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *L'Avvenire d'Italia,* Bologna.

Il rinnovamento che si sta verificando in tutti i campi dell'attività artistica italiana, non poteva non estendersi anche alla didattica musicale, a somiglianza di quanto avviene all'estero, dove le innovazioni sono molteplici e di particolare importanza. L'insegnamento del pianoforte ad esempio, è ancora fondato su metodi che risalgono in gran parte ai tempi che furono. La scienza ha progredito e fatto scoperte importanti nella psico-fisiologia, ma queste realizzazioni sembrano interessare mediocremente l'insegnamento della musica e degli strumenti musicali, di questi ultimi specialmente, per i quali la tecnica è la risultante di diverse forze accoppiate, in prima linea della forza muscolare e del suo meccanismo. Non mancano però i propositi rinnovatori, e fra gli assertori di un nuovo sistema pedagogico è da porre il pianista Attilio Brugnoli, insegnante nel Conservatorio di Firenze e concertista di molta fama. Il Brugnoli pubblica, coi tipi di Casa Ricordi, *Dinamica pianistica* trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte, i risultati di un lungo studio e di larghe esperienze.

Il Brugnoli mette come concetto fondamentale della sua teoria che, per ottenere risultati sicuri nell'insegnamento, è necessario procedere additando all'allievo il mezzo per svilupparе le proprie qualità funzionali; quindi la necessità di conoscere il meccanismo delle azioni muscolari in rapporto ai centri nervosi e allo scopo ultimo delle esecuzioni pianistiche, che è quello di suscitare emozioni artistiche della sfera più elevata.

Lo studio dell'illustre maestro è vastissimo. Nella prima parte si occupa del potere emotivo della musica, in confronto a quello della letteratura e delle arti rappresentative, e illustra il rapporto fra la concezione artistica musicale e l'esecuzione. Passando poi all'influenza che ha l'insegnante sullo sviluppo dell'allievo, accenna ai criteri ai quali è informato l'insegnamento, e parla dei criteri didattici delle varie scuole. L'imitazione, che è stata fin qui la base o almeno un prezioso ausilio dell'opera del maestro, ha i suoi svantaggi, poichè essa dà l'effetto fonico realizzato e non indica i mezzi impiegati per ottenerlo. La bellezza dell'esecuzione, secondo il Brugnoli, è in funzione dei mezzi dinamici impiegati per mettere in valore la propria intelligenza, e la sicurezza necessaria a riprodurre una idea musicale deriva da leggi meccaniche precise. Per suonar bene, insomma, dita, mano, braccio, busto, ogni elemento del corpo in una parola, può e deve partecipare all'azione a tempo opportuno e per quel tanto che può dare.

Deriva da questi presupposti la necessità di conoscere a fondo tutti gli elementi del funzionamento articolare, che sono infatti illustrati ampiamente nel trattato, che è completato da una esposizione chiara e ordinata di tutte le altre nozioni indispensabili a uno studioso di questioni musicali, oltre che a colui che intende dedicarsi in modo specifico al pianoforte.

L'opera ha dunque una importanza artistico-didattica di prim'ordine. Presentata in ricca veste tipografica, essa è corredata di tavole e di disegni che giovano alla comprensione migliore delle teorie esposte con suggestiva efficacia.

p. b.

BONARDI (D.) — *Toscanini.* (Lib. Editrice Milanese).

« Queste pagine... sopratutto vogliono essere una manifestazione d'affetto e di gratitudine... ». Difatti sono pagine d'ammirazione e d'entusiasmo, scritte in uno stile gradevole, per cui si leggono con piacere. Arturo Toscanini non meriterebbe forse qualche cosa di più solido e profondo? Uno studio sulla natura e le manifestazioni della sua personalità e dell'arte sua? Anche l'A. lo sente, ma quest'altro libro « ... si presenta difficile », ed egli lo lascia fare ad altri. — In mancanza di meglio, sia ben venuto anche il libro facile; ognuno onora a modo proprio: chi offrendo cose preziose, e chi cose che non costano troppo.

RONCAGLIA (G.) — *La rivoluzione musicale italiana.* Sec. XVII. - (G. Bolla, Milano).

Calda difesa del seicento italiano e dello stile monodico accompagnato dall'accusa di decadenza. Invero non si vede quali sieno i così ingiusti accusatori, ai nostri giorni, quando si stanno pubblicando tutte le opere rimaste di Cl. Monteverdi, ed il periodo tra la rinascenza ed il barocco viene studiato coll'acutezza di cui recano testimonianza scritti come quello (per citare un solo esempio) di Th. Kroyer nell'Annuario della Biblioteca Petera pel 1927. — Per sostenere la sua tesi l'A. illustra tutto il seicento italiano, riunendo documenti e citazioni, cosa ottima per fare, non fosse'altro, da sfondo alle idee proprie dell'A.; ma già un tale lavoro di riassunto impone una conoscenza sicura del molto che è stato fatto e si va facendo di continuo. La lettura di questo libro lascia un po' perplessi in questo senso. Già nella bibliografia non figura, per es., riguardo al Monteverdi, nè l'edizione integrale pubblicata presso Chester dell'*Orfeo*, nè quella di tutte le opere, che, pure a cura di G. F. Malipiero, sta uscendo in Univ. Edition (ne sono già usciti sette volumi coi madrigali). Si trovano invece, tanto il rifacimento dell'Oeffice, quanto l'edizione di V. d'Indy, anch'essa ridotta e rielaborata.

In complesso le idee esposte dal Roncaglia ci sembrano un po' troppo somiglianti a quelle d'un tempo ormai fellicemente passato. Per es. parlare del Maestri Fiam-

minghi come fa l'A. dopo le pubblicazioni di lavori che ai sono andate facendo e dopo gli studi sulla « musica reservata » non ci pare più possibile. Parimente non si può leggere a pag. 35 che il polifonismo « ...era artificio di tecnici freddi, non vivificato (fatta eccezione per il Palestrina) da nessun alito di ispirazione e di melodicità », senza pensare ad Andrea e Giov. Gabrieli, ad Orlando Lasso, a Luca Marenzio, Tom. Lud. da Vittoria, Gugl. Byrd, per non ricordare che i colossi del meraviglioso cinquecento. E che con questi Maestri l'A. abbia scarsa famigliarità mostra quanto poco egli ne dice. Le parole con cui, per es., si sbriga di Giov. Gabrieli a pag. 160 sono significative. Noi crediamo che se l'A. conoscesse le *Sinfonie Sacre* troverebbe meno « enfatico e puerile » il giudizio (sia pure esagerato) di E. Schütz.

Insomma, il libro sostiene una tesi giusta, così giusta, che è persino ovvia; ha molte pagine che portano a conoscenza del pubblico di media cultura documenti interessanti; ma l'A. avrebbe mostrato anche assai maggior amore per il seicento italiano, se l'avesse studiato più a fondo, incominciando ad informarsi bene degli studi altrui; allora, certo, avrebbe perso meno tempo a confutare le idee di Mr. Combarieu.

NEWMAN (E.) — *The Stories of the Great Opera with Music*. (G. Newnes Ltd., Londra).

È una serie di 15 fascicoli, contenenti ognuno il soggetto e l'analisi descrittiva della musica di due opere celebri, ed un supplemento col Preludio d'una di esse, in riduzione per pianoforte, di sir Landon Ronald. Il nome di Mr. Newman (uno tra i più illustri musicologi inglesi e critico del *Times*) dispensa da ogni elogio, sia in fatto di valore intellettuale ed estetico, e sia in fatto di forma gradevole. Anche le riduzioni per pianoforte sono buone. Le opere sono abbinate nei fascicoli con chiara intenzione di adattarli a gusti diversi: per cui sono assieme: *Tannhäuser* e *Otello*, *Faust* e *Il Barbiere di Siviglia*, *Tristano e Isotta* ed *Il Trovatore*. L'edizione è bella, con esempi musicali e fotografie di maestri, personaggi, scene.

GIULIO BAS.

BAS (G.) — *Manuale di Canto Ambrosiano*. (Ed. M. Capra, Torino).

I canti ordinari della Messa, dei Vesperi e della Completa ed alcuni canti eucaristici sono qui raccolti e scritti in note moderne, così che tutto sia chiaro e visibile. È dunque libretto per la pratica; ma il compilatore batte vie nuove; sia perchè gl'inni si presentano per la prima volta in battuta a 3 tempi, com'era antica tradizione; sia perchè in vari punti ritmo e fraseggio si staccano dalle teorie correnti.

SCHMIDL (C.) — *Dizionario dei Musicisti* (Casa Editrice Sonzogno, Milano).

È completa la nuova edizione di questo dizionario (2 volumi su 2 colonne con circa 1700 pagine), ricco di dati biografici e bibliografici e di copiose notizie su musicisti ed affini e su l'arte musicale di tutti i tempi e paesi. Indubbiamente esso dovrà trovar posto non solo nelle pubbliche biblioteche, ma anche in quelle di tutti i musicisti o musicologi e di tutti coloro che hanno bisogno di rapide e sicure consultazioni.

F.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

Klaviertänze des 16. Jahrhunderts (Danze per cembalo del 1500) Herausgegeben von Dr. H. Halbig. - *Klaviersonaten der Söhne Bachs* (Sonate per cembalo dei Figli di Bach) Ausgewäht und bezeichnet von K. Schubert. (Stoccarda, Succ. di J. G. Cotta).

Due nuovi fascicoli dell'interessante serie diretta dal dott. H. J. Moser. Le danze (tedesche, francesi, spagnole, inglesi) del primo cinquecento hanno naturalmente valore in prevalenza storico e culturale; ma sono benvenute le pubblicazioni che fanno capire e sentire ai musicisti pratici come la musica sia passata attraverso a studi sempre diversi, spesso anche assai diversi da quelli a noi più vicini e più noti. Le Sonate dei Figli di Bach sono una di Friedmann, una di C. Fil. Emmanuele, una di Gian Cristoforo, ed una di Gian Cristiano. Qui siamo già agl'inizi dello stile espressivo od elegante, e pertanto i rapporti colla pratica pianistica sono più stretti. Le revisioni sono molto accurate e bella la stampa.

CRAWFORD (R.) — *Four Preludes* for Piano (New Music, S. Francisco, California).

Fascicolo d'ottobre u. s. della pubblicazione *New Music*, che ha un comitato d'onore con molti dei compositori più in vista dell'ora presente; tra gl'italiani Casella e Malipiero. Speriamo che non conoscano queste musiche, perchè a noi sembrano rumori in ambiente di cacofonia. È vero che nel preludio secondo c'è persino una « linea melodica », ed è segnalata apposta. Dal lato che diremo evolutivo, cose simili ci sembrano segni d'un atteggiamento ormai sorpassato da quanti hanno facoltà creativa.

AITKEN (G.) — *Hampstead Pieces* for Piano (Augener, Ltd., Londra).

Quattro pezzi non difficili, non molto vigorosi nè personali, ma animati da un certo senso di poesia che li rende gradevoli. Tutti sono ispirati a frammenti di Keats.

ROWLEY (A.) — *The Piper, In Springtime and in May* for Piano. (Augener, Ltd., Londra).

Due pezzi molto simpatici, d'una poesia delicata espressa con tecnica elegante, molto inglese. Li raccomandiamo ai dilettanti di non molta abilità meccanica, ma di buon gusto.

BARESEL (A.) — *Instruktive Jazz-Etuden* für Klavier. (W. Zimmermann, Lipsia).

Chi voglia iniziarsi alla tecnica del Jazz troverà qui sei studi diretti a preparare alla ritmica, ai passi caratteristici, ed all'armonia. Il 1° studio è un Charleston su una melodia d'Antonio Rubinstein (pover'uomo, se lo sarebbe mai aspettato?), il 2° uno studio sui ritmi ripercussi di José Padilla, dove riecheggiano le invadenti note di Valencia, il 3° è un non sgradevole esercizio tutto quarte, ecc. Dal lato armonico viene data la ricetta del Jazz: un seguito d'accordi di nona, che salgono e scendono cromaticamente, dunque un procedimento meccanico.

LELEU (J.) — *En Italie*. Dix pièces pour Piano. (A. Leduc, Parigi).

Musiche di questo genere implicano da parte nostra una premessa: le impressioni che dell'Italia ricevono gli stranieri sono inevitabilmente diverse da quello che del nostro paese sentiamo noi. Qui l'autrice presenta dieci quadri d'una gradevole finezza, segno di sensibilità nel ricevere le impressioni e nel trasmetterle; ma, a giudizio nostro, la vitalità creativa è poca, spesso troppo poca per le dimensioni dei pezzi. Per esempio *Farniente* evoca la molle dolcezza del clima meridionale, dove il lasciarsi vivere è così piacevole, da quasi escludere la spinta all'azione; sì, ma tale impressione è prodotta con colori e ritmi, vorremmo dire: senza musica, cioè senza motivi melodici. In questa generale pochezza dell'elemento melodico, i pochi germi tematici si ripetono spesso più del desiderabile, come in *Serenata di Pulcinella*, con un primo tema, brillante, ma che portato in vari toni, fa pensare ad un esercizio di pianoforte; così *Corretto romano*, fatto tutto su un tema magrolino e che bastava sentire un paio di volte.

Con tutto ciò *Farniente*, *Al teatro delle marionette* (molto grazioso), *I compagni di S. Francesco* (certo gli uccelli), *Immagine primitiva*, ed altri, sono buoni pezzi, scritti con delicata sensibilità e mano felice.

DE BONIS (A.) — *Sonata in Re* per Organo. (Sten, Torino).

Da un seguito di note in tre frammenti l'A. ha tratto i semi per tre tempi. Ne è risultato un lavoro di carattere in prevalenza tecnico; dove, nella quasi totale mancanza di elemento melodico, contrappunto ed armonia supplicono quant'è possibile. Non pare sia il caso di parlare di vere facoltà creative, ma piuttosto di maestria di composizione; ed anche questa non è sempre senza sensibili debolezze. Per esempio l'armonia, ora è tesa come in principio del 2° tempo, ed ora è fiacca come nelle ultime pagine del finale, proprio quando il senso della chiusa definitiva, dopo la passata tensione, farebbe desiderare l'intensità massima. Quanto a struttura di periodi, vi sono sì delle buone linee; ma, per es., a pag. 34, il secondo tema del 1° tempo ripete ben quattro volte lo stesso debole motivo di due battute. L'A. dev'essere un giovane, e aspettiamo nuovi lavori suoi e più maturi.

GIULIO BAS.

MAINARDI (E.). — *Ballata e Serenata* per Violoncello e Pianoforte. — *Fantasia orientale* per Violoncello solo. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

Enrico Mainardi non è soltanto il magnifico ben noto violoncellista, ma è anche un fine e delicato compositore; così egli è apparso da alcune sue pagine per violoncello recentemente apparse nelle belle edizioni Ricordi.

Mainardi, conoscendo a perfezione il suo strumento, scrive per esso sfruttandolo in tutte le risorse delle quali il violoncello è capace. Trattandolo anzitutto nella qualità « umana » della voce, egli compone nella *Ballata* una linea melodica o per meglio dire una vera melodia tracciata con sentimento ed eleganza. Il violoncello canta con morbidezza e con sentiti accenti posando la propria voce su simpatiche ed appropriate armonie del pianoforte, armonie ricche di benintesa modernità, non prive di un certo fascino di accorata « lontananza ». Anche là ove il discorso melodico potrebbe — come prima impressione — dare un senso di monotonia, il violoncello lo esprime e lo ripete con molta varietà di colore timbrico sì che l'interesse non si attenua.

Mainardi poi nella *Serenata*, negli indovinati ritmi un po' grotteschi e caricaturali trova pel suo strumento gustosi accenti; anche questa seconda parte può dirsi riuscita ed ha sulla prima pregi soprattutto di maggiore originalità.

Nella *Fantasia Orientale*, inoltre, ha saputo, sempre con intendimenti di vera arte, dimostrare tutto ciò che è possibile ottenersi dal violoncello dal punto di vista musicalmente tecnico. Non però l'effetto per l'effetto, non la difficoltà per la difficoltà, tutto ciò è qui a servizio della pura concezione musicale. Senza alcun appoggio di pianoforte, l'autore, evitando le tipiche e tanto usate cadenze orientali, riesce a darci l'atmosfera ed il colore di quelle terre. Vi è sostanza, forma, originalità. Curiosi sono taluni effetti ch'egli ottiene di fagotto (mi fanno pensare ai famosi fagotti dell'*Apprenti* di Dukas), di « banjo », di chitarrone; certi pizzicati a percussione sono assolutamente nuovi; ma, ripeto, tali effetti hanno una vera ragione d'essere musicale e non sono soltanto posti per virtuosistiche dimostrazioni, ed in ciò stava il difficile. Occorre essere naturalmente ben dotati di robusta tecnica e di fine espressività per ottenere la realizzazione di quanto l'A. ha voluto: raccomando perciò queste pagine ai concertisti: essi nell'esecuzione troveranno completa soddisfazione e daranno al pubblico un reale godimento.

LODOVICO ROCCA.

VERETTI (A.) — *Sei stornelli* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Mattino*, Napoli:

Questi *Sei stornelli* di Antonio Veretti fanno l'effetto di uno che, in un salone in cui tanti nobiluomini in *redingote* e occhiali si ostinano a discutere al buio di astrusi problemi metafisici, entri in maniche di camicia fischiettando sereno e giulivo, e spalanchi le imposte e faccia entrare, con una ventata d'aria fresca e un flotto chiaro di luce, un sottile profumo di terra e di fieno tanto da allargare i polmoni e schiarire la vista. Non che questi stornelli abbiano potere o forza di mutare o sgominare, da soli, le correnti in voga chè, anzi, son modeste e minuscole pagine; ma scritte nel '26, sembrano stropicciarsi di tutte le complicate castronerie che in quel tempo si sostenevano sull'obbiettivismo e sul neoclassicismo e voler prendere posizione di battaglia. Ecco uno stornellare schiettamente paesano, ecco un canto che agorga fervido e senza pretesa dalla bocca fragrante di una salda ragazza di campagna che non conosce la scienza del *maquillage* ma ha ugualmente le labbra rosse di bragia e le guance floride e gli occhi di velluto. E che se non veste da Paquin ha una grazia innata nelle movenze del corpo flessuoso che, all'ombra degli ulivi d'argento e sullo sfondo smaltato del cielo ridente, non ti fa desiderar altro.

In questi stornelli, che si bevono tutti d'un fiato, uno dopo l'altro, quasi uno nell'altro, c'è la grazia di questo stile: e il canto si snoda tagliente e deciso, e le armonie che sembrano d'una semplicità elementare sono invece saporose e sapienti: sotto l'apparenza trasandata c'è il sintomo d'una linea e d'uno stile. C'è un canto (il quarto: *Ti voglio tanto bene*) che è veramente bello e commosso e abbandonato, capriccioso nelle modulazioni inattese, mirato di sentimento e di bramosia, così come il desiderio e l'amore sogliono fondersi nel popolo istintivo. Antonio Veretti, in una linea più realistica, con voli meno alti e meno vasti, si accosta così al senso pizzettiano. Non ha che a continuare in questa via, senza sperder le forze, evitando il luogo comune, adeguando il proposito al fine realizzato. Il suo *Trio* recente mira a questo risultato: ma non sempre proposito e realizzazione in esso coincidono. La tecnica è un mezzo, ma è un mezzo indispensabile all'espressione piena, chè l'arte è solo nella sensa-

rione tutta espressa e resa. È un'arma, la tecnica, che bisogna saper maneggiare con destrezza totale. E non solo in difesa, ma anche per offendere. Ci pensi il Veretti. Questi suoi minuscoli *Stornelli* sono perfetti perchè l'intuizione è tutta realizzata con mano sapiente.

A. P.

AUSTIN (E.) — *Diversions*. Eight Pieces for Piano. (Augener Ltd., London).

Particolarmente interessanti risultano questi otto piccoli pezzi per pianoforte, che in una limitazione di difficoltà non trovano un ostacolo alla libera espansione del pensiero e del ritmo. Armonicamente poi, ogni bozzetto musicale racchiude qualche preziosità gradevole e la prova sonora di una raffinatezza di gusto veramente geniale.

O' CONNOR MORRIS (G.) — *Six Pictures of Childhood* for Piano. (Augener Ltd., London).

L'irrequietezza armonica e l'andamento tormentato del periodo musicale rende poco adatte alla fanciullezza la raccolta di composizioni del musicista O' Connor Morris.

HEROLD (H.) — *In Walde*. Neun leichte Charakterstücke für Klavier. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Indovinatissimi nella loro bella varietà questi piccoli pezzi diverranno preziosi nel repertorio infantile poichè coltivano il senso del ritmo, sviluppano le facoltà espressive, ed avviano il piccolo pianista sulle vie del buon gusto.

MAREO (E.) — *By the Mountain Side*. Five easy Pieces for Piano. (Augener Ltd., London).

Deliziosi! Non saprei dire altro per questi cinque schizzi sgorgati dalla mente del compositore con tanta freschezza e delicata sensibilità artistica.

NICHOLLS (F.) — *A Fairy Story in Seven Chapters* for the Piano. (Elkin & Co., Ltd., London).

Una bella storia col classico « C'era una volta », la « Bella Principessa addormentata », ecc., svolta con poche note e con un garbo incantevole, soffuso di verità.

GIARDA (G.) — *Tre Bozzetti* per Pianoforte. (C. Schimdl, Trieste).

L'autore si ispira a tre soggetti in contrasto fra loro e presenta al pubblico una successione di pagine pianistiche dotate di ben distinta fisionomia. Lo *Scherzo* ha speciali attrattive di ritmo e d'eleganza.

HEALE (H.) — *Merrily Bounds the Bark* for female Voices. (Augener Ltd., London).

Buona composizione di ample proporzioni, nella quale le tre voci si alternano e si raggruppano con molta varietà.

BRIAN (H. A.) — *Song of Willow* for female Voices. (Augener Ltd., London).

Originale e ardita, breve e vivace la composizione di Havergale Brian può interessare gli esecutori e divertire il pubblico.

Elisabetta Oddone.

MUSICA SINFONICA

GUERRINI (G.) — *L'ultimo viaggio di Odisseo*. Per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

La pubblicazione di questa partitura, nell'elegante formato di studio delle Edizioni Ricordi, viene certamente ad arricchire il repertorio della musica sinfonica contemporanea, con indubitabile vantaggio della cultura italiana. È un poema sinfonico inspirato al *Poemi conviviali* del Pascoli, formato di quattro momenti musicali intimamente collegati tra loro e sempre aderenti all'ispirazione poetica fondamentale: *Nostalgie e visioni, La Canzone dell'Aedo, Le Sirene, La Procella*. Concezione sinfonica robusta, nella quale il pensiero poetico, sempre presente in immagini di didascalie, è l'elemento determinante della forma; ne viene fuori una partitura densa e polifona, abbondante ma non sovraccarica, che denota nell'autore una non comune esperienza del magistero tecnico, nonchè un indiscutibile buon gusto negli orientamenti stilistici.

Il Guerrini, modesto e schivo, appartiene a quella categoria di musicisti dei quali, certo, non pullula l'universo, i quali preferiscono il silenzio della loro attiva operosità ai clangori delle clientele reclamistiche e degli amabili compari. È un musicista temprato ai più ardui cimenti della forma ed alle sue qualità; con la recente nomina di lui a Direttore del Conservatorio di Firenze, è venuto anche il pubblico ed ufficiale riconoscimento.

g. pas.

GASCO (A.) — *Presso il Clitunno*. Preludio pastorale per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Atmosfera calma, luci di penombra, ondeggiare lieve di rami accarezzati da tepida brezza, mentre un pastorello suona il piffero, dando risalto alla dolce scena campestre. Composizione quindi sincera e chiara, lineare e quadrata scevra di mellismi e di acrobatismi armonici, di sovrapposizioni tonali e ritmiche, di tutta quella maschera coloristica, sia pur fantasiosa e lussureggiante, che in fondo non serve altro che a coprire la impotenza creativa del musicista.

Il tema principale è affidato al primo oboe con accompagnamento di clarinetti e viole all'unissono che danno già al quadro spiccatissimo carattere campestre e pastorale, per essere ripreso poi dal flauto a brevissima distanza con opportuna pennellata di colore qua e là.

Quindi un largo di poche battute s'incunea nella composizione che subito dopo ritorna al primo tema per preparare l'attacco del « più animato », ove il lavoro prende deciso rilievo per la robustezza strumentale e sovratutto per l'andamento ritmico del sette quarti in contrasto col due quarti del primo tempo che spesso si affaccia per il ritorno del tema diremo dominante col quale chiude il lavoro.

La partitura è soffice per dovizia d'impiego degli strumenti e per quella sincerità di colorito armonico che distingue questo pezzo e lo mette in linea con quelle composizioni che, pur non presentando una spiccata originalità inventiva, rimangono però sempre bene accette per avere esse una forma, un carattere e quindi un chiaro ed esatto contenuto spirituale.

L'edizione tascabile di Ricordi è come sempre nitida ed elegante.

Melchiorre Rosa.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

Regio Conservatorio di Parma. — Concorso al posto di professore di Armonia, contrappunto, fuga e composizione. Scadenza il 30 giugno, per la presentazione dei titoli documenti da inviarsi al Ministero della P. I.

Municipio di Palermo. — Concorso, per esperimento, ai seguenti posti nel Corpo di Musica Municipale: 1) Oboe, di prima classe; 2) Clarinetto contralto, di prima classe; 3) Tromba in mi bem. o cornetta in si bem., di prima classe; 4) Trombone basso in fa, di prima classe.

Municipio di Nicosia. — Concorso al posto di Direttore della Scuola Musicale « Pietro Vinci ». Stipendio L. 10 mila. Scadenza, per la presentazione dei titoli, il 30 c. m.

La Commissione aggiudicatrice del Concorso indetto dall'Università Popolare di Milano, per una *Canzone di maggio*, ha prescelto, fra ottanta lavori presentati, quelli dei maestri Cirillo Casiraghi, di Monza; Giovanni Castagnoli, di Prato; Francesco Catalani, di Milano; Ottone Pesce, di Roma.

Tali composizioni verranno eseguite nella sala del nostro Conservatorio il 20 c. m. e i Soci dell'Università Popolare decideranno a referendum, quale tra esse dovrà essere premiata.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

La stagione della Scala, iniziatasi il 15 novembre, si è chiusa il 14 maggio dopo 143 rappresentazioni, così suddivise: 82 in abbonamento (5 a prezzi popolari e 8 a prezzi ribassati); 48 fuori abbonamento a prezzi popolari; 1 a prezzi popolarissimi; 6 per il Teatro del Popolo; 4 per Ditte private. Si sono avute 13 mattinate.

Delle 31 opere rappresentate, sei erano nuove, quattro di primo allestimento; e ventuna già in repertorio. Eccone l'elenco, con a fianco di ciascuna il numero delle rappresentazioni:

Novità: *Maddalena* di Michetti (2); *Re* di Giordano (4); *Preziose ridicole* di Lattuada (5); *L'ora spagnuola* di Ravel (3); *Campana sommersa* di Respighi (4); *Zar Saltan* di Rimski Korsakov (5).

Opere di nuovo allestimento: *Forza del destino* (13); *Parsifal* e *Francesca da Rimini* (5); *Germania* (3).

Opere di repertorio: *Tosca* e *Boris* (8); *Turandot* (7); *Lohengrin, Hänsel e Gretel, Aida* (6); *Otello, Tabarro* (5); *Sly, Lucia, Maestri cantori, Carmen, Pagliacci, Nozze di Figaro, Rigoletto, Luisa, Ballo in maschera* (4); *Fra Gherardo, Cavalleria* (3); *Falstaff* (2); *Manon Lescaut* (1).

Si sono avute inoltre 19 rappresentazioni del nuovissimo ballo *Casanova a Venezia* di Adami e Pick Mangiagalli, e 6 dei balletti Rubinstein.

Gli autori più rappresentati sono stati: Verdi con 6 opere e 34 rappresentazioni; Puccini con 4 opere e 21 rappresentazioni; Wagner con 3 opere e 15 rappresentazioni.

Toscanini ha diretto 13 opere in 48 serate; Panizza 11, Santini 8; Votto e Sabino le rimanenti.

Al Teatro Reale dell'Opera, si sono avute 80 recite, di cui 41 in abbonamento, con 25 opere, cinque delle quali nuove per Roma: *Resurrezione* di Alfano; *Sette canzoni* di Malipiero; *Fra Gherardo* di Pizzetti; *Campana sommersa* di Respighi; *Gobbo del Califfo* di Casavola. Le 20 opere di repertorio ne comprendevano 3 di Verdi; 3 di Mascagni; 2 di Puccini; 2 di Bellini; 2 di Wagner; e 1, rispettivamente, di Giordano, di Montemezzi, di Donizetti, di Bizet, di Beethoven, di Mussorgski, di Rossini, di Leoncavallo.

La stagione al S. Carlo di Napoli si è svolta dal 17 febbraio al 26 maggio con 77 rappresentazioni e 15 opere, tra cui due nuovissime: *Maggiolata Veneziana* di Selvaggi e *Don Giovanni* di Lattuada, rappresentate, rispettivamente, due e quattro volte. Le altre opere inscenate, secondo l'ordine del numero delle repliche, sono state: *Bohème* (11); *For-*

za del destino (9); *Tosca* e *Iris* (7); *Cavalleria* e *Lucia* (6); *Pagliacci* ed *Elisir d'amore* (5); *Loreley*, *Carmen* e *Norma* (4); *Chénier* (2). Il ballo *Principe Igor* ha avuto 4 repliche e *Le Silfidi*, 10. La Rubinstein, inoltre, ha presentato per tre sere i suoi balletti.

® Tra i PREMI D'INCORAGGIAMENTO assegnati quest'anno ad ENTI E AUTORI MUSICALI, troviamo:

L. 14.000. — Soc. Veneziana, Soc. Napoletana e Associaz. Palermitana di Concerti Sinfonici; Soc. Concerti di Padova; Orchestrale Stabile fiorentina; Direttorio Naz. Sindacato Musicisti di Roma.

L. 10.000. — Amici della Musica di Ancona; Liceo Musicale Verdi di Alessandria d'Egitto.

L. 7.000. — Amici della Musica di Palermo, di Bari, di Pisa; Soc. Musica da Camera di Cagliari; Accademia Filarmonica Romana.

L. 6.000. — Società Filarmonica di Rovereto.

L. 5.000. — Prof. Torrefranca di Milano (per i suoi « Studi di Storia della musica »); Teatro del Popolo di Milano; Corporazione Musicale di Pescara; Prof. Attilio Brugnoli di Firenze (per la sua opera « Dinamica pianistica »); Bruno Barilli di Roma.

L. 3.000. — Corali « Guido Monaco » e « Costanza e Concordia » di Livorno.

® L'Associazione Editori e Negozianti di Musica (in liquidazione) ha elargito il suo residuo attivo di circa L. 23 mila alla Casa di riposo dei musicisti.

® Nell'ultima riunione, a Roma, del DIRETTORIO NAZIONALE DEL SINDACATO MUSICISTI, si sono fissate le norme per la Mostra nazionale che avrà luogo a Roma nel prossimo autunno; si è esaminata la quistione della importazione del film sonoro; ed infine il Direttorio ha fatto voti perchè i principali teatri lirici, primo fra i quali il Teatro Reale dell'Opera, vengano al più presto trasformati in enti autonomi, con larga partecipazione del Sindacato musicisti nei Consigli direttivi.

® La Compagnia di Nella Regini rappresenterà in autunno una NUOVA OPERETTA del maestro Cuscinà, dal titolo *L'amante di Calandrino*, libretto di Bonelli.

Anche Bruno Granichstaedter, oltre la promessa *Réclame*, annunzia un nuovo lavoro operettistico — *Petrolio* — su libretto di Marischka.

® Alla stagione d'opera del COLON DI BUENOS AIRES farà seguito quella dei concerti sinfonici cui parteciperanno Ottorino Respighi, Kleiber e Alceo Toni, il quale dirigerà quattro concerti di musiche italiane costituenti una esposizione della nostra arte sinfonica, dal 1600 ai giorni nostri.

® Il prossimo FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA sarà tenuto, nel 1930, a Liegi.

® Il DEFICIT DEI TEATRI TEDESCHI (Prussia) ha toccato nel 1928 queste cifre iperboliche:

Berlino, Mk. 5 milioni (oltre 20 milioni di lire), contro Mk. 3.500.000 del 1927.

Cassel, Mk. 1.125.000 (circa 5 milioni di lire), contro Mk. 87.000 del 1927.

Wiesbaden, Mk. 1.700.000 (circa 7 milioni di lire), contro Mk. 750.000 del 1927.

L'opera del teatro Kroll di *Berlino*, inoltre, richiede una sovvenzione annua di 1.500.000 marchi (più di 6 milioni di lire).

® Il programma della stagione che si sta svolgendo al Covent Garden di Londra comprende ben otto opere italiane, delle quali cinque di Puccini: *Norma*, *Gioconda*, *Otello*, *Turandot*, *Tosca*, *Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Fanciulla*. Dirige il maestro Bellezza.

NECROLOGIO

® Il 19 maggio, a Roma, il compositore DINO RULLI, ben noto nel campo operettistico per le sue *La signorina stylée*, *Un signore senza pace*, *I vagabondi delle stelle*. Compose anche molte canzoni da caffè-concerto e danze.

® Pure a Roma, il 2 giugno, il poeta FAUSTO SALVADORI, autore, tra l'altro, dei libretti *La festa del grano*, vincitore — su oltre cinquecento concorrenti — del Concorso Sonzogno, di *Fata Malerba* per Vittorio Gui, di *La bella e il mostro* per Ferrari-Trecate, de *Il sogno d'una notte d'estate* per Mancinelli. Era nato a Roma nel 1870.

® Sempre a Roma, in età non avanzata, la signora EMILIA MEROLLA-ZABBAN. Nata a Napoli, si era da prima distinta come esimia pianista, poi come artista lirica. Percorse una brillante carriera in Italia e all'estero, cantando con artisti celebri, fra i quali Caruso.

® A Napoli, lo scorso mese, il maestro GIUSEPPE SCHIPA, allievo di Mercadante, di Cesi e di Serrao, didatta di bella rinomanza e autore di apprezzata musica da camera.

® A Cesena, recentemente, il maestro ALESSANDRO MASACCI, già direttore di quella Scuola musicale. Nato nel 1850 era autore dell'opera *Débâcle* eseguita con successo.

® Il 29 u. s. a Rapallo, il tenore GIUSEPPE ANSELMI, nato a Catania nel 1876. Allievo di Mancinelli, fu artista rinomatissimo accanto a Caruso ed a Bonci.

® E' morto in Germania, il 16 maggio, il musicista italiano EMILIO PENTE, da molti anni residente a Londra, ove insegnava armonia. Oltre che per la sua valentia come insegnante, era noto per le sue pregevoli trascrizioni di opere di Tartini, Vivaldi e di altri maestri del sei e settecento.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA E SOLFEGGIO

PANSERON (A.) (121015). *A B C Musical* ou Solfejo (portoghese). (B) L. 15,—

PIANOFORTE

BRAHMS (G.) (E. R. 1006). *Variazioni* sopra un tema di Schumann, Op. 9. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1007). *Variazioni*, Op. 21. » » 4,—
——— (E. R. 1008). *Variazioni e Fuga* sopra un tema di Händel, Op. 24. (B) L. 4,—
CRAMER (G. B.) (121006). *50 Estudos* (Bülow) (portoghese) (B) L. 15,—
STEIBELT (D.) (E. R. 978). *25 Studi*, Op. 78 (Tagliapietra). (B) L. 7,—

CANTO E PIANOFORTE

CARISSIMI (G. G.) (120697). *Il giudizio di Salomone*. Oratorio (Toni) (latino e italiano). (A) L. 12,—
DAGNINO (E.) (121195). *C'est mon coeur qui s'éveille* (S-T). Testo francese. Versi di T. Gautier. (A) L. 4,—

CORO A VOCI SOLE

BURLEIGH (H. T.) (120940). *Steal Away*. Negro Spiritual, arranged for 4 mixed voices. Testo inglese. (A) Se. 2/—
TOMMASINI (V.) (121285). *Due Melodie* per voci miste a cappella: 1. Movesi 'l vecchierel (Petrarca). — 2. Accorr'uomo! (Frescobaldi). (A) L. 5,—

VIOLINO

CAMPAGNOLI (B.) (E. R. 1023). *6 Fughe*, Op. 10 (Polo). (B) L. 4,—

DUE VIOLINI

MAZAS (F.). *Duetti elementari*, Op. 85 (Polo):
——— (E. R. 1019). Vol. 1° (B) L. 5,—
——— (E. R. 1020). » 2° » » 5,—
——— (E. R. 1021). » 3° » » 5,—
PLEYEL (I.) (E. R. 1013). *6 piccoli Duetti*, Op. 8. (Polo) (B) L. 5,—
——— (E. R. 1014). *6 piccoli Duetti*, Op. 23 (Polo). (B) L. 6,—
——— (E. R. 1015). *6 Duetti*, Op. 24 (Polo) » » 6,—

VIOLA

BACH (G. S.) (E. R. 1022). *6 Suites*, dal V.cello (Polo). (B) L. 8,—

BANJO

LEMONDE (L.) (121148). *Metodo completo* per Banjo contralto. (B) L. 10,—

ORCHESTRA

COPPOLA (P.) (121281). *Poema elegiaco*. Partitura in-16°. (A) L. 10,—
MULÉ (G.) (121057). DAFNI. Interludio. Partitura in-16°. (A) L. 5,—

PICCOLA BANDA

PONCHIELLI (A.) (121056). LA GIOCONDA. Danza delle Ore (Manente). Parti staccate. (A) L. 30,—
ZANDONAI (R.) (121065). FRANCESCA DA RIMINI. Fantasia (Manente). Parti staccate. (A) L. 30,—

ORCHESTRINA
con Pianoforte conduttore

CARABELLA (E.) (121188). *Rapsodia romanesca*, su temi popolari romani. (A) L. 12,—
CULOTTA (I.) (121144). *La canzone di Zisa* (colori d'oriente). (A) L. 6,—
——— (121145). *Festa di maggio*. Impressione. » » 10,—
——— (121146). *Mattino nell'oasi* (colori d'oriente). (A) L. 6,—
——— (121147). *Serenata*. » » 6,—

Scene per films cinematografiche:

MONTANARO (E.) (121161). *Gli invitati*, Op. 130 (in forma di piccola Sinfonia giocosa). (A) L. 12,—
——— (121162). *La Pavana*. Danza antica, Op. 131. (A) L. 6,—
——— (121164). *Damine gialle*. Tempo di Minuetto, Op. 133. (A) L. 6,—
——— (121166). *Piccola baruffa*. Scherzo, Op. 135. (A) L. 6,—
VITTADINI (F.) (121168). *Grottesca* (per scene comiche). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

CORI

BONI (G. B.). *Inno-Preghiera* « Dio salva il nostro Re ». Per 1, 2, 3 o 4 Voci con o senza accomp. (Ediz. Samel, Fermo).
HENRIED (R.). *Drei geistliche Frauenchöre*: 1. Maria stund und weinte; 2. Jesulein. (C. F. Kahnt, Leipzig).
MARCHESI (O.). *La Salvezza*. Coro a sei Voci miste. (U. Pizzi, Bologna). L. 5,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

ROESGEN-CHAMPION. *Aquarelles* pour Clavecin et Orchestre. Réduction. (M. Senart, Paris). Fr. 30,—
ROSS (W. B.). *Tarantella*. (Augener Ltd., London). 3/—
WILLNER (A.). *Leichte Stücke*. (L. Doblinger, Wien).

DUE PIANOFORTI

HARSANYI (T.). *Pièce*. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—
MITTMANN (L.). *Jazz*. (W. Zimmermann, Leipzig).

ORGANO

BONI (G. B.). *Inno popolare antiblasfemo.* (Ed. Samel, Fermo).
DUPRÉ (M.). *Lamento.* (A. Leduc, Paris). Fr. 2,50
MAGALDI (V.). *Messa Gesù redentore* per Coro a 2 Voci con accomp. d'Organo. (F.lli De Santis, Roma).
MENZEL (A.). *Das Vaterunser.* Für eine Sopran mit Begleitung von Orgel. (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).
PALMER (C. C.). *Exeunt.* (Augener Ltd., London). 2/6
PONIRIDY (G.). *Trois Chants Byzantins* pour Soprano Solo, Chœurs à 3 Voix et Orgue. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—
SANDWELL (H.). *Scherzo Nuptiale.* (Augener Ltd., London). 2/6

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ABEL (C. F.). *Romance* for Violoncello & piano. Arranged by A. Moffat. (Augener Ltd., London). 2/—
BAGATTI (B.). *Esercizi tecnici* per Arpa. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 10,—
BAZELAIRE (P.). *Cache-cache* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
BRUSCHETTINI (M.). *Sonata italiana* per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 15,—
CHAUMONT (E.). *Partita in mi min.* pour Violon solo. (M. Senart, Paris). L. 10,- -
COELHO (R.). *Melodia de Amôr.* Piano e Violino (Casa Oliveira, Lisbonne).
COUPERIN (F.). *L'Unique.* Sarabande and Schumann Lied « Die Lotusblume » arranged by A. Moffat for Violoncello & Piano. (Augener Ltd., London). 1/6
DONATH (G.). *Sonate G. dur* für Violine und Klavier. (L. Doblinger, Wien). Mk. 12,—
DRAKE-BROCKMAN (M.). *Suite N. 1 en ré maj.* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
FERRARI (R.). *Notturno* per Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
FEUILLARD (L. R.). *Etude* du jeune Violoncelliste. (Delrieu frères, Nice). Fr. 18,—
GRETCHANINOFF (A.). *Romance* Violino & Piano. (Universal-Edition, Wien).
GUERRINI (G.). *2° Trio.* (U. Pizzi, Bologna). L. 20, -
KAISER (H.). *Extase* pour Violon, Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
LAISNÉ (M.). *Jota Sérenade.* Violoncelle et Piano. — *Gavotte viennoise.* Violon et Piano. Marcel Labbé, Paris).
LAUBER (J.). *4 Danses Médiévales* pour Flûte et Piano. (W. Zimmermann, Leipzig).
LIMENTA (F.). *Suite mignonne* per Violino e Pianoforte: 1° Tempo, Preludietto. L. 6; 2° Tempo, Corrente, L. 5; 3° Tempo, Aria all'antica, L. 5; 4° Tempo, Rigaudon, L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano)
MOFFAT (A.). Violin Pièces: *Portsmouth Harbour, old Dance.* (Augener Ltd., London). 2/—
MORITZ (E.). *Kleine Sonate* für Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).
MUS (A.). Deux *Morceaux* pour Piano et Violon: 1. *Cancion de Cuna* (Berceuse), Fr. 1,50; 2. *Leyenda mora,* Fr. 1,50. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
NESTOROFF (H.). *Nocturno* für Violine und Klavier. (L. Doblinger, Wien). Mk. 2,—
PANNAIN (G.). *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello. (F. Hofmeister, Leipzig).
PANNAIN (G.). *Sonata* Violino & Piano. (Universal-Edition, Wien).
PILLOIS (J.). *Deux Pièces.* Transcriptions Modernes pour Harpe par M. Grandjany. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
PONIRIDY (G.). *Deux Poèmes...* dans le style populaire grec. 1. Le Chant de l'Exilé; 2. Le Chant du Métier. Pour Voix, Flûte, Clarinette, Piano et Quatuor à Cordes. Fr. 24. (M. Senart, Paris).
RIVIER (J.). *Rapsodie* pour Violoncelle et Orchestre. Réduction pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
SAMMARTINI (J. B.). *Pièce Ancienne.* Transcription classique pour Harpe par M. Grandjany. (M. Senart, Paris). Fr. 4,—
SCHUBERT (F.). *Sonate* für Arpeggione. Ausgabe für Bratsche und Klavier (Kurt Platz). (L. Doblinger, Wien). Mk. 3,—
SIEGL (O.). *Konzert* für Violine und Klavier. (L. Doblinger, Wien). Mk. 7,50
THIMAN (E. H.). *London Pride* for Violin & Piano. 2/—; *Marjoram* for Violin & Piano. 2/—. (Augener Ltd., London).
TICHY (O. A.). *Quatuor à Cordes en si bem.* pour 2 Violons, Alto e Violoncelle. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
WINKLER (J.) *Kadenzen,* J. Brahms, Violin Konzert. (L. Doblinger, Wien). Mk. 1,20

ORCHESTRA

COPPOLA (P.). *Symphonie en La min.* Partition. (M. Senart, Paris). Fr. 40,—
IVES (C. E.). *Quarta Sinfonia.* (New Music, New York).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

IL "PATHEFONO"
Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA,,

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000
DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30



Cataloghi gratis

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

Pathé Frères Pathefono
Acc. Somp Cav. PIETRO NEUVILLE & C.
MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG
IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI
1853 - 1928
75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO

RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE
Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

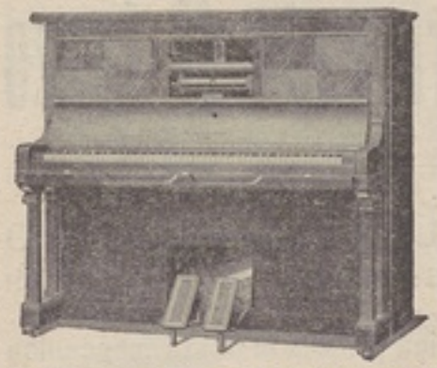


ANNO XI. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXIX.



SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:

CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Belloti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Gialluni - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Gior. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO E.M.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Ditte Riunite

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

VIA BOLTRAFFIO, 16



SAXOPHONES
TROMPETTES
TROMBONI a TIRO
di qualità insuperabile.

Forniture complete per Bande ed Orchestre

Corrispondenza in tutte le lingue.

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo

Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



LEONCAVALLO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo

Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di **Carte Patinate per Illustrazione e Cromo**

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro e a punta Acciaio

"INCISIONE ELETTRICA"

25 MODELLI ASSORTITI con imbuto e a mobile da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA cantati dai più celebri artisti da L. 11 a L. 30



Cataloghi gratis

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

Pathé Frères Pathefono

Acc. Somp Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

INTERESSA

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA

LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANAPIFICI = COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

Disco cm. 30 **U-553**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte I.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte II.

Disco cm. 30 **U-554**:

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte III.

AIDA *(Verdi)* Concertato finale Atto II - Parte IV.



Disco cm. 30 **N-6638**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte I.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte II.

Disco cm. 30 **N-6639**:

GIOCONDA *(Ponchielli)* Danza delle ore - Parte III.

GIOCONDA *(Ponchielli)* Furlana.

DISCHI **ODEON** FONOTIPIA

INCISIONE ELETTRICA **VERITONE** SENZA FRUSCIO



il **miglior** repertorio inciso sul **miglior** disco per la **migliore** macchina parlante

Rivolgersi ai migliori negozi del genere o direttamente alla:

SOCIETÀ ANONIMA EDIZIONI

FONOMECCANICHE

CARISCH - MILANO

Via L. Palazzi, 19 - Galleria Vitt. Em., 74

Telef. 23-990 Telef. 36-030



LA MARCA

°ANELLI. CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. **ANELLI** - CREMONA

CASA MUSICALE

G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637

GENOVA

NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

MANTOVANI T. - Nel centenario del « Guglielmo Tell » . . . Pag. 295

DE ANGELIS A. - Il 150° anniversario della Canobbiana . . . » 299

DOTTO P. - Il R. Conservatorio di musica di Palermo . . . » 302

RIVISTA DELLE RIVISTE. - Pel canto popolare. - Le vedute estetiche di Mussorgski. - Per la cultura musicale. - Italia. - Estero . . . . . » 310

VITA MUSICALE. - Teatri. - Concerti. - Corrispondenze dall'estero: Lettera da Parigi (R. BRUSSEL); Lettera da Berlino (W. HIRSCHBERG); Lettera dalla Svizzera (G. DORET); Lettera da Bruxelles (E. CLOSSON). Pag. 320

RECENSIONI. - Musica didattica. - Musica sacra. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . » 329

IN TUTTI I TONI. - Concorsi. - Notizie. - Concerti . . . . » 333

BIBLIOGRAFIA. - Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 335

BRANO MUSICALE:

A. LUALDI. - *D'alliance de soeur*. Canto e piano.

ORCHESTRINA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

CANTARINI (A.)

Tre pezzi per l'interpretazione classica della danza:

121028. - 1. *Diastaltica*. L. 6,—
121029. - 2. *Esicastica*. » 6,—
121030. - 3. *Sistaltica*. » 6,—

CULOTTA (I.)

121144. - *La Canzone di Zisa* (colori d'oriente). L. 6,—
121145. - *Festa di Maggio*. Impressione. L. 10,—
121146. - *Mattino nell'oasi* (colori d'oriente). L. 6,—
121147. - *Serenata*. » 6,—

MANCINELLI (L.)

120999. - *Scene veneziane*. N. 3. Fuga degli amanti a Chioggia (DE CECCO). L. 12,—

MONTANARO (E.)

Scene per films cinematografiche:

121161. - *Gli invitati*. Op. 130 (in forma di piccola Sinfonia giocosa). L. 12,—
121162. - *La Pavana*. Danza antica. Op. 131. L. 6,—
121163. - *Convegno d'amore*. Frammento lirico. Op. 132. L. 6,—
121164. - *Damine gialle*. Tempo di minuetto. Op. 133. L. 6,—
121165. - *L'abbandono*. Aria. Op. 134. L. 6,—
121166. - *Piccola baruffa*. Scherzo. Op. 135 L. 6,—

MULÈ (G.)

Sicilia canora. Suite. (DE CECCO):

121110. - 1. *Una notte a Taormina*. L. 6,—
121111. - 2. *Fioriscon gli aranci*. » 8,—

SOLAZZI (U.)

121209. - *Fleur de cyclamen*. Danza. Intermezzo. L. 6,—

VITTADINI (F.)

Scene per films cinematografiche:

121167. - *Campagnuola* (per scene d'allegrezza). L. 6,—
121168. - *Grottesca* (per scene comiche) L. 6,—
121169. - *Mattinata*. » 6,—
121170. - *Mistica* (per scene religiose). L. 6,—
121171. - *Pastorale* (per scene di carattere intimo). L. 6,—
121172. - *Plenilunio* (per scene amorose di di poesia). L. 6,—

EDIZIONI RICORDI - MILANO

ANNO XI. LUGLIO 1929-VII. NUM. 7.

MVSICA D'OGGI

Nel centenario del "Guglielmo Tell,,

Siamo a pochi giorni dal compiersi dei cento anni d'esistenza del *Guglielmo Tell*, di un capolavoro autentico, perennemente vivo, che costituisce uno dei più gloriosi monumenti dell'arte italiana; ma fino ad ora non consta, nemmeno da qualche indizio, che la storica ricorrenza avrà l'omaggio commemorativo che ben le è dovuto.

Eppure, se il *Guglielmo Tell* fosse stato scritto da un maestro straniero, particolarmente da un tedesco, senza dubbio nella scorsa stagione teatrale avremmo visto l'opera riprodotta su le maggiori scene della Germania e dell'Austria, e per questo periodo estivo sarebbero stati organizzati quei *festivals*, che non mancano mai ad ogni occasione analoga, con decoro artistico nazionale, pur non disgiunto da un non disprezzabile vantaggio economico.

Da noi ancora tutto tace; a meno che non vogliamo menzionare la lodevole eccezione della *Rivista Musicale Italiana*, in cui il maestro Tebaldini, riassumendo i due primi volumi della nota opera del prof. Radiciotti su Rossini, ha ricordato con un fervido appello la ricorrenza del *Tell*. Ed ora, nell'ultimo fascicolo della medesima rivista, è un francese, Mr. Georges Servières, il quale in un articolo su l'imminente centenario, afferma: « *C'est un souvenir artistique qui mérite d'être commémoré par une reprise solennelle* ».

È un monito per noi, che non ci spiace per la sua giusta opportunità; ma forse negli intendimenti del Servières la frase è più specialmente rivolta ai suoi connazionali, che amano di assegnare alla Scuola Francese, veramente un po' composita, anche il capolavoro che il Pesarese scrisse per l'Opéra di Parigi, o meglio per l'Académie royale de Musique, chè così allora denominavasi il massimo teatro della Francia.

***

Non a caso, come insistentemente venne ripetuto, Gioacchino Rossini accettò, e quasi subì, il libretto dell'ultima sua opera. Fin dal 1827, prima ancora di accingersi a musicare il *Conte Ory*, egli aveva rivolto il pensiero al *Guglielmo Tell*, attratto dall'indole del soggetto e dai caratteri dei personaggi dell'omonimo

dramma di Schiller, che oltre tutto trovava rispondenza nello stato degli animi, in quella tendenza ad un risveglio di sentimenti di libertà e d'indipendenza che dominava in quel periodo.

Il libretto gli fu apprestato da Vittorio Etienne, detto De Jany, membro dell'Accademia, noto per le sue cronache di vita parigina, già censore teatrale sotto l'Impero, autore di tragedie e di melodrammi (tra i quali contava al suo attivo quello della *Vestale* per Spontini e al passivo il *Fernando Cortez*) e che aveva, insieme col Balocchi, rimaneggiato il testo francese del nuovo *Mosè* rossiniano. Ma il signor De Jany, fedele seguace di quella versificazione ampollosa quanto fredda e vuota, che aveva fiorito al tempo dell'Impero, si mostrò inferiore al proprio compito, e non riuscì che a fabbricare un secondo *Fernando Cortez*, vale a dire un libretto convenzionale, povero di azione, d'interesse, di colore e per giunta di una prolissità spaventevole che oltrepassava i settecento versi...

Per rimediare, si ricorse da prima alla collaborazione di un giovine poeta, Ippolito Bis, cui è specialmente dovuta la parte idilliaca; poi vediamo intervenire un signor Emilio Barateau, capo servizio al Ministero dell'Interno non che elegante « *parolier* » di romanze, e finalmente Armando Marrast, segretario del barone Aguado, i quali ritoccarono quasi tutto il secondo atto, in cui, per fortuna, Rossini stesso col sicuro intuito drammatico, che l'esperienza aveva raffinato e approfondito, tracciò la sceneggiatura del poderoso quadro della Congiura e del Giuramento.

Come sarebbe stato prevedibile, una così complicata e laboriosa collaborazione non poteva a meno di nuocere alla omogenea unità del lavoro. Primo errore fu quello di non attenersi fedelmente al dramma originale di Schiller per ispirarsi talvolta al « Poema idillico in prosa » *Guglielmo Tell* del Floriani. Un difetto capitale del libretto sta appunto nella importanza e nel carattere dell'idillio assurdamente immaginato tra la principessa Matilde e il semplice montanaro Arnoldo: in ogni caso, seguendo l'originale schilleriano, era l'amore del fiero e ardente Ulrico di Rudenz per Berta di Bruneck che doveva essere con più naturale efficacia riportato nell'azione. Sopra tutto nuoce alla economia ed all'effetto del melodramma che l'interesse culmini nel secondo atto, decrescendo poi nel terzo e nell'ultimo, quando pur si volesse sorvolare su la vacua preziosità delle idee e su la forma poetica spesso pedestre, che il nostro buon Calisto Bassi non riuscì sempre ad emendare nella versione italiana del libretto.

Per ventura, ripeteremo con una sintetica espressione del D'Ortigue: « *Rossini fondit les glaces des vers de Jany* ».

***

La composizione dello spartito procedette rapidamente. « Cinque mesi — narrava il Maestro al Michotte, suo intimo e confidente — impiegai a comporre il *Tell*. Lo scrissi in campagna, al Petit-bourg, nella villa dell'amico Aguado. Vi si faceva vita assai gaia: io avevo preso una gran passione per la pesca alla lenza, e per ciò mandavo avanti il mio lavoro con poca regolarità. Ricordo di aver abbozzato tutta la scena della Congiura una mattina, stando seduto su la sponda del lago, in attesa che il pesce abboccasse all'amo. Ad un tratto m'accorsi che la canna da pesca era sparita, trascinata da un grosso carpione, mentre io ero tutto intento ad occuparmi di Arnoldo e di Gualtiero ».

Non bisogna però prendere alla lettera l'umorista impenitente e credere che un'opera profondamente pensata ed elaborata con tecnica magistrale non gli fosse costata studio e fatica. In una lettera al dottor Gaetano Conti di Bologna scriveva: « La mia grand'opera, non ancora terminata, sarà rappresentata (così allora credeva) il 21 ottobre del '28; ed è alla nuova campagna di Aguado che porrò fine a questo *lungo e difficile lavoro*. Se il successo risponde alle cure che prodigo per questa musica, sarò per lo meno... impalato ».

Compiuto il lavoro di composizione, tornò a Parigi, e nella sua comoda casa, al Boulevard Montmartre, 7, portò in poche settimane a termine la mirabile partitura d'orchestra.

L'esecuzione dell'opera venne affidata ad un complesso di artisti tra i più reputati del teatro francese: Dabadie (*Tell*), Nourrit (*Arnoldo*), la Cinti-Damoreau (*Matilde*), la Dabadie (*Jemmy*), Levasseur (*Gualtiero*), Prévost (*Melchtal*) e Rommel (*Gessler*). L'orchestra era diretta da Habenech.

L'attesa per la prima rappresentazione più volte annunziata e poi protratta era vivissima: il teatro, non ostante i prezzi triplicati, era tutto venduto; si raccontava di palchi pagati cinquecento lire, somma per quel tempo cospicua, anche a Parigi.

L'opera potè al fine essere rappresentata nella memoranda sera del 3 agosto 1829, accolta con entusiastica ammirazione dai competenti, ma con una certa freddezza dal pubblico. E in ciò nessuna meraviglia: è stata così la sorte di parecchie opere, che si elevavano d'un tratto sopra il comune livello. La critica stessa, fatta qualche eccezione, quale il Fétis nella *Revue musicale*, si dimostrò, forse per incomprensione, fredda e riservata nei propri giudizi.

Vi furono nell'agosto undici rappresentazioni, interrotte alla fine del mese per concedere le consuete vacanze ai cantanti: a settembre l'opera venne ripresa con un seguito di altre quindici recite. Anche Rossini, assicurato il buon esito del proprio lavoro, era partito nell'agosto alla volta di Bologna.

***

Nell'autunno del 1831 l'impresario Lanari diede la prima riproduzione del *Guglielmo Tell* in Italia al « Teatro del Giglio » di Lucca, con esito eccellente, anche per merito dei cantanti, specialmente del tenore Gilberto Duprez, che nella parte di Arnoldo ottenne poi successi trionfali in Italia e in Francia.

Finite le rappresentazioni di Lucca, il Lanari portò il medesimo spettacolo al Teatro di Via della Pergola di Firenze, dove le accoglienze non furono meno calorose; ma il vero trionfo si ebbe al San Carlo di Napoli, d'onde la nuova opera ritornò nei teatri della Toscana: al Teatro degli Accademici Avvalorati di Livorno, indi a quello dei Rinnovati di Siena.

Nel 1837 venne finalmente la volta del Reale e Imperiale Teatro alla Scala; ma la censura milanese, o meglio austriaca, timorosa di eccitamenti o di pretesti a dimostrazioni patriottiche, mutò senz'altro il titolo e in parte le vicende del dramma: così Guglielmo Tell divenne Guglielmo Wallace, eroe scozzese, gli Austriaci furono tramutati in Inglesi, gli Svizzeri in Scozzesi e via dicendo. Il libretto, in cui erano state soppresse le parole « patria, oppressori, libertà, ecc. »,

in luogo della dicitura: « tradotto dal francese da Calisto Bassi » ha questa amena variante: « melodramma tragico di C. Bassi - *composto su la musica del* Guglielmo Tell »!

Nei teatri dello Stato Pontificio, cominciando dall'Apollo di Roma nel 1840, i censori seguirono le orme del loro I. e R. collega di Milano, tranne che l'eroe della libertà svizzera venne cambiato in *Rodolfo di Sterlinga*, e sotto questo titolo fu rappresentata la nuova opera.

Dopo cento anni e dopo centinaia di rappresentazioni, una analisi esegetica del capolavoro rossiniano sembrerebbe opera perfettamente superflua, tanto più su le pagine di questa rivista, che è principalmente letta da cultori dell'arte musicale. Vero è però che la nuova generazione poco conosce, oltre la meravigliosa *Sinfonia*, la partitura del *Guglielmo*. Ma è in teatro, e non al pianoforte, nè tanto meno a parole, che si possono interamente comprendere e valutare delle concezioni magistrali come, ad esempio, quel delizioso quadro sinfonico-corale, tutta grazia e serenità agreste, che schiude l'opera; è in teatro che bisogna vedere e sentire quel colossale secondo atto, il quale ci presenta, in contrapposto, un altro paesaggio alpestre e notturno, e che assumendo caratteri profondamente drammatici alla stregua dello svolgimento dell'azione, culmina nel *Terzetto* famoso e nella grandiosità poderosa della *Congiura* e del *Giuramento*. Nè si deve credere che i due ultimi atti, per quanto un po' offuscati dallo splendore del secondo, non contengano pagine di bellezza e di valore singolari; basti ricordare la *Scena* e *Preghiera* di Guglielmo, così commovente di umanità, nel momento della tragica prova, o anche l'*Aria* per tanti anni popolare: « O muto asil del pianto », e il brano sinfonico che descrive la tempesta sul lago, e sopra tutto il beethoveniano *Finale*.

Donizetti diceva: « Il primo atto e l'ultimo li ha scritti il genio di Rossini, ma il secondo l'ha scritto Dio! ». Ed a proposito del secondo atto, non è superfluo ricordare, perchè non a molti noto, che in origine terminava con una *Preghiera*. Rossini in fatti l'aveva scritta, e il pezzo esiste nella partitura autografa posseduta dalla biblioteca del Conservatorio di Parigi; ma alle prove l'effetto dell'*unisono*: « Se fra noi vi son traditori » e del grido: « All'armi! » fu tale che non si osò continuare, e si « tagliò » il vero finale. Pure in una ripresa dell'opera potrebbe essere interessante di ripristinare quella conclusione che l'autore aveva dato all'atto.

Nell'articolo su menzionato della *Rivista Musicale Italiana* il maestro Tebaldini scriveva: « Una affermazione di italianità nel nome di Rossini e del suo capolavoro è doverosa. A mio credere tutti i maggiori teatri, che sono in grado di riprodurlo degnamente, dovrebbero comprendere nel loro programma il *Guglielmo Tell;* tutte le organizzazioni musicali, corali e orchestrali impegnarsi ad eseguire i brani più salienti della grande opera...».

L'appello rivolto già da sei mesi non fu raccolto ancora: noi lo rinnoviamo oggi, con la piena fiducia di non averlo in vano ripetuto nel nome di Rossini e dell'Arte italiana.

TANCREDI MANTOVANI.

Questo articolo era già scritto e composto, quando ho appreso con vivo compiacimento che il maestro Marinuzzi ha fermo intendimento di inaugurare col Guglielmo Tell *la ventura stagione romana del* Teatro Reale dell'Opera. t. m.

VECCHI TEATRI MILANESI

Il 150° anniversario della "Canobbiana,,

In uno scritto pubblicato mesi or sono su questa Rivista per ricordare i centocinquant'anni di esistenza del Teatro della Scala, feci accenno alla « Canobbiana ». Ritengo opportuno parlar ora più largamente di questo secondo teatro, non solamente per la circostanza che nel 1929 ricorrono i centocinquant'anni dalla sua fondazione, ma altresì perchè della « Scala » esso fu in certo modo ausiliario.

Gli antichi proprietari di palco del distrutto « Regio Ducal Teatro » — una associazione di nobili che s'intitolava « I cavalieri associati » — e che già avevano fatto edificare la « Scala » su disegni di Giuseppe Piermarini, affidarono allo stesso architetto la costruzione di quest'altro teatro, di minori dimensioni, e che per trovarsi in area attigua alle scuole di filosofia e dialettica fondate da Paolo Cannobio nel 1554, prese appunto il nome di « Canobbiana ». Occorse una spesa di lire 329.300, e poichè la vendita dei palchi aveva fruttato lire 232.800, può dirsi che quest'ultima somma bastò quasi a coprire le spese di costruzione della « Canobbiana ». Capace di duemila spettatori, il teatro aveva quattro ordini di palchi (centoventi in tutto), oltre il loggione. Fu dipinto da Lovati e da Reinini, e Donnino Riccardi fu il pittore del sipario raffigurante un *Baccanale*. In seguito il teatro venne rimesso a nuovo dai pittori Pasquale Canna, Giuseppe Legnani e Tommaso Bisi, che dipinsero pure i due sipari *Orfeo* ed *Orfeo ed Euridice*, e di un nuovo velario lo arricchì ancora il noto scenografo Carlo Ferrario.

LA PRIMA DELL'« ELISIR »

La « Canobbiana » venne inaugurata il 21 agosto 1779 con la *Fiera di Venezia* di Antonio Salieri, il medesimo compositore che aveva scritto espressamente per l'apertura della « Scala » l'opera *L'Europa riconosciuta*. Fu una serata splendida per il concorso degli eletti personaggi e delle dame che vi assistettero, ma lo spartito non incontrò favore e cadde ben presto in oblio. L'opera in musica tuttavia, nelle stagioni in cui la « Scala » restò chiusa, venne signorilmente ospitata in questa palestra sussidiaria del massimo teatro. Furono scritte espressamente per la « Canobbiana » trentacinque opere, ma soltanto una di esse si assicurò vita immortale: *L'Elisir d'Amore* di Donizetti (1832). La *Giulietta e Romeo* del Vaccai, il *Domino nero* di Lauro Rossi, *La guerra in quattro* di Carlo Pedrotti, ebbero accoglienze liete e tennero alquanto tempo il cartellone, e non di meno possono oggi considerarsi come dimenticate. E dimenticati o quasi sono i nomi di compositori che ebbero la ventura di veder presentate per la prima volta le loro opere alla « Canobbiana ». Chi ricorda infatti oggi il Pollini, il Pavesi, il Pugni, il Cordella, il Campiuti, il Bazzoni, il Manusardi, il Gavazzeni, il Vallini, il Winter, il Muzio, il Secchi, il Benvenuti, il Gallieri?

Non mancarono invece di essere rappresentate, e spesso in veste degnissima, le migliori opere di repertorio allora in voga. Riproduzioni mirabili furono quelle del *Pirata* con la Lalande, Rubini e Tamburini, del *Mosè* e dell'*Anna Bolena*, della *Linda di Chamounix*, del *Mosè*, della *Favorita*, dei *Puritani* e degli *Ugonotti*, della *Norma*, dell'*Otello*, della *Luisa Miller*, ecc.

E particolare menzione meritano altre opere che alla « Canobbiana » furono eseguite prima ancora che in altri teatri di Milano: come *Il Conte Ory* di Rossini, *La Regina di Golconda* e *Torquato Tasso* di Donizetti, *Roberto il Diavolo* e la *Stella del Nord* di Meyerbeer, *Elena di Tolosa* di Petrella, la *Traviata*, *Marta* di Flotow.

Per un lungo periodo di tempo la « Canobbiana » ebbe comuni con la « Scala » la direzione, l'impresa, i maestri concertatori, la scenografia, l'orchestra, il coro, le scuole di canto e di ballo, e la sartoria; ma della « Scala » fu una devota ancella piuttosto che una rivale, ed essa non potè mai vantare quella schiera vasta di eletti artisti che rese famosa la « Scala » in tutto il mondo. Inoltre la « Canobbiana », ancor più della « Scala », ospitò spettacoli di carattere diverso. Molti allori i coreografi vi raccolsero: da Giovanni Casati, autore della *Rosiera* e di altri applauditi balli, al Pratesi, al celebre Giuseppe Rota, che vi presentò *Il giuocatore* e il *Conte di Montecristo*. Nel 1858 vi debuttò come mimo Cesare Manzotti.

GLI SPETTACOLI DI PROSA

Mentre alla « Scala » era costume di dar sempre opera e ballo, alla « Canobbiana » il ballo era sempre accompagnato dalla commedia. Le rappresentazioni drammatiche furono iniziate nel 1782 dalla compagnia comica diretta da Maddalena Battaglia, e nel 1783 vi recitò la Compagnia Medebach (l'impresario di Goldoni) e Pelandi, con intermezzi di balletti. Nel periodo della repubblica cisalpina si ebbero spettacoli di carattere politico: e il teatro — come ricorda uno dei suoi storici — Raffaello Barbiera — divenne l'arringo dei demagoghi più infuriati, e si aperse a spettacoli pubblici gratuiti nei quali le grida degli esaltati « cittadini » e delle « cittadine » assordavano anche le cariatidi. Il club dei patriotti, il 18 maggio 1796, vi innalzava l'albero della libertà e assegnava al teatro il titolo risonante di « quartier generale dei patriotti ». Gli spettacoli erano svolti dai soci dilettanti del Teatro Patriottico. Così, in quello stesso 1796, il 22 settembre (primo vendemmiale, anno V) i dilettanti, per solennizzare l'anniversario della proclamazione della repubblica francese, rappresentarono la tragedia *Virginia* di Alfieri.

Contribuì anche con le proprie produzioni a quel teatro rivoluzionario il poeta Giovanni Pindemonte, il quale vi fece rappresentare una composizione che definì tragi-comico-ridicola e nella quale erano in ballo preti, frati, monache. Ma nonostante l'anticlericalismo trionfante in quel momento, la composizione del Pindemonte non piacque. Nel 1797 alcuni repubblicani francesi eseguirono *La morte di Cesare* di Voltaire; e tacendo di altri spettacoli allusivi alle demagogiche rivendicazioni di libertà repubblicana, ricorderemo che fra il 1807 e il 1811 fu un continuo alternarsi di compagnie italiane e di compagnie francesi. Fra le nostre meritano di essere annoverate, come quelle che incontrarono il generale gradimento, le compagnie di Francesco Augusto Bon, di Cesare Dondini, della Bellotti-Bon (1856) — in cui la celebre Adelaide Ristori si produsse in *Medea*, *Rosmunda* e *Fedra* —, di Ernesto Rossi, di Alessandro Salvini.

Ritornati gli austriaci a dominare Milano, ebbero termine al Teatro della Canobbiana le clamorose manifestazioni popolaresche, e subentrò un periodo di calma e di mediocrità borghese. Gli spettatori, per la maggior parte ben pasciuti mercanti e mercantesse, durante l'azione scenica si dedicavano a pasti pantagruelici ed a copiose libazioni. Per il teatro era un diffuso odor di cucina, e le voci degli attori venivano spesso sopraffatte dall'acciottolio dei piatti e delle posate, come Ettore Berlioz ebbe a notare, lamentandosene, nelle sue *Memorie*.

Agli spettacoli varî che ebbero luogo alla « Canobbiana » parteciparono ballerini, prestidigitatori, esperimentatori fisici e idraulici, poeti estemporanei.

L'ultimo spettacolo clamoroso fu la *Frine* di Riccardo Castelvecchio, nella quale l'attrice Tiozzo, alla famosa scena del giudizio, esibiva il suo corpo scultoreo, coperto solo da una maglia rosa, il che provocava le folgori del critico del *Pungolo* Leone Fortis. E dire che oggi non ci si commuove neppure ai nudi autentici e quasi completi!

Dal 1870, soppresse le dotazioni dello Stato e del Comune, trascurato dai palchisti, il teatro vivacchiò alla peggio aprendosi raramente a spettacoli di beneficenza, a veglioni carnevaleschi, a conferenze, a comizi popolari, a banchetti politici.

Poi la spaventosa tragedia del Ring Theater di Vienna, che ebbe larga eco di commozione in tutta Italia, decise il Prefetto di Milano a decretare addirittura — per misura precauzionale — la chiusura della « Canobbiana », che sembrava presentare poche garanzie contro il pericolo degli incendi.

LA MORTE DELLA « CANOBBIANA » E LA NASCITA DEL « TEATRO LIRICO INTERNAZIONALE »

E qui realmente finisce la storia del teatro come « Canobbiana ». Ma non quella dell'edificio. L'editore Edoardo Sonzogno — il quale fu anche impresario di teatri, e che, come tale, per varie stagioni affittò quello di Santa Radegonda onde ospitarvi l'opera comica francese, affrontò una stagione alla Scala rinunciando alla dote comunale, perdè somme non indifferenti con stagioni d'opera italiana a Parigi, a Vienna, e altre stagioni condusse al Manzoni di Milano, al Costanzi di Roma, alla Fenice di Venezia — nel 1893 acquistò la vecchia « Canobbiana » — che fece rimettere a nuovo dall'architetto Achille Sfondrini, lo stesso che aveva costruito il Teatro Costanzi a Roma — denominandolo « Teatro Lirico Internazionale » e destinandolo — come ricorda un'epigrafe dettata da Cesare Cantù — a « palestra aperta al genio dei popoli nell'eguaglianza fraterna dell'arte ».

Elegante nelle linee, di medie proporzioni come si conveniva ad un teatro sperimentale, con un solo ordine di palchi e varie balconate, il Teatro Lirico fu inaugurato la sera del 22 settembre 1894 con l'opera *La martire* di Spiro Samara, e i balli *Coppelia* di Delibes e *Fata d'oro* di L. Danesi.

Esorbita dalle finalità commemorative di questo articolo di illustrare la storia del « Lirico ». Aggiungeremo soltanto che nell'estate del 1926 i giornali regi-

strarono la voce della sua decretata demolizione per attuare il piano regolatore di quella zona cittadina. A tal uopo il Comune acquistò il Teatro dalla Società Sonzogno per la somma di nove milioni e centomila lire. Si aggiungeva che il Comune, peraltro, avrebbe rispettato il contratto di acquisto del teatro già esistente con la Società Suvini e Zerboni, fino alla sua scadenza che sarebbe avvenuta nel 1930-32, salvo a disporre poi del teatro. È quindi soltanto dopo tale epoca che il « Lirico » potrebbe essere destinato a scomparire.

ALBERTO DE ANGELIS.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il R. Conservatorio di Musica di Palermo[1]

VIII. - Periodi di decadenza economica ed artistica

Il Conservatorio ebbe nei secoli XVII e XIX periodi di decadenza economica ed artistica di tale gravità da richiamare l'attenzione dei governi del tempo. Il primo periodo va dal 1747 al 1754.

In un atto (verbale) *della rappresentanza* (seduta) del 21 agosto 1756 firmato dai principi di Comitini, Partanna, Belmonte e dal cav. Di Napoli, allora componenti l'Amministrazione del Buon Pastore, si legge:

Sino dall'anno 1740 vedesi questa venerabile Casa nel cimento di chiudersi per non aver come sostentare i figliuoli a causa di crediti inesatti. E la deputazione prese in prestito da terza persona la somma da esigere. Accrebbe il dispendio del Conservatorio essendo stata introdotta la musica non potendo allora da essa trarre lucro alcuno, e le spese di anno in anno ingrossandosi sormontò il credito contro l'opera, in parecchi anni alla somma di circa due mila scudi. I lucri annuali ricavati servivano per medico e medicamenti, spese già sostenute per molti anni, di curarsi gli infermi figlioli senza mai sortire dall'Opera. Gl'infermi, per diminuire le spese, si mandavano all'Ospedale, gli alunni alle chiese a servir messe e trarre lucro da esse, e si ricevevano nei ceppi qualunque sorta di scostumati ragazzi, dietro pagamento.

Non potendo estinguere il debito per carestia di merci, scarse raccolte d'olio e frumenti, procrastinandosi di anno in anno la soddisfazione totale del creditore la Divina Bontà si compiacque di riacquietare il creditore, già con ragione impaziente ed importuno con pienamente soddisfarlo sul finire del 1754. Si pensò allora alla riforma del vestiario spettante in tonache e mantelli quali dal suo principio.

Abolito il frustagno e l'abbracio, furono formati di panno peluso l'uno di color turchino l'altro di color moscato ed in oggi facendo vestire i figliuoli di panno gaiano della stessa uniforme, qualità e color turchino.

All'ingresso del 1756 siamo entrati nella risoluzione di accrescere il vitto quotidiano e vestiario ove l'abbiamo riconosciuto scarso e bisognevole di augumento ed abbiamo determinato lo che segue: Oncia una e mezza di pasta (gr. 700) o riso o farro, raddoppiata l'antica tariffa di tre quarti di vino temperato con tre parti di acqua ed una di vino; grana sei (cm. 12) di pane per ogni alunno, grana due (cm. 4) di vino, grano uno e tre denari (cm. 2 1/2) di formaggio, grana uno (cm. 2) di olio, grana sette (cm. 14) per pietanza e minestra; tonaca, cappello, mantello, scarpe, calze, camicie, lenzuola ed altro, sette grana al giorno. (Vedi in Conservatorio: *Volume atti consiliari*). Ogni alunno a conti fatti costava centesimi quarantacinque al giorno.

L'altro periodo di decadenza va dal 1801 al 1831.

Il governo, more solito, si limitò alle riforme d'indole amministrativa, abolendo il Consiglio di Amministrazione, e nominando in sua vece un deputato cosidetto unico.

Il primo deputato unico fu il principe di Valdina.

Sua Maestà (così in una ministeriale di quell'anno) *si compiaceva nominarlo perchè riparasse gli sconcerti che giornalmente accadevano in Conservatorio.*

Nel 1813 il governo propose al deputato unico principe di Lampedusa, altre riforme per *ovviare la jattura della chiusura del Conservatorio che apporterebbe gran danno al decoro della Città.*

S. A. Reale, il principe Leopoldo, continua la ministeriale, *comanda di formulare una plana* (progetto) *per una buona scuola di musica ed un'altra per le rendite e pesi per una nuova organizzazione del Conservatorio.*

La « plana » fu scritta dall'Abate Bertini, direttore musicale della Cappella Palatina di Palermo. Essa non venne mai attuata, scrisse il Bertini, perchè l'Amministrazione era distratta da altre cure per le angustie del paese.

Nella « plana » per la musica era ampiamente descritta *un'accademia teorico-pratica*, un saggio concerto da tenersi dagli alunni per eccitarne lo spirito di emulazione Benchè non attuata, segnò però un gran passo nelle riforme musicali e nel progresso del nostro Istituto, perchè rimasta in archivio, pure fu consultata ed in parte attuata da altri artisti dopo il 1821.

Gli anni 1820, 1821, 1822, 1823, il 1820 in ispecie, furono anni di torbidi politici per la nostra città e di preoccupazioni per l'amministrazione del Conservatorio che non potè occuparsi con serenità delle proposte riforme.

I giovani alunni di diciotto anni, costretti in seguito al decreto di leva a passare nell'esercito di S. M. borbonica, fuggivano dal Conservatorio di giorno e di notte: e chi era in grado di poterlo fare prendeva subito moglie al proprio paese per scansare la leva; altri in barche a vela si riducevano a Malta ove godevano del diritto di asilo.

La polizia borbonica informata nell'aprile del 1820 da una spia, certo Pietro Giardina ex tenente di S. M., che il maestro di Cappella don Giuseppe Leonardi, insegnante di partimento e canto nel nostro Istituto, era un libero muratore iscritto alla loggia dello scultore Valerio Villareale, non trovatolo una mattina nella sua abitazione, irruppe in Conservatorio perquisendo e rovistando per lungo e per largo fra lo spavento degli alunni e del padre rettore, il quale ritenendosi implicato nella triste faccenda non finiva mai di protestare alle guardie la sua immutata devozione a S. M. il Re, mentre faceva le sue grandi meraviglie per il tradimento

(1) Vedi principio nel fasc. di giugno u. s.

di don Peppino Leonardi, il quale, prevenuto in tempo, riuscì a mettersi in salvo. Il Leonardi apprese più tardi la sua condanna in contumacia insieme a due altri ardimentosi maestri di Cappella: il Generali ed il Volpes di altre loggie di Palermo: *l'esilio dai reali dominii* — mentre altri suoi compagni di carboneria, Gaetano Abela, Salvatore Meccio, Ignazio Aprile e poi i dieci eroi di piazza SS. Quaranta Martiri venivano fucilati perchè *« i più indiziati cospiratori contro l'ordine pubblico »* rei di aver tentato di ottenere con la forza della rivoluzione quella forma di governo costituzionale tanto discussa nel 1812 e mai ottenuta.

IX. - L'opera di riforma del Barone Pisani

Il nostro Conservatorio, trascurate in quegli anni di torbidi politici le riscossioni, e venute meno le entrate di vario genere, visse vita angustiata fino al 1830, anno in cui il governo di Re Ferdinando credette rivolgergli le sue cure.

Persecuzioni, condanne di vario genere e fucilazioni del resto ve n'erano state abbastanza: le nostre logge carbonare avevano già dato i loro primi martiri alla causa siciliana. Interessandosi dunque il Governo del Re delle deplorevoli condizioni economiche ed artistiche dell'Istituto, dimise sollecitamente il deputato unico allora in carica e nominò in sua vece il barone Pietro Pisani con pieni poteri.

Era il Pisani persona conosciuta e provata al ministero di Sicilia ed a Corte. Il 10 agosto del 1831 egli iniziò l'opera sua di ricostituzione del Conservatorio, licenziando due impiegati perchè colpevoli di dolo continuato, mettendo in pensione alcuni insegnanti in età avanzata; e nel contempo inviava a S. A. R. il luogotenente generale, la seguente relazione sullo stato economico ed artistico del Collegio: *Ho trovato tutto a soqquadro; l'amministrazione pessima nel suo ingranaggio; fraudolenta per gli ammanchi ed il dolo continuato da diversi anni. Scarso e falso l'insegnamento musicale in tutte le scuole per la deficienza degli insegnanti. Nel visitare gli alunni nelle camerate trovai la maggior parte di essi ridotti a non potere più dare il fiato ai loro strumenti per sfinimento di forze prodotto dalla fame. Desolante lo scarso numero degli allievi non rimpiazzandosi gli uscenti; l'orchestra abbandonata, finite le richieste delle chiese, diminuite le entrate.*

Nacque il Pisani in Palermo nel 1763 da nobile e cospicua famiglia. Fu insigne archeologo ed un erudito a simiglianza di quella infinita schiera di letterati e scienziati siciliani, monaci, preti e laici che onorano l'isola nostra. Fu anche un valoroso musicista assai stimato dal suo maestro Zingarelli, da Spontini e da Meyerbeer che lo conobbero a Palermo.

Dietro suo consiglio il governo istituì una nuova scuola di contrappunto ed il posto di direttore; e per suggerimento del maestro Zingarelli chiamò a coprire i nuovi posti il rinomato contrappuntista compositore napoletano Pietro Raimondi. Abolì gli strumenti da inquisizione ancora in uso nel nostro Istituto; abolì i lavori servili degli alunni non convittori, come il far da portinaio, da cuoco, da guattero, da cameriere ai convittori ed ai sacerdoti prefetti, sostituendo ad essi un ristretto personale di servizio; diede libertà ai giovani di scegliere uno strumento a loro piacimento fra quattro proposti dalla direzione; elevò la retta annuale ad onze 12, 15, 18 secondo lo stato economico delle famiglie; modificò l'ammissione degli alunni portando l'età minima a sette e la massima a dieci anni; provvide il Conservatorio di molta nuova musica, della quale alquanta di sua proprietà, ed inoltre di nuovi cembali e violini.

Mi piace qui trascrivere un caratteristico articolo del regolamento interno del tempo (vol. 89 in Archivio):

Svegliarino batte alle 5.
Alle 6 studio a tavolino.
Alle 7 Cappella e merenda.
Alle 8 studio per musica.
Alle 10 scuola per musica.
Alle 11.1/2 ricreazione.
Alle 12 pranzo e ricreazione.
Alle 2 studio di tavolino.
Alle 2.1/2 scuola di lettere.
Alle 4 passeggiata.
Alle 5 1/2 in casa.
Alle 5.3/4 scuola di musica.
Alle 8 Cappella.
Alle 8.1/2 cena, indi silenzio e si va a letto.

Si deve al Pisani la costruzione del teatrino che costò in un primo tempo onze 620 (L. 7900). Sospesa la fabbrica nel 1837 a causa della morte del Pisani, fu continuata dal suo successore Marchese di S. Giacinto con altra spesa di onze 230 (L. 2932).

Del teatrino mi piace ricordare una bizzarra particolarità:

Costruito con due soli palchettoni in fondo alla sala aveva dipinti sulle mura laterali due file di palchi in affresco (dice la cronaca del tempo non tanto corretto) in ognuno dei quali erano sedute due o tre persone rappresentanti i più celebri compositori e le più rinomate artiste di canto; sicchè si vedevano: Bellini con la Ungher, Rossini con la Malibran, Donizetti con Coppola, Cimarosa con Zingarelli, Tartini con Corelli, Durante con Porpora, Alessandro Scarlatti con D'Astorga e Leo, il barone Pisani col suo diletto amico l'Abate Meli.

Nel teatrino, come ricordano le lapidi laterali alla sala, furono eseguite le opere dei migliori allievi di composizione del Raimondi ed a quest'uso fu sempre destinato negli anni posteriori, specialmente per gli alunni compositori delle fiorenti scuole dei maestri Platania e Zuelli.

Rimessosi economicamente ed artisticamente per l'opera luminosa del barone Pisani e del maestro Raimondi, il nostro Conservatorio riebbe in breve tempo la sua antica fama; e mi piace qui ricordare una falange di artisti, allievi del Raimondi, che tutti noi più o meno conoscemmo nella loro età matura e che furono lustro e decoro del nostro Istituto: Pietro Platania, Giuseppe Dotto, mio padre, Bernardo Geraci, Francesco Bracci, Giuseppe Bracci, Gioacchino Bonanno, Gioacchino Sanfrancesco, Giuseppe Stancampiano, Michele Saladino, Giovanni Piacentini, Agostino Lo Casto, Gaetano Carini, Luigi Alfano, Ferdinando Muratori, Natale Bertini, Antonino Perez, Eduardo Caracciolo, Nicolò Figà, Stefano Schiavo, Federico Nicolao, Bombara, Serretta.

Morì il Pisani di colera nel 1837; non pubblico cordoglio egli ebbe, non onoranze funebri, non conveniente sepoltura quale si sarebbe meritata: fu trasportato e

seppellito nella fossa comune similmente ad altri illustri palermitani: lo Scinà, il Palmeri, il Riolo ed i maestri cappella Antonio Andronico, Giuseppe Li Calsi e Luigi Bracci.

A quest'uomo raro, benemerito del nostro Conservatorio, e fondatore di un'opera altamente umanitaria, quale il Manicomio di Palermo, il Municipio innalzò un ricordo marmoreo nel Pantheon di S. Domenico.

X. - Insegnanti di contrappunto detti Maestri di Cappella (direttori dal 1740 ad oggi)

Don Giuseppe Savoia (1740). — *Don Gregorio Sciroli* (1753). — *Don Nicolò Logroscino* (1758). — *Don Gaetano Signorile* (1772). — *Don Carmine Muratori* (1782). — *Don Gioacchino Vermiglio* (1783), *direttore della « Musica » del Senato di Palermo.* — *Don Giuseppe Bracci* (1789). — *Don Giuseppe Mendola* (1792), *M.° di Cappella, cembalo e canto.* — *Don Francesco Piticchio* (1798). — *Andrea Grimaldi* (1800), *direttore principale dei maestri del Conservatorio.* — *Don Giovanni La Rosa* (1811). — *Don Isidoro Gatti* (1821), *direttore principale dei maestri.*

Direttori insegnanti di Contrappunto e Composizione

Don Pietro Raimondi (1831), *maestro di Camera di S. A. R. il Principe Leopoldo.* — *Don Francesco Bracci* (1858). — *Pietro Platania* (1861). — *Giorgio Miceli* (1888).

Direttori

Guglielmo Zuelli (1895), *vivente.* — *Francesco Cilèa* (1916), *vivente.* — *G. A. Fano* (1918), *vivente.* — *Giuseppe Mulè* (1923), *vivente.* — *Antonio Savasta* (1926), *attuale direttore.*

Trascrivo due documenti, non privi di interesse per la storia del nostro Conservatorio, che riflettono un periodo storico-politico della nostra città sotto il governo borbonico (anno 1848).

Il primo è una comunicazione del Parlamento siciliano all'amministrazione del Conservatorio; il secondo è una domanda per ammissione, dello stesso anno 1848, che riproduco per la sua impronta caratteristica di alto senso di patriottismo.

PARLAMENTO GENERALE DI SICILIA

Il Parlamento dichiara:

1° Ferdinando Borbone e la sua Dinastia sono per sempre decaduti dal Trono di Sicilia.

2° La Sicilia si reggerà a Governo costituzionale chiamando al Trono un principe italiano dopo che avrà riformato il suo Statuto.

Fatto e deliberato in Palermo il dì 13 aprile 1848.

Il presidente del Governo di Sicilia: Ruggero Settimo;
Il presidente della Camera dei Pari: Duca di Serradifalco;
Il presidente della Camera dei Comuni: Marchese Torrearsa;
Il Ministro della P. I. e dei L. P.: Principe di Butera.

22 Aprile 1848.

Al Deputato unico Principe di Trabia.

Il S. Federico Palumbo della Comune di Castelbuono, stanco di aver presentato innumerevoli suppliche a quel tiranno e bombardatore di re Ferdinando ed al suo malvaggio capo dipartimento Cav. Bianchini. .. . . . . pogia ora tutta la sua speme nella clemenza della E. V. di invitto Eroe acciò con Decreto di V.ª Suprema autorità venisse ordinato che il di lui primogenito Vincenzo di anni 13 potesse entrare a piazza franca nel R. Collegio di Musica di questa Eroica Capitale..... e con tutta sommessione scongiura a vive preci l'E. V. acciò un tale favorevole decreto lo possa rigenerare in parte al par della tricolorata Sicilia e così recare molto sollievo ad un padre afflitto ed affettuoso. Lo spera.

XI. - Periodi di rinascenza e di splendore: Il maestro Pietro Platania

Il primo periodo di rinascenza del nostro Conservatorio fu quello iniziatosi con le riforme del barone Pisani, e sotto la direzione del maestro Pietro Raimondi, del quale periodo ho detto nel capitolo IX. Il secondo va dal 1861 in poi col maestro Platania prima, e dopo una stasi di alcuni anni, dal 1894 al 1914 con la direzione del maestro Guglielmo Zuelli.

Prima di allontanarsi il maestro Raimondi dal nostro Conservatorio, nel 1853, fu da questi designato alla Deputazione dell'Istituto quale suo successore il maestro Pietro Platania, suo allievo prediletto, allora giovane di ventisei anni.

Il maestro Platania, perchè ancor giovane e privo della fama di cui godevano i passati direttori del nostro Istituto, non potè essere nominato.

La deputazione stimò rivolgersi per via diplomatica a Rossini, allora residente a Parigi, perchè designasse egli il successore del Raimondi. Rossini indicò Giovanni Pacini. Invitato allora il Pacini, questi, a mezzo del suo avvocato Filippo Cavarretta da Palermo, inviava da Venezia alla Deputazione del Conservatorio una lettera in data del 20 marzo 1853, ringraziando e scusandosi di *non potere accettare l'onorifico incarico perchè beneficato ed onorato dal Duca Leopoldo II di Toscana in cento modi, non poteva rinunziare agli onorifici impegni a lui affidati* (dalla lettera autografa esistente in Archivio).

Passati alcuni anni, la deputazione nel 1857 bandì un concorso per il posto lasciato dal Raimondi. Presiedette la Commissione esaminatrice il maestro Saverio Mercadante, come risulta dagli atti dell'Archivio. Nessuno dei concorrenti riuscì vincitore; era fra essi il Platania.

Rifattosi il concorso nel 1861, riuscì primo fra ventiquattro concorrenti il nostro Platania, allora trentaquattrenne, pur essendo ancor giovane e senza alcuna fama!!

Egli, fedele continuatore della scuola del Raimondi, insegnò nel nostro Conservatorio per ben ventitre anni, onorato nella sua vita artistica della stima e dell'amicizia di Rossini, di Pacini, di Verdi e di Wagner, che venuto a Palermo nel 1882 volle conoscerlo personalmente.

La storia musicale lo annovera oggi fra i grandi della polifonia italiana.

Fra i suoi più rinomati allievi noto: *Carlo Graffeo* prof. di armonia e contrap-

punto nel nostro Conservatorio, *Antonino Scuderi* prof. di violino idem, *Antonino Trapani*, vivente, rettore idem, in pensione; *Romualdo Sapio*, vivente, *F. P. Frontini* rinomato compositore pianista vivente, *F. P. Porzio* compositore vivente, *Antonio Scontrino* direttore dell'Istituto musicale di Firenze, *Giuseppe Aghialoro* segretario tecnico del Conservatorio in pensione, *Antonino Palminteri*, *Giorgio Sulli*, *Giuseppe Mendola*, *Caravaglios*, *cav. Giovanni Di Napoli*, vivente, *Vincenzo Pintorno* maestro di canto nel Conservatorio di Milano, *Francesco Spetrino*, vivente, *Giovanni Pipitone*, *Gioacchino Baiardi* vivente, *Alessandro Trigona*, *Giovanni Maggio*, *Antonio Siracusa*, *F. P. Grasso*, vivente.

Al maestro Platania succedette un geniale compositore, il maestro Giorgio Miceli, nel 1888.

XII. - Il maestro Guglielmo Zuelli

Alla sua sapiente e zelante operosità si deve quel soffio di vitalità artistica che egli seppe imprimere al nostro Istituto, con la sua scuola di contrappunto e composizione, creando una schiera infinita di valorosi musicisti, direttori d'orchestra, compositori e professori di Conservatorio, quali: *Giuseppe Mulè*, direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, *Gino Marinuzzi*, *Paolo Neglia*, *Salvatore Falbo*, *Salvatore Messina*, *Stefano Donaudy*, *Stefano Gentile* del Conservatorio di Palermo, *Stefano Giglio*, *Alfredo Cuscinà*, *Benedetto Morasca* del Conservatorio di Palermo, *Rosario Mulè Vella*, *Gustavo Natale* del Conservatorio di Palermo, *Dagnino Luigi*, *Console*, *Tripiciano*, e lo scrivente, del Conservatorio di Palermo.

Al maestro Zuelli si deve il ripristino delle esercitazioni orchestrali e corali da anni abbandonate, e dei famosi concerti di musica sacra del pio lascito Bonerba; a lui si deve ancora la geniale idea di nomare il nostro Conservatorio col nome illustre di Vincenzo Bellini. Per opera sua si ebbero la Scuola d'Organo, la costruzione della grande sala dei concerti « A. Scarlatti » ed esecuzioni vocali ed orchestrali insperate dai giovani della sua scuola di composizione; quali: la *Serva Padrona*, il *Maestro di Cappella*, frammenti del *Barbiere di Siviglia*, della *Bettly* e del *Matrimonio Segreto*.

Queste esecuzioni procurarono all'illustre maestro un caldo elogio dal Verdi, cui stava tanto a cuore il « ritorno all'antico » quale unico mezzo, scrisse il sommo maestro, per continuare il carattere nazionale della nostra musica.

E per la Storia del nostro Istituto è da ricordare che la nostra città deve al maestro Zuelli l'inizio di una cultura musicale che non si era mai avuta benchè altri artisti di valore lo avessero preceduto sia nell'insegnamento che nella direzione dell'Istituto. Egli iniziò un vero classicismo orchestrale e corale, con magnifiche esecuzioni delle sinfonie di Haydn, Mozart e Beethoven da noi sconosciute, e con susseguenti esecuzioni degli oratorii del Perosi e dell'Agape Sacra in San Domenico ed al Teatro Massimo.

Ed il suo allontanamento dalla nostra città fu un vero dolore pel pubblico palermitano, che salutava nel Zuelli il riformatore, il vivificatore della cultura musicale nostra e del maggiore nostro Istituto, che a lui deve la sua risurrezione dopo che una ispezione di Arrigo Boito nel 1894 aveva quasi convinto il Ministero del tempo a sopprimerlo.

***

Seguì al Zuelli come reggente la direzione il compianto ed illustre maestro Alberto Favara, il geniale raccoglitore dei Canti Siciliani.

Fu anche direttore per soli due anni un altro illustre musicista, Francesco Cilèa, al quale fecero seguito il maestro G. A. Fano ed il maestro Giuseppe Mulè.

Quest'ultimo, altro valoroso musicista, iniziò nel nostro Istituto delle riforme artistiche ed amministrative, in parte non portate a compimento a causa della brevità della sua permanenza in Palermo.

XIII. - Il maestro Antonio Savasta

Oggi il nostro Conservatorio è diretto dal maestro A. Savasta, eletto e colto musicista, proveniente da quella famosa scuola napoletana che signoreggiò il mondo musicale nei secoli XVIII e XIX.

Insegnante di contrappunto ed alta composizione nel Conservatorio di musica di Napoli, il Savasta è stato recentemente incaricato dal Ministero di reggere la Scuola di Composizione del nostro Conservatorio, da anni, purtroppo, mancata.

E la nuova Scuola, il principale tra i coefficienti artistici di un Istituto musicale, dovuta all'artistico fervore del maestro Savasta, ha già consentito l'affluire entusiastico dei giovani della nostra città all'insegnamento di sì eletto artista col vivo compiacimento del pubblico di Palermo, cui i saggi ultimi hanno dato la misura del nuovo orientamento scolastico impresso al nostro Conservatorio dal Savasta. I saggi sono stati veramente superiori ad ogni elogio. Essi hanno messo in vera luce e nella loro interezza tutti i corpi tecnici del nostri Istituto, dalle varie scuole d'arco alle scuole di canto corale e individuale, dalla scuola di organo a quella di direzione orchestrale e delle scuole di assieme di quartetto d'archi e di strumenti a fiato; un tutto omogeneo per organicità e disciplina, esecuzioni veramente magnifiche dovute al valore ed allo zelo del valoroso corpo insegnante del nostro Conservatorio.

Ed io credo pertanto che le sorti del nostro vecchio *Conservatorio dei Dispersi e del Buonpastore*, oggi Conservatorio V. Bellini, di già progredite in un sensibile ed evidente miglioramento artistico degno della maggiore considerazione, per merito dell'illustre maestro Savasta giungano presto ad una meta ancora più alta.

M.° Paolo Dotto.

Per il consueto riposo estivo, « MUSICA D'OGGI » non si pubblica in agosto. Il prossimo fascicolo doppio (VIII-IX) uscirà nella SECONDA METÀ DEL MESE DI SETTEMBRE p. v.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Pel canto popolare

Nel *Daily Telegraph* Mr. Herbert Hughes parlava della raccolta di canti irlandesi preparata dal defunto Dr. Richard Henebry e pubblicata ora dal suo successore nella cattedra di lingua e letteratura irlandese all'Università di Cork sotto il nome di *Handbook of Irish music*. Il dotto studioso era anche un abile cantore e suonatore di arpa (dell'antico tipo a corde fisse) e di cornamusa, ed aveva un senso profondo della musica antica popolare, del suo stile, della sua tonalità, ed un acutissimo orecchio per gl'intervalli. Raccolse, esaminò, studiò dal lato teorico una massa di canti e musiche popolari, ed, assistito dal prof. von Hornbostel dell'Università di Berlino, e per mezzo di fonografi e di tonometri, costituì una vera biblioteca speciale del genere presso l'Università di Cork, ed arrivò a stabilire le basi tonali della tradizione patria.

Studi e risultati simili non si possono sentir descrivere senza provare un doppio sentimento: ammirazione per chi li ha compiuti, e vivo dolore pensando alla negligenza nostra.

L'Italia ha un tesoro di musiche popolari, che (come tutto il folklore) va abbastanza rapidamente svanendo; per esempio Sicilia e Sardegna, paesi relativamente isolati, di civiltà d'origine arcaica, presentano sopravvivenze del più alto valore estetico e culturale. Soltanto dal lato tonale e della misura degli intervalli, vi sarebbe tutt'un ordine di studi da fare. Bisognerebbe andare sui posti, raccogliere e fissare col fonografo il maggior numero possibile di musiche bene scelte e bene eseguite da elementi locali; e man mano studiare i materiali raccolti, dal punto di vista estetico e da quello acustico e teorico.

E' un vasto campo in cui vi è da svolgere un proficuo lavoro.

A RICHIESTA

s'inviano numeri di saggio, e preventivi di pubblicità pel 1929.

Le vedute estetiche di Mussorgski

In *Die Musik*, Igor Gleboff pubblicò varî estratti di lettere e di scritti del grande Maestro russo, da cui risulta chiaro il suo modo d'intendere la musica. Riproduciamo alcune di queste citazioni, tanto più interessanti quanto è più viva e mirabile l'attuazione di tali vedute.

« La rappresentazione artistica della sola bellezza in senso corporale è una grande ingenuità e risponde all'infanzia dell'arte. *I tratti più fini nella natura* dell'uomo e delle *masse*, frugare ostinatamente in questo campo così poco investigato è la vera missione dell'artista... ».

Mussorgski pensava che l'arte deve amare l'uomo e prender parte « alla sua gioia e alle sue pene e dolori.... Artisti che sciupano il loro tempo in lavori di tavolino, in sogni », gli sembrano « insopportabili ed *invecchiati*. Oggi chi ha da fare col pubblico, deve soddisfare così grandi còmpiti, che deve mettervi tutta la sua personalità. Il tempo in cui bastava dedicare alla composizione ore d'ozio è passato; bisogna dare tutto sè stesso; oggi l'arte l'esige ».

Da tali idee nasce l'odio di Mussorgski per tutta la musica vincolata da schemi, norme e ricette di composizione. « Davvero, finchè il musicista non butterà le fasce, le bretelle, i lacci dell'arte, domineranno i *sacerdoti del sinfonismo*, che considerano il loro Talmud in prima ed in seconda edizione come l'alfa e l'omega nella vita dell'arte ». « Dove c'è uomini e vita, non c'è posto per paragrafi ed articoli preconcetti ». (1). Mussorgski credeva saldamente nel diritto illimitato d'un'espressione emotiva vissuta, e non tollerava « maestri di scuola nella musica ». Per lui « la *limitazione dell'arte* nella religione dell'artista significa *stasi* ».

Questo non vuol dire che, per lui, non dovesse esistere il lavoro tecnico, tutt'altro; anzi ammirava, per esempio, l'amico poeta Golenischef-Kutusoff perchè passava come al crogiuolo le sue poesie. In una lettera scriveva: « Il lavoro è in pieno corso, sei volte misurare ed una tagliare, come nella bottega del sarto! Altro non posso fare, come se qualche cosa nel mio interno mi costringesse alla severità. Qualche volta si è come trasportati dall'impeto; ma nell'interno il cuore dice: attento! la zuppa cuoce, sì, ma è ancora presto per iscodellarla... ». Il gran numero di varianti nei manoscritti del Maestro conferma pienamente questa sua faticosa ricerca della giusta espressione. Tale ricerca è legata colla sete di novità: « quanti mondi sconosciuti, inauditi, e quanti esseri viventi si rivelano! Come sono seducenti, e come l'uno trae a conoscere l'altro! ».

Da tutto ciò, nota il prof. Gleboff, è chiaro come Mussorgski componesse esprimendo nel modo più diretto le reazioni, le impressioni che nascevano in lui da sentimenti, da uomini e da cose; quindi l'essenza della sua musica è la melodia, linguaggio musicale immediato. « Sto lavorando intorno alla parola umana, ho trovata la melodia prodotta dal discorso, trovata la trasfusione del recitativo nella melodia (all'infuori del gesto drammatico, s'intende, col quale si arriva fino all'interiezione). Vorrei chiamarla melodia *concettosa* (sinnhaft), melodia giusta (giustificabile). Il lavoro mi dà gioia intensa; chi sa, forse d'improvviso, inaspettatamente, ne uscirà qualche cosa di non ancora udito che, ostile alla (tanto amata) melodia classica, sia comprensibile da tutti ». E' l'ideale della verità in musica (già perseguito dal Dargomiscki) quanto a carattere, ed un vero anarchismo emotivo quanto ad architettura.

Che parte ha nelle vedute estetiche di Mussorgski il sentimento nazionale e l'avvicinarsi al popolo? si chiede il Gleboff. La risposta c'è in una lettera: « non fare conoscenza col popolo, ma affratellarmi con lui voglio io; è ciò che mi atterrisce e allo stesso tempo mi attrae ».

La confessione riassuntiva dell'estetica mussorgskiana si trova nelle sue parole quando sentì che Rimski-Korsakof aveva scritto 16 Fughe: « quando sarà che questa gente, invece di fare fughe ed *obbligati* tre atti (allusione all'opera *Angelo* di C. Cui), guarderà in libri utili e vi s'intratterrà con uomini, così che serva a qualche cosa? O forse è troppo tardi?... Non è questo che domanda oggi l'*uomo*, non sta in ciò la giustificazione della vocazione artistica. La *vita* dovunque oggi si presenti; la *verità*, per quanto possa saper di sale; un ardito e sincero parlare *all'uomo* a bruciapelo, questo è il mio lievito, questo voglio, questo è ciò che temo di non raggiungere. E' come se qualcuno mi spingesse in avanti per questa via, e così rimango ».

(1) Non sappiamo che cosa penserebbero in proposito Haydn, Mozart, Beethoven.

Per la cultura musicale

Nel *Ménestrel*, Mr. Jean Chantavoine pubblicò l'imponente lista dei corsi e delle conferenze sulla storia e l'estetica della musica negl'istituti tedeschi d'insegnamento superiore per l'anno scolastico 1928-29; imponente per numero, organicità d'assieme e qualità degl'insegnanti. In confronto a tutto ciò, la Francia non ha che due cattedre universitarie: a Parigi quella di Mr. André Pirro alla Sorbona, ed a Strasburgo quella di Mr Théodor Gérold. « Il confronto, schiacciante per noi,.... dice molto sull'estensione del gusto musicale nei due paesi e sull'interesse che i due Stati hanno per le cose della musica. In Francia, la musica stuzzica la superficiale curiosità d'una comunità ristretta. In Germania, insegnata nelle scuole primarie ed in quelle secondarie, coltivata in chiesa, la musica penetra fino al fondo dell'anima della nazione. E' un elemento essenziale e primordiale della cultura.... La musica, pei tedeschi, non è un frivolo oggetto di divertimento; fa bensì parte integrante della loro vita morale e nazionale ». Lo mostrano appunto il numero delle cattedre dedicate alla musica nelle Università, ed il numero degli allievi che le frequentano.

Leggendo queste considerazioni, naturalmente, non si può non pensare ad altri paesi, dove pur la musica non è un solo superficiale solletico alla curiosità di pochi, ma è anzi una delle più genuine e sentite riconosciute espressioni dell'anima nazionale. Tutti sanno come l'arte viva dell'equilibrio tra l'elemento intuitivo sentimentale e l'elemento intellettuale; quindi le doti d'ingegno che formano la natura artistica, vanno fecondate dallo studio e dal sapere. In Francia Mr. Chantavoine deplora, ed a ragione, che non vi siano se non due cattedre di musicologia, ma sono cattedre con professori ordinarî, uno dei quali, Mr. Pirro, è uno dei più illustri musicologi viventi. Ed in altri paesi?

Nelle università tedesche, gli studenti devono seguire anche gli studi puramente musicali nei Conservatori, ed avere il diploma di composizione per ottenere la laurea, sicchè la storia e l'estetica vanno di pari passo colla tecnica musicale.

Non crediamo sia così nelle università nostre, anche dove c'è una libera docenza di musicologia; sicchè lo studio della storia e dell'estetica della musica si compie senza la sicurezza che gli studenti conoscano davvero la materia di cui studiano i modi e le vicende: una vera enormità culturale.

***

E non ci par possibile dire che in Italia la musica interessi soltanto pochi; ci pare invece fin troppo evidente che essa entra sol-

tanto nella cultura di pochi, se non addirittura di pochissimi, mentre moltissimi la sentono e pertanto ne confessano il grande valore. Lo squilibrio e la difficoltà consiste nel rapporto fra gusto e cultura. In che condizioni si trova la musica in confronto colla letteratura e le arti plastiche? nel più chiaro stato d'inferiorità, e perchè? Si può pensare senza vergogna al fatto che gli stessi studiosi di cose musicali (ahi quanto pochi meritevoli di tale qualifica!) ignorano intere fasi d'arte italiana? e quel poco che si sa su altre fasi intere va cercato all'estero?

E nell'insegnamento proprio musicale, quanti sono i giovani che, terminando gli studi nei Conservatori anche maggiori, hanno imparato a conoscere e ad apprezzare le opere dei grandi Maestri italiani? E forse che l'insegnamento non dovrebbe consistere appunto nel tramandare da una generazione all'altra il sapere e l'esperienza del passato e del presente? Parliamo dei Conservatorii per far presente l'urgenza di rinnovare (e dalle basi) la cultura dei musicisti stessi.

Lacune simili non si colmano che coll'umile ed ostinato lavoro di uomini decisi ed innamorati degli studi loro. Non invochiamo certo che si moltiplichino cattedre dove persone, sia pur di buona volontà, s'impanchino ad insegnare ciò che non son ben sicuri di sapere; invochiamo soltanto incoraggiamento a chi opera con serietà, e chiara visione del moltissimo che c'è da fare.

VITTORE VENEZIANI

MARFISA

Poema Corale a voci d'uomini
Versi di D. TUMIATI

PARTE I. - VOCI DELLA NOTTE: 1. I Rosignoli - 2. I Poeti morti - Le tombe dei Duchi. - 3. Il Pozzo dei Bonacossi. - 4. Il Palazzo dei diamanti - La Beata Beatrice - 5. Le Ore del castello. - 6. Le Torri - Le Rane.

PARTE II. - L'APPARIZIONE: 7. L'Apparizione. - 8. Amore Amore.

120634 — Partitura completa L. 20.

Si vendono anche i BRANI SCIOLTI con relative PARTI STACCATE rispettivamente per *Tenori I e II* (uniti) o *Baritoni e Bassi* (uniti).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

1929. - Milano, marzo 1929.

D. DE PAOLI. - *Lazare Saminsky.*

Studio illustrativo, quale compositore, sul maestro russo che abita agli Stati Uniti d'America.

Musica Sacra. - Milano, giugno 1929.

P. DE MALEINGREAU. - *Un nuovo esame di coscienza.*

Il professore d'organo del Conservatorio di Bruxelles si domanda se, nei 25 anni dopo il Motu Proprio di Pio X, si è fatto tutto quel che si doveva per l'arte sacra, specie pel canto gregoriano.

RECTOR. - *Gli inni giambici.*

Si spiega il ritorno alla tradizione di cantare gl'inni in ritmo misurato a 3 tempi nella Chiesa Ambrosiana; ritorno che in vero dovrebbe attuarsi anche nella Chiesa Romana.

H. J. DESRQUETTES. - *Le melodie gregoriane: la modalità.*

Fine della serie d'articoli.

R. LUNELLI. - *Problemi organari odierni.*

L'A. rende conto d'un articolo del prof. G. Biehle di Berlino sul somiere e la trasmissione, cioè sull'essenza della meccanica organaria.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, giugno 1929.

A. G. PANNAIN. - *Saggio su la musica a Napoli nel sec. XIX.* II.

Dal 1860 al 1870: episodi e carameri.

C. M. BRUNETTI. - *Musica dei cavalieri.*

VII. Melodie di singoli trovatori. VIII. Generi speciali dell'arte trovadorica.

G. SERVIÈRES. - *La première représentation de « Guillaume Tell » à Paris en* 1829.

Minute notizie sul successo, sulle critiche, e supposizioni sulle cause del silenzio di Rossini. L'A., d'accordo col Radiciotti, crede ch'esse sieno state, il risentimento contro l'amministrazione francese, i danni recati dalla rivoluzione del 1830, e il bisogno di riposo dopo 34 opere scritte in soli 13 anni.

A. BONAVENTURA. - *Una Cantata inedita di L. Boccherini.*

Descrizione della cantata scritta pel 1° giorno della *Festa delle Tasche* a Lucca nel 1765; opera giovanile ignorata finora, e di cui il manoscritto (forse unico) è di proprietà del marchese prof. A. Bottini.

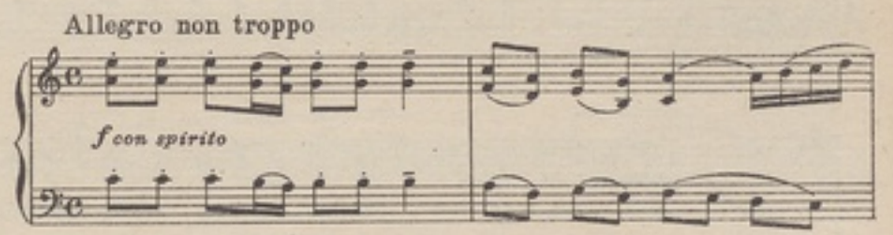
R. LUSTIG. - *Per la cronistoria dell'antico teatro musicale: Il teatro della Villa Medicea di Pratolino.*

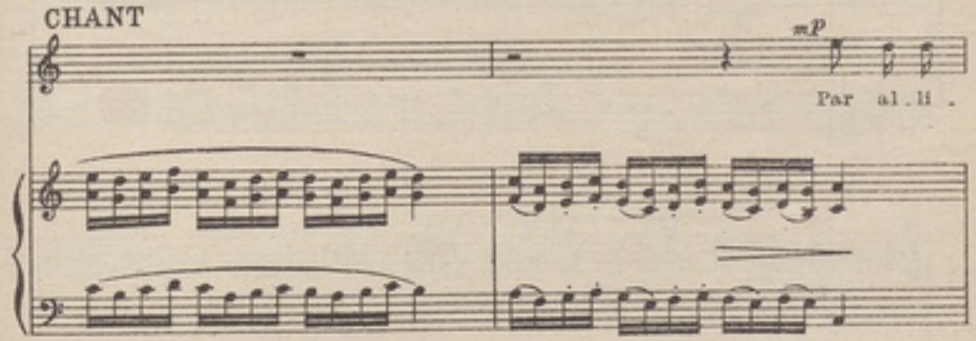
Notizie e lista dei melodrammi rappresentati nel teatro dal 1684 al 1710, completando e rettificando quanto

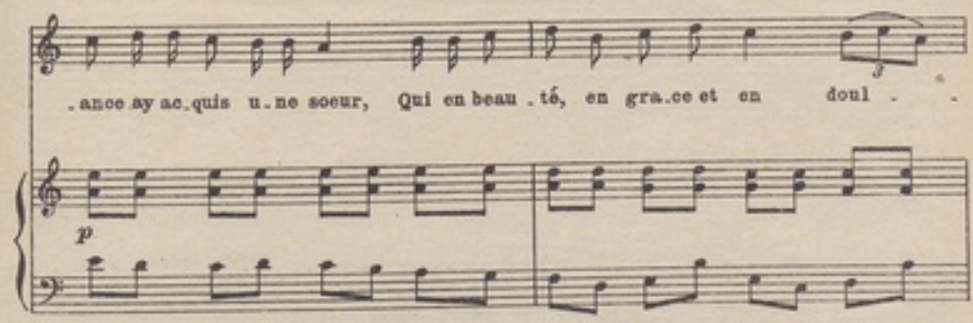
D'alliance de soeur (*)

Texte de
Clément Marot
(1527)

Musique de
Adriano Lualdi
(1927)







(*) De « Deux Rondeaux »

Propriété G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. 120957

.coeur Entre un mil.lier ne trou.ve sa pa.reil.le, ne trou . ve sa pa.

.reil . . . le. Aus . . .si mon coeur à l'aymer s'appareil.le,

mais d'estre aymé ne se tient pas bien seur

f

mf espress. assai

Cil qui la veoit, jouyt d'un très.hault heur,

p

Plus heu.reux est qui par.le à sa haul . teur.

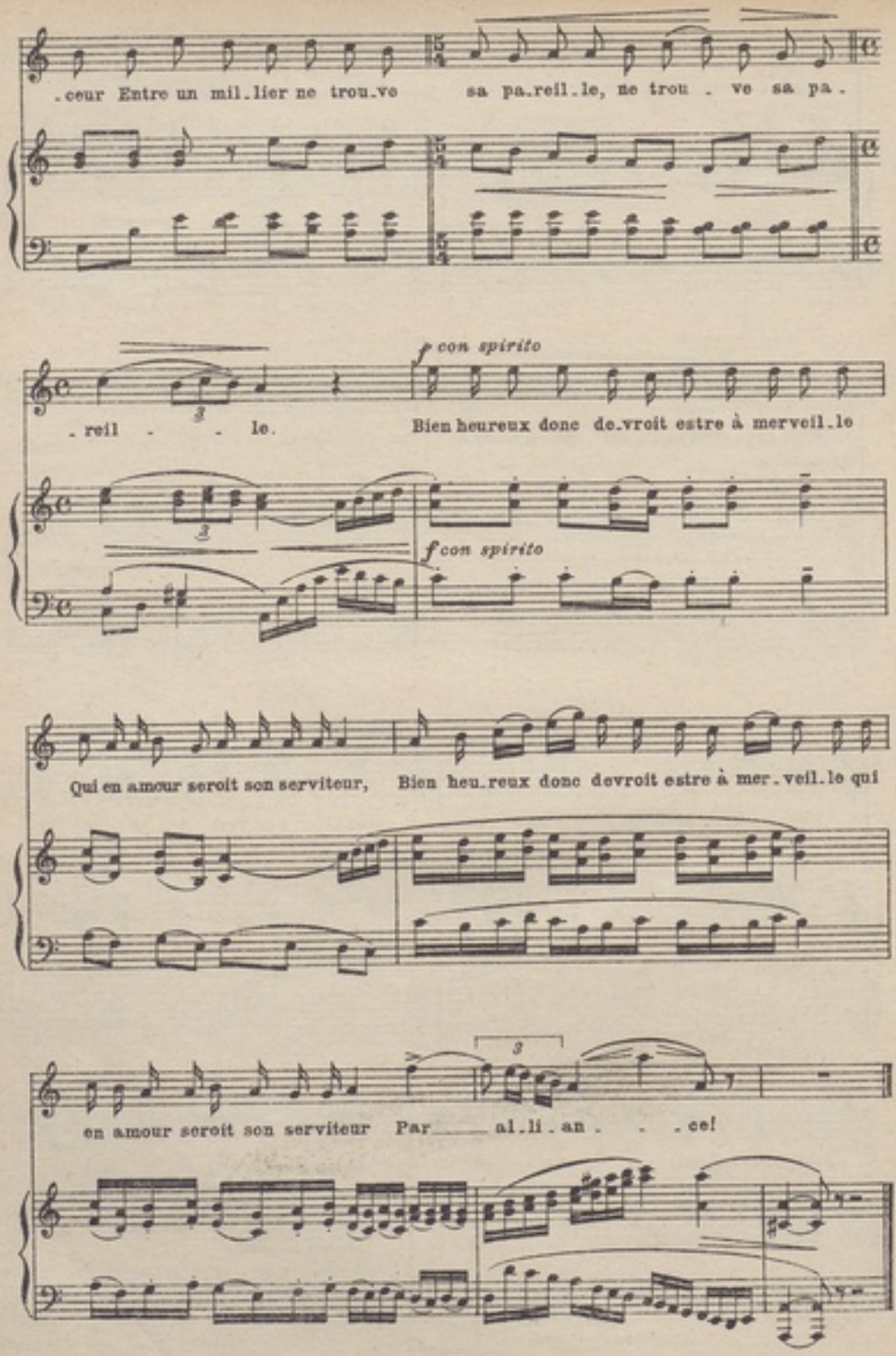
rit:.....I° tempo

f

Et plus heu.reux à qui pres.te l'o.reil.le; Par al.li.

rit:.....I° tempo

.an.ce ay ac.quis u.ne soeur, qui en beau.té, en grace et en doul.



disse Leto Puliti ne' suoi *Cenni storici sulla vita del Ser.mo Ferdinando de' Medici Gran Principe di Toscana* già nel 1874.

G. Selden Goth. - *Un manoscritto di Bach in Italia.*

Amorosa descrizione del magnifico autografo del Preludio e Fuga in si min. per Organo (n. 10 a pag. 78 del vol. 2° in ed. Peters), ora custodito a Firenze.

P. Montani. - *Città di Genova. Conservatorio di musica « Nicolò Paganini »*

« Proposte per regolare, migliorare, intensificare il movimento musicale della *Grande Genova* ».

A. De Angelis. - *Gaetano Braga.*

Scritto illustrativo con vari ritratti e riproduzioni.

A. Cantarini. - *Tempora docent.*

Continuazione dell'articolo « Editori e crisi teatrale », con considerazioni di carattere pratico palliativo.

L. Pagano. - *La favola dell'aridità.*

A ragione si rimprovera a B. Croce d'aver detta « età d'aridità creativa » il periodo « dalla seconda metà del Cinquecento alla seconda metà del Seicento ».

F. Brusa. - *Il Congresso dell'Istituto Gaffurio.*

Resoconto e voti.

La Rassegna Musicale. - Torino, maggio 1929.

F. Torrefranca. - *I valori della musica. Rivalutazioni e Orientamenti.*

Fine dell'interessante scritto, che riafferma il valore morale dell'arte come valore essenziale, e conclude con un'*Esortazione ai Giovani italiani*, perchè si orientino verso quella primordiale semplicità e brevità, da cui soltanto vengono tutte le rinascite dell'arte.

R. De Rensis. - *Lettere di Boito a Martucci.*

Documenti riprodotti e brevemente commentati.

D. Petrini. - *Critica e arte.* IV.

« Settecento preromantico: appunti sulla critica musicale di Diderot ».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, marzo-aprile (ritardato) 1929.

C. Brighenti-Rosa. - *Franco Valentini-Vista.*

Scritto illustrativo in elogio del giovane che, se fosse vissuto, avrebbe potuto scrivere bella musica.

G. De Martino. - *L'atmosfera della poesia.*

« L'atmosfera artistica della Scuola... non esiste in base a certa esteriorità,... ma in quanto è custodia privilegiata, superba, del possente alito generativo d'anima... ».

C. Cordara. - *Un lirico della musica: Lodovico Rocca.*

Si illustrano le ultime composizioni liriche del maestro torinese.

G. Del Valle De Paz. - *Estetismo e musica in Baudelaire.*

Si spiega come l'ammirazione per Wagner fosse condizionata a ciò che il Poeta trovava d'affine al suo spirito nell'arte del Musicista; criterio questo che caratterizza la sua musicalità, come, se non erriamo, i giudizi e le preferenze di tutti gli uomini.

Pègaso. - Firenze, giugno 1929.

I. Pizzetti. - *Interpretare la musica.*

« Creare l'espressione artistica è interpretarne la notazione, cioè ri-crearla; l'arte di colui che crea, trova i suoni e le parole e ne compone un tutto organico e scrive: e l'arte di colui che la scrittura deve ritradurre in movimento, azione, vita ». Per riconoscere e precisare tali diversi compiti, l'A. tocca naturalmente i vari problemi dell'essenza dell'arte e delle sue manifestazioni.

FRANCIA

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1929.

G. De Saint-Foix. - *L'éducation instrumentale de Schubert. Les premières symphonies.*

Secondo l'A. e contro l'opinione generale, la prima formazione del Maestro sarebbe stata strumentale, prova ne sia la sicura conclusione già delle primissime opere strumentali pervenuteci, tutte sotto la più chiara influenza di Mozart.

H. Opienski. - *Les premiers opéras polonais considérés dans leurs rapports avec la musique de Chopin.*

L'A. vuol provare « à quel dégré le style de Chopin s'est formé non seulement sous l'influence de la musique populaire, mais aussi sous l'influence de l'opéra polonais ». In realtà si spiega la nascita dell'opera polacca e la sua vitalità quando Chopin si formava.

M. Raghib. - *Descriptions d'orgues données par quelques anciens auteurs turcs.*

Testi che hanno specialmente interesse per essere turchi.

C. Bouvet. - *Les manuscrits autographes de Luigi Boccherini appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra.*

Sono ben 84 opere (ognuna in più tempi) scritte dal 1780 al 1802, che « finora non avevano attirata l'attenzione di nessuno » e « contano tra le migliori composizioni del Boccherini ».

A TESSIER. - *Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin.*

L'A. annuncia d'aver trovato un esemplare originale stampato nel 1690, col nome di F. Couperin Sire de Crouilly e spiega perchè lo ritenga di Francesco il Grande. Facsimili annessi. — Nel *Monde Musical* Mr. J. Huré non pare ben certo della attribuzione.

E. BORREL. - *Un cours d'interprétation de la musique de violon au XVIII siècle.*

Si citano, quale esempio di come va intesa la musica antica, tratti dal *Metodo di Violino* (1795) del Cambini, dove si insegnano ricercate sfumature di colore e d'arcata, interpretando la musica coll'immaginazione d'un fatto, diremo così, drammatico, che la musica esprime.

La Revue Musicale. - Parigi, maggio-giugno 1929.

H. PRUNIÈRES. - *Les dernières années de Lully.*

Primizia del volume *La vie illustre et libertine de Jean Baptiste Lully* (edizione Plon).

C. LAFORET. - *La vie musicale au temps romantique.*

Primizia del volume che con questo titolo sta uscendo in edizione Peyronnet. Si parla del Théâtre Italien e specie di M. Malibran.

— Lettres inédites de G. Verdi à Camille du Locle 1868-74.

N. BOULANGER. - *L'oeuvre théâtrale d'Albert Roussel.*

Continuazione dove si descrive *Padmâvati* e *La Naissance de la Lyre*.

F. FAURÉ-FRÉMIET. - *La genèse de « Pénélope ».*

Il figlio di Mr. Gabriel Fauré spiega come nacque l'opera teatrale del padre.

A. SUAREZ. - *Pensées sur la Musique.*

Musique. - Parigi, maggio 1929.

ROLAND-MANUEL. - *Albert Roussel.*

Omaggio al maestro che sta come al di fuori delle correnti della musica francese odierna.

S. DEMARQUEZ. - *Les Mélodies d'Albert Roussel.*

Illustrazione dei canti ad una voce e pianoforte del maestro francese ora sessantenne.

V. JANKELEVITCH. - *Franz Liszt et les étapes de la musique moderne.* II.

Analisi della *Faust-Symphonie*, con frasi come questa: « Il (Liszt) est uniquement et purement musicien, plus musicien encore que Beethoven, car il n'était pas sourd, lui ».

A MOOSER. - *Le septième Festival de musique contemporaine à Genève.*

Resoconto complessivamente benevolo.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 maggio 1929.

L. VALLAS. - *Les Sonates de Debussy.*

Rapide illustrazioni delle tre Sonate, una per Violoncello e Pianoforte, una « en Trio » originalmente per Flauto, Oboe ed Arpa, ed una per Violino e Pianoforte.

Dr. P. RAMAIN. - *Le VII Festival de la Soc. Int. de Musique Contemporaine à Genève.*

« Il me paraît assez stupéfiant de voir afficher tant d'oeuvres médiocres ou nulles, dans un programme de musique moderne destiné à lancer en public de vrais musiciens et des talents insoupçonnés... ».

G. LE CERF. - *A propos de Luth.*

Polchè nel numero precedente J. Nin ha parlato del liuto in Ispagna, l'A. precisa che la *bandurria* è piuttosto un mandolino e reca varie fotografie.

——— 15 maggio 1929.

J NIN. - *La Musique et la Race.*

Farraginose considerazioni etico-sociali.

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1929.

A. OBEY. - *Pianos.*

Spiritoso scritto sul vario carattere dei pianoforti e della loro musica, specie di quelli che risuonano al tramonto e nelle ore di riposo nei sobborghi parigini, pianoforti borghesi ed umili, che, secondo l'A., si sa, aspirano all'Italia!

P. FAURÉ-FRÉMIET. - *Gabriel Fauré.*

Estratto da un libro, dove il figlio del grande maestro scrive sull'*Infanzia* e sul *Requiem* del padre.

A. MANGEOT. - *Les Théâtres en guerre contre le Fisc.*

Eco della reazione contro le tasse che, sia pure a vantaggio dei poveri, arrivano a prelevare anche il 20 % delle entrate nei teatri francesi.

Dr. J. BARATOUX. - *La Physiologie de la Voix.*

Fine della conferenza, dove si parla della Formazione delle vocali, degli Sposamenti della laringe nel canto e dell'Articolazione.

Le Ménestrel. - Parigi, 3 maggio 1929.

M. CAUCHIE. - *Le Respect du Rythme.*

Primizia del *Cours d'Education musicale à l'usage des instrumentistes, chanteurs, organisateurs de concerts, et chefs d'Orchestre de tout âge*. Vi si consigliano cose ovvie, ma non per questo meno trascurate.

Le Ménestrel. - Parigi, 10 maggio 1929.

J TIERSOT. - *La Musique dans « La Peau de Chagrin » de Balzac.*

Si spiega con citazioni come il romanzo di Balzac sia tutto situato in un ambiente saturo di musica, la quale opera come vero elemento essenziale nella vita dei personaggi. (Se n'è tratto un libretto d'opera recentemente).

——— 17 maggio 1929.

L. QUÉNÉHEN. - *Les demeures de Mozart à — Paris.*

Narrazione storica, con rettifiche.

J. CHANTAVOINE. - *Comparaison.*

Il confronto è tra gli studi di musicologia in Germania ed in Francia: confronto schiacciante.

——— 31 maggio 1929.

J. TIERSOT. - *Antonio Vivaldi.*

Inizio d'uno scritto che parla del grande maestro veneziano, specie in rapporto alla sua celebrità in Francia.

Mediterranea. - Nizza, marzo 1929.

Numero speciale in omaggio di Armand Godoy, con poesie e ritratti dello stesso maestro cubano di nascita e francese di sentimento e d'arte, e scritti, lettere, omaggi, autografi letterari e musicali di J. Royère, Saint-Pol-Roux, M. Prévost, L. Barthou, Ch. M. Widor, P. Fort, C. A. Cantacuzène, ecc., un vero stuolo d'artisti d'ogni campo; tutti inneggianti all'arte del poeta che trasforma la parola in vera musica verbale.

CANTO E PIANOFORTE

MARIO COSTA

Ventiquattro Melodie

Due volumi in 8 rilegati in tela

VOLUME I. (117101) - 1. Canzone di Mignon; 2. Incantesimo; 3. Amore e neve; 4. L'ultimo lamento; 5. Nel sonno mio; 6. Fior di siepe; 7. Un organetto suona per la via; 8. Io morirò; 9. Come il ricordo vago; 10. Voi che salite; 11. Era la tenda; 12. La Canzone del temporale.

VOLUME II (117102). - 1. Il nome suo; 2. Biondina; 3. Due fiori; 4. Lontano; 5. Rappelle-toi; 6. J'ai dit à mon coeur; 7. Chanson de Barberine; 8. La Première; 9. A quel bacio io penso; 10. Napulitanata; 11. Serenatella; 12. Serenata napoletana.

Ciascun Volume L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, maggio 1929.

A. BRENT-SMITH. - *A Study of Franz Liszt.*

Prima parte d'uno studio che considera Liszt, le sue qualità e gli elementi del suo carattere, con cura, senza amore.

L. SABANEEV. - *Dawn or Dusk?* (Declino o crepuscolo?)

Scritto sullo Stravinski d'*Apollo Musagete* e del *Ballo della Fata*. Sono lavori dove l'appropriazione di tratti di stile antico e di elementi di Ciaikovski fanno pensare ai ringiovanimenti del dott. Voronov: segni di vecchiaia e sentativi di conservazione.

—— *Arthur Bliss's Pastoral.*

Descrizione con citazioni di semi, del recente lavoro, che « al può dire senz'esitare sia opera notevole, dotata non soltanto d'originalità, ma anche delle assai più rare virtù della freschezza e dell'attrattiva ».

The Sunday Times. - Londra, 12 maggio 1929.

E. NEWMAN. - *Strawinsky on Himself.* (Stravinski su se stesso).

La Aeolian Company pubblicò dei dischi in cui il maestro russo spiega il suo *Uccello di Fuoco*, e portano il titolo « La mia vita e le mie opere. Prima Serie ». Si resta stupiti sentendo come il musicista abbia dipinto battuta per battuta cose non musicali che diremo esterne, perchè allora era ancora legato « al sistema del dramma e della caratterizzazione dei personaggi ». Per Mr. Newman questi sono documenti di raro interesse, perchè permettono di verificare le intenzioni e la realizzazione dell'artista.

Musical Opinion. - Londra, maggio 1929.

H. O. ANDERTON. - *Workmanship.* (Arte-artificio).

In arte bisogna che l'elemento intellettivo, cioè l'artificio tecnico, equilibri perfettamente l'elemento sentimentale, cioè l'aspirazione emotiva. All'ora presente molti, troppi, sono attratti dall'artificio; si fanno voti perchè sparisca tale squilibrio.

M. D. CALVOCORESSI. - *Early Criticism of Moussorgsky in Western Europe.*

Continuazione sulle critiche riguardanti Mussorgski nell'Europa occidentale, per concludere all'esaltazione della versione originale di *Boris*.

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony.* I.

Si parla delle scale, che nei vari paesi presentano tali varietà da confessare l'arbitrio. Per l'A. sarebbe

musica soltanto quella « che ha raggiunto le relazioni tonali ed armoniche che caratterizzano la musica nostra ».

F. BERGER. - *Last Year's Roses.*

« Le rose dell'anno scorso » sono le molte musiche rimaste dimenticate lungo il cammino dell'arte, e non sono sempre le meno belle.

H. BRIAN. - *The theories of Claude Debussy.*

Si spiegano le idee di Debussy quale critico.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 maggio 1929.

W. ABENDROTH. - *Hans Pfitzner.*

Scritto in occasione del 60° compleanno del maestro, di cui si riproduce un ritratto giovanile.

W. PREETORIUS. - *Hans Pfitzner als Mensch.*

Si parla di « Pfitzner come uomo », quello che pochi amano, perchè non lo conoscono.

——— 10 maggio 1929.

Dr. O. STROBEL. - *Richard Wagner als Arbeitsgenie.* (R. Wagner come genio del lavoro).

« Cose autentiche dall'officina del Maestro. Con autorizzazione della Casa Wahnfried, ed in speciale rapporto col manoscritti originali di Wagner ». Interessante studio (che va fino al fascicolo del 24 maggio) sui due elementi essenziali della creazione wagneriana: immediata forza creativa, e spirito riflessivo. Tanto dall'uno quanto dall'altro punto di vista, il Maestro si rivela come dominato da una potenza immensa, e che sta al di sopra della sua stessa personalità.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 1 maggio 1929.

S. BRICHTA. - *Hans Pfitzner.*

Scritto d'omaggio pel 60° compleanno del maestro.

Dr. F. JAHN. - « *Macbeth* » *von Giuseppe Verdi.*

Resoconto della 1ª esecuzione al Teatro Civico di Norimberga. « Qui Verdi brillò con tutto lo splendore coloristico della sua svariata tavolozza ».

——— 8 maggio 1929.

A. BIRGFELD. - « *Das Mahl der Spötter* »... *von Umberto Giordano.*

Resoconto soddisfatto della 1ª esecuzione all'Opera Popolare d'Amburgo.

W. PETZET. - « *Jürg Jenatsch* », *Drama in 6 Bildern von Heinrich Kaminski.*

Resoconto di questo strano lavoro, che non è opera, nè oratorio, nè commedia, con recitazione e canto alternati, pare poco felicemente.

——— 15 maggio 1929.

M. CHOP. - *Zum Pfitzner-Jubiläum.*

Si deplora che, mentre Monaco (Baviera) fece feste giubilari in onore del maestro, Berlino non abbia fatto nulla; solo il dott. Moser ne parlò per radio con sincero entusiasmo.

M. MARTI. - *Aus meiner Praxis.*

« Dalla mia pratica », dice l'autrice, maestra di canto, risulta che i medici specialisti della gola non di rado non sanno che fare coi cantanti malati; perchè a questi occorre spesso piuttosto un buon maestro.

——— 22 maggio 1929.

F. CROME. - *Dänische Opernneuigkeiten in Kopenhagen.*

Due « novità operistiche danesi a Copenaghen »: *Le nuove vesti dell'imperatore*, primo lavoro scenico di Finn Höffding, che pare sia scorrevole, se non drammatico ed originale; e *Saul e David* di Carl Nielsen, « mascherata » non veramente nuova, ma ancor viva e nettamente personale.

M. CHOP. - *Ermanno Wolf-Ferrari*: « *Sly* ».

Resoconto laudativo della 1ª esecuzione all'Opera Civica di Berlino: « soggetto verista con musica in parte verista ».

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1929.

A. SEIFFERT. - *Das Wesen der Resonanz.* (In che consiste la risonanza).

Tale problema è considerato in rapporto al violino, nei capitoli seguenti: Il concetto attuale della risonanza, produzione e diffusione di onde sonore, produzione del suono per via d'urto, effetti di urti ripetuti, varie possibilità di risonanza, la risonanza del violino.

A. WELLEK. - *Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft.*

Si considera la facoltà di associare suoni e colori nel sentir musica, alla luce della musicologia comparativa, quale preistoria di tale doppia sensibilità nella vita dello spirito degli Orientali.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, maggio 1929.

E. KROLL. - *Hans Pfitzner.*

Omaggio giubilare al maestro, che, dopo il « Palestrina », è una celebrità europea, ed una delle migliori forze della Germania.

H. HOLLAENDER. - *Eine Studie zur Stilentwicklung des frühen Schuberts-Liedes.* (Uno studio sullo sviluppo stilistico del Lied schubertiano primitivo).

Inizio, dove si mostra come, nelle successive composizioni e trasformazioni d'uno stesso testo, la pittura musicale abbia importanza sempre maggiore.

H. SCHNOOR. - *Dvorak.*

Scritto pel 25° anniversario della morte del maestro, che rappresenta la musica sinfonica ceca.

Dr. A. HEUSS. - *Musikdramatische Parallelen bei R. Strauss und Monteverdi.*

Tanto nell'*Intermezzo* dello Strauss quanto in *Orfeo* di Monteverdi avviene che una stessa frase viene ripetuta in maniera diversa dallo stesso cantante; ma in Monteverdi con un aumento d'incensità, e nello Strauss con una diminuzione.

E. WIEDEMANN. - *Theodor Billroth und die Musik.*

Pel centenario della nascita del grande chirurgo, si ricorda com'egli si dicesse « figlio della musica e della scena » e tenesse intorno a sè tutt'un gruppo di ottimi musicisti, essendo intimo di Brahms ed Hanslick.

Die Musik. - Stoccarda, maggio 1929.

I. GLEBOFF. - *Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs.*

« Le vedute estetiche di Mussorgski » si riassumono in queste parole: « La vita dovunque si presenti, la *verità* per quanto possa saper di sale, un ardito e sincero parlare agli uomini a bruciapelo, questo è il mio lievito, questo voglio, questo è ciò che temo di non raggiungere ».

W. KRUG. - *Erfolge, die keine sind.* (Successi che non son tali).

Sono tutti quelli odierni, anche dei giovani più gustati, perchè dopo le prime esecuzioni musiono le musiche intonate alla moda. È che si accetta l'influsso delle macchine, che sono oggetti e non esseri viventi. La rinascita non può venire che da artisti che sappiano isolarsi da tale ambiente.

R. SPECHT. - *Hans Pfitzner.*

Saggio di ritratto in occasione del 60° anniversario del maestro.

A. HALM. - *Ueber den Wert musikalischer Analysen.* II.

« La falsa ripresa nel 1° tempo della III Sinfonia di Bruckner ». A tale proposito si spiega ciò che l'analisi non può dare (l'apprezzamento dell'intima vitalità degli elementi creativi) e ciò che dà realmente (l'apprezzamento dei rapporti e pertanto della struttura nel senso più ampio).

R. GERBER. - *Esaias Reusner, ein Lautenmeister des 17. Jahrhunderts.*

Pel 250° anniversario della morte (1 marzo 1679) si parla di questo maestro rappresentativo dell'influenza francese sulla musica liutistica tedesca del seicento.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, aprile 1929.

—— *Apostolische Konstitution* über die Liturgie u. s. w.

Traduzione tedesca del documento pontificio.

V. GOLLER. - *Der gregorianische Choral und das Volk.* (Il canto gregoriano e il popolo).

Inizio d'uno scritto che suggerisce la via pratica per diffondere l'uso delle melodie gregoriane più semplici.

Dr. H. LOEBMANN. - *Ueber Passions-Musik.*

Si spiega il carattere complessivo delle Passioni, affini agli oratorii, ma da essi distinte.

P. WALDE. - *Gottfried Silbermanns letztes Werk.*

Notizie sull'organo della chiesa cattolica prepositurale di corte a Dresda, « ultima opera di G. Silbermann ».

Anbruch. - Vienna, maggio 1929.

T. WIESENGRUND-ADORNO. - *Atonales Intermezzo?*

Aspro scritto contro le idee esposte da A. Casella nell'articolo « Scarlattiana » (v. pag. 168 del nostro numero di aprile u. s.).

A. SZENDREI. - *Fünf Jahre musikalische Volkserziehung.*

Resoconto di « 5 anni di educazione musicale del popolo » per mezzo della radiofonia nei paesi tedeschi. E davvero quell'organismo culturale ha di che compiacersi.

E. FELBER. - *Karol Szymanowski.*

Medaglione del maestro polacco quale uomo rappresentativo dell'arte odierna, polacco nell'anima, e che fonde elementi occidentali con altri orientali.

P. STEFAN. - *Bericht über Genf.*

Benevolo resoconto delle esecuzioni della Società Internazionale per Nuove Musiche a Ginevra; nessuno dei lavori eseguiti era sconosciuto.

F. WARSCHAUER. - *Elektrische Tonerzeugung.* (Produzione elettrica del suono).

Si parla dello stato attuale degli apparecchi Theremin e delle difficoltà che presentano in pratica.

K. SACHS. - *Rundfunk und Konzertsaal.* (Radiofonia e sala da concerto).

Sguardo storico, da cui risulta come la sala da concerto ed il genere di musica che in essa si eseguisce appartengano ai secoli XVIII-XIX. Ora, mutate le condizioni sociali, è sorta a tempo la radiofonia; che troverà il suo genere musicale adatto, e sarà l'arte del secolo XX.

UNGHERIA

Muzsika. - Budapest, maggio 1929.

E. DOHNANY-V. PAPP. - *Stefano Kerner.*

Due scritti in onore dell'illustre direttore d'orchestra dell'Opera di Budapest, maestro di cui si festeggia il giubileo, e si dà un ritratto assieme ai principali artisti del teatro.

G. Berany. - *L'arte metafisica.*

È la musica, non solo perchè, secondo Schopenhauer, esprime nel modo più diretto l'essenza dell'universo; ma anche perchè, come proiezione dell'anima umana, unisce l'uomo colla grande armonia del tutto.

M. Glinski. - *« Il cantore cieco » di Liszt.*

Interessanti circostanze in cui fu scoperta tale finora sconosciuta ballata declamata, con accompagnamento di pianoforte.

K. Isoz. - *Lettera sconosciuta di Wagner alla signora Bertalan Szemere.*

A. Somssich. - *Petöfi e Reményi.*

Si spiegano le relazioni corse tra il grande poeta della guerra di libertà ed il celebre violinista suo contemporaneo.

J. Harich. - *Il primo direttore dell'orchestra della famiglia Esterházy.*

Notizie sull'orchestra (che fu quella di Haydn) e su Francesco Schmidthauer.

O. Gombosi. - *La vita musicale alla corte del re Mattia.*

Studio storico con notizie su Paolo Hofhaymer e Giov Martini, sul soggiorno a Buda di Gisc. Barbireau, ecc. e sui rapporti che ha coll'Ungheria il codice Ms. VI. E. 40 della Biblioteca di Napoli, codice proveniente dall'eredità della regina Beatrice.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, aprile 1929.

Numero dedicato a Strawinski.

M. Boretzky. - *Die Wege der Musik und der Revolution.* (Le vie della musica e della rivoluzione).

Per l'A. la musica potrà esprimere l'anima del proletariato soltanto tra un paio di secoli, ed avrà per base il ritmo, elemento percettibile da tutti.

I. Gleboff. - *Prozess der Formbildung bei Strawinsky*

Il processo di formazione avviene in Stravinski, non secondo l'idea tradizionale deduttiva a base di schemi, ma secondo la forza dinamica delle linee melodiche, come nel canto popolare. Scritto interessante.

B. Asogieffff. - *Ueber die Art des Einflusses Sravinskys auf die zeitgenössische Musik.*

Sul modo in cui l'influsso di Stravinski opera sulla musica contemporanea.

M. Druskin. - *Das Klavier in Igor Strawinskys Kunst.* (Il pianoforte nell'arte di Stravinski).

——— maggio-giugno 1929.

Numero dedicato a Gerhard von Keussler.

J. Kricka. - *Gerhard von Keussler.*

Dr. E. Steinhard. - *G. von Keussler: die Burg.*

Illustrazione del poema musicale patriottico per voci infantili e contralto.

G. von Keussler. - *Eisenach und die Kurrende.* (Eisenach e la Kurrende).

Kurrende era un coro fatto in origine, pare, da ragazzi che « correvano » le vie: ora ad Eisenach (la città natale di G. S. Bach) tale coro si ricostituisce.

Dr. S. von Hausegger. - *Beruf und Berufung.* (Professione e vocazione).

Scritto « in omaggio del dott. v. Keussler, coraggioso difensore dell'onore dei musicisti ».

Dr. F. Stein. - *Keusslers Biblische Oratorien.*

L. Sachse. - *Keussler und die Bühne.* (Keussler e la scena).

L. Hess. - *Keussler's Gesänge.* (I canti di Keussler).

Tempo. - Praga, maggio-giugno 1929.

V. Novak. - *Antonin Dvorak.*

Discorso pronunciato al Pantheon del Museo Nazionale, pel 50° anniversario della morte del Maestro.

F. Picha. - *Che cos'è per me Antonino Dvorak.*

« ... È un maestro di cui le creazioni recano tutti i segni del genio ».

A. Salazar. - *La musica moderna in Ispagna.*

Si parla del periodo di Pedrell: 1850-1898.

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, aprile 1929.

J. Turczynski. - Julius Zarembski (1854-85)

Studio su questo maestro che fu come l'anello di congiunzione tra Chopin ed i polacchi della seconda metà del 1800.

E. Herriot. - *La gioventù di Beethoven.*

Si segnalano le influenze assorbite dal giovane Maestro, nel periodo che si riassume nella *Cantata* in onore di Giuseppe II.

Z. Stojowski. - *Sulla verità psicologica in musica.*

Si rettificano le idee di Hanslick, e si spiega come l'elemento sentimentale sia valore e significato della musica.

B. Baptok. - *Sulla musica popolare ungherese.*

Inizio d'una serie d'articoli. Si chiede: che cos'è la musica popolare? e come va raccolta?

S. Niewiadomski. - *Sulla prima musica pel « Faust » e sul suo creatore.*

Fine dello scritto sulla musica del principe A. Radziwill, ammirata da Goethe e bene giudicata da R. Schumann.

M. Glinski. - *L'elaborazione musicale di testi poetici.*

Si parla dei diritti d'autore specie in rapporto al Lied, e si spiega la legge polacca che lascia al musicista una certa libertà.

A. Simon. - *Progetto d'organizzazione della propaganda musicale polacca.*

Si propone di adoperare il grammofono quale mezzo di propaganda, e costituire un'antologia musicale con dischi di musica polacca.

RUSSIA

Musikalische Bildung. - Mosca, 1929 n. 1.

— *Sull'insegnamento di discipline sociali teoretiche nel Conservatorio.*

Si spiega come sia necessario insegnare scienze sociali ai futuri musicisti che colla loro arte devono pur agire sulla società e sulle masse proletarie.

W. Bagadurow. - *La dottrina dei Registri della voce umana.*

Sguardo storico a tale dottrina. La maggioranza ne riconosce due: uno di petto ed uno di testa, ma v'è chi ne distingue anche uno medio, e tra i tedeschi non manca chi nega ogni distinzione.

V. Faehrmann. - *« Winterreise ».*

Analisi formale riassuntiva del Viaggio Invernale di Schubert, con vari esempi.

J. Lessmann. - *Sul ritmo musicale.*

Considerazioni sull'essenza del ritmo ed i mezzi per esprimerlo.

E. Milkowitsch. - *L'insegnamento del canto in Italia.*

Per l'A. è in decadenza, non perchè manchino buoni maestri, ma perchè ve ne sono troppi, non buoni.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, maggio 1929.

F. Lliurat. - *El Concerto por Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello, de Manuel de Falla.*

Descrizione ed elogio del lavoro, che è « grande arte, bella ed eterna buona musica ».

E. L. Chavarri. - *Engrunes historiques.*

Si pubblica un estratto d'un libro delle spese fatte per la parte musicale a Caps presso Valencia, in occasione della riunione politica del 1413, da cui uscì re Ferdinando d'Aragona.

S. - *Un curs de conferències musicals a la Universitat pel Rvnd. p. J. A. Donòstia O. M. C.*

Resoconto di conferenze sulla canzone catalana, in speciale rapporto coll'uso locale di porre la sillaba accentata « in levare » del moto ritmico, invece che « in battere ». — È un fatto che andrebbe studiato con cura nel canto popolare d'ogni paese, per chiarire i rapporti (ancora oscuri) tra parola e musica nell'antichità.

AMERICHE

Musicalia. - Avana, aprile 1929.

M. Caballero De Ichaso. - *Henry Cowell: un revolucionario del piano.*

Si espongono e si dà un saggio delle novità di questo maestro, novità che si possono riassumere nello strofinare stringendo tra le dita le corde del pianoforti a coda, talvolta pizzicandole, invece che battendole per mezzo dei tasti; e nel suonare con una mano una melodia (per solito non peregrina), mentre coll'altro braccio, facendo leva dal gomito alla mano, si abbassa una serie, ascendente o discendente, di tasti. Ciò produce uno sfondo di rumore, indistinto, su cui risalta la melodia, e si presta a notevoli gradazioni di forza, dal *pp.* al *ff.*

C. T. Lerdo De Tejada. - *Existe un arte americano?*

Sì, ed è l'arte decorativa, più caratteristica di quella europea, specie in rapporto alla scenografia. Se ne dànno saggi lo stile Maya, una delle civiltà messicane.

La Revista Musical. - Buenos Aires, maggio 1929.

J. G. Prod'homme. - *El primer amigo parisiense de Wagner: Anders.*

Ample notizie su Anders e sui suoi rapporti col grande Maestro nel suo primo soggiorno a Parigi.

E. De La Guardia. - *César Franck.*

Scritto illustrativo del mirabile ed austero Maestro franco-belga.

Il prossimo fascicolo VIII - IX di « Musica d'Oggi » uscirà nella seconda quindicina di Settembre.

VITA MVSICALE

TEATRI

Ai teatri Nazionale e Verdi di MILANO si sono iniziate due stagioni liriche, seguite con molto favore, con opere di repertorio.

L'*Aida* all'aperto ha richiamato gran pubblico ad ALESSANDRIA (maestro Antonicelli, signore Carena e Abbrescia, tenore Marquez) a SALSOMAGGIORE (maestro Podestà, signora Turner, tenore Lindi) ed a GENOVA-CORNIGLIANO (maestro Ghione, signora Amerighi, tenore Bergamaschi).

Turandot ha avuto un altro dei consueti fervidi successi a TRENTO.

Al teatro Adriano di ROMA si è inscenata la nuova operetta *La principessa Liana*, libretto di Santore e Neri, musica di Tito Schipa, il quale ha avuto numerosissime chiamate con gli ottimi interpreti della Compagnia Riccioli.

Pure a ROMA, al Teatro della Fiaba, è stata applaudita la fiaba scenica *Il principino smarrito* di Edvige Frontera e L. Teodoro, commento musicale di Dorotea Beloch.

Un'altra nuova fiaba musicale, *Cenerentola*, musica del maestro Gaetano Capozzi, è stata felicemente rappresentata a FOGGIA.

Il tenore Lazaro è stato assai applaudito all'Opéra di PARIGI in *Aida* e *Rigoletto*, mentre Lauri Volpi ha avuto calorose accoglienze in *Tosca*, all'Opéra Comique.

Rileviamo con piacere questi nuovi successi dell'arte italiana nella capitale francese, mentre non è ancora spento l'eco di quello veramente fervido conseguito dal Teatro di Torino nella *tournée* rossiniana, alla quale abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo. E' stato un avvenimento artistico di vera importanza e i giornali parigini, spesso così arcigni, lo hanno rilevato con parole di alto elogio sopratutto per il maestro Serafin il quale ha diretto i tre spartiti rossiniani con tale preparazione, intuito e bravura da meritarsi gli unanimi e calorosi consensi del pubblico e della critica.

Anche Gigli e Stabile, quali interpreti di *Tosca*, hanno entusiasmato il pubblico di BERLINO.

CONCERTI

MILANO

ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Dopo una interessante udizione diretta dal maestro Polacco — il quale ha presentato come novità *Escales* di Jbert —, se ne sono avute due, graditissime, sotto la direzione di Fritz Busch. Alla prima hanno partecipato, ottimi solisti, Adolfo ed Hermanno Busch nel *Doppio concerto* di Brahms per violino, cello con orchestra, e lo stesso Adolfo Busch è stato eccellente solista di viola nell'*Aroldo in Italia di* Berlioz. Il secondo concerto Busch, con successo ottimo come il precedente, comprendeva un programma austero, il cui punto centrale era costituito dal *Concerto* per pianoforte e orchestra di Mozart, solista equilibrato e sicuro, Serkin.

La stagione si è conclusa con l'esecuzione della *Passione secondo S. Matteo* di Bach, liretta da Valkmar Andreae, col coro di Zurigo e con l'orchestra scaligera; solisti le signorine Mihacek e Durigo e i signori Erb, Kloos e Löffel. L'esecuzione è stata mediocre; tuttavia il pubblico si è molto interessato al maraviglioso capolavoro.

CASTELLO SFORZESCO. — Preceduta da un discorso del comm. Gallavresi è riuscita altamente suggestiva l'esecuzione (da parte della Società Corale Verdi, diretta dal maestro Erba, pianista Ramella e tenore Balestro) di Canti patriottici, già recentemente pubblicati dalla nostra Casa nei volumi «L'anima musicale della Patria».

CORO DELLA SCALA. — Vittore Veneziani ha dato nuova prova della bella maturità artistica a cui ha saputo portare il numeroso complesso, con un programma di musiche non teatrali, comprendente brani polifonici e sacri e di canti regionali (Pratella, Sinigaglia, Fara).

DAL VERME. — Tito Schipa ha entusiasmato il folto pubblico nel concerto offerto per la Lega Navale, interpretando musiche teatrali e da camera di diversi stili e autori. Acclamazioni continue e diversi bis. Si sono assai distinti anche il soprano Luisa Giri e il pianista Longas.

ROMA

AUGUSTEO. — Continua la serie dei concerti popolarissimi, la cui sede, recentemente, si è trasportata nel cortile della Sapienza. Si sono avvicendati sul podio i seguenti direttori: Willy Ferrero, Nino Rossi, Adriano Lualdi, Gravina e Votto, in programmi, accuratamente scelti, dei più noti brani di musica sinfonica.

Alla Chiesa del Gesù si è inaugurato il più grande organo di Roma (della Ditta Tamburini di Crema) con un riuscito concerto diretto da mons. Casimiri.

Piero Schiavazzi è stato applaudito alla Sala Borromini in un concerto per l'O.N.D.L.

NAPOLI

L'ultimo concerto della Soc. It. Propaganda musicale è stato tenuto dalle piccole pianiste Anna e Maria Curcio. La prima, novenne, ha suonato un *Concerto* di Mozart con accompagnamento d'orchestra, ottenendo un personalissimo successo, come anche nei pezzi «a solo». L'altra ha interpretato, con l'orchestra, le *Variazioni sinfoniche* di Frank, dimostrando belle doti.

Festeggiatissimi, con esse, il loro maestro Ernesto Marciano e il maestro Baroni che ha diretto l'orchestra.

Un sunto del *Nerone* composto dal maestro D'Elia è stato eseguito a VENEZIA dalla Banda cittadina, da lui diretta.

Sotto gli auspici del Sindacato regionale fascista dei musicisti di BOLOGNA si è tenuta al Liceo una riuscita mostra musicale di compositori giovanissimi, licenziandi o da poco diplomati dell'Istituto. Si sono eseguiti lavori di Alberto Giulay, di Renato Ferrari, di Umberto Berti, di Lucilio Nediani, di Cesare Bonfanti, di Riccardo Nielsen, di Franco Ferrara e del giovane Zamboni.

Un vivo successo ha riportato la Polifonica Barese, recentemente premiata al Concorso Nazionale, al Piccinni di BARI.

Raffaello De Rensis ha tenuto un'applaudita conferenza a CAGLIARI sulla «Musica italiana d'oggi». Ha seguito un concerto del pianista Fasano e del Quartetto accademico.

In un concerto a TRIPOLI ha meritato ample lodi il violinista prof. Genova.

A S. FRANCISCO (California) il maestro Molinari ha inaugurato, col consueto successo, la stagione sinfonica.

Alfredo Casella ha diretto due concerti orchestrali a BOSTON. In programma, l'ouverture delle *Furie di Arlecchino* di Lualdi.

A MONTREAL (Canadà) il Quartetto Dubois, diretto dal prof. Braldi ha dato un concerto di musica esclusivamente italiana (Boccherini, Respighi, Pizzetti, Malipiero) con vivissimo successo. Vi assisteva il Console d'Italia.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

La morte di Andrea Messager ha messo in lutto la musica e i musicisti francesi. Autore di tante musiche graziose, di opere comiche, di balletti ed operette, direttore d'orchestra incomparabile, musicista che fino all'ultimo giorno di vita amò la musica e, cosa da notare, sopratutto, anche quella degli altri, egli si è spento dopo lunghe sofferenze. La sua produzione ci resta con quella sorprendente diversità d'ispirazione e con quella tecnica impeccabile che si riscontra fin dagli inizi, da *Fauvette du temple*, alla *Bearnaise*, al delizioso balletto dei *Due Piccioni*, a *Isoline*, alla *Basoche*, a *Veronica*, alle *Piccole Michu*, fino al suo ultimo spartito, *Coups de roulis*, apparso trionfalmente sulle scene di Marigny, e riboccante di tutte le doti della giovinezza.

Andrea Messager, che aveva saputo essere il più squisito tra i compositori di musica leggera, ha avuto, come animatore e come iniziatore, una influenza considerevole sullo sviluppo della storia della musica francese, in questi ultimi anni.

I suoi differenti passaggi dall'Opéra Comique, al Covent Garden di Londra, all'Opéra — dove fu con Broussan il direttore dal 1906 al 1914 — alla Società dei Concerti del Conservatorio, alla Presidenza della Società degli Autori drammatici, denotano chiaramente la sorprendente diversità di contributi da lui resi, per più di mezzo secolo, alla musica e all'arte. Non fu lui che diresse *Biches* di Poulenc e *Facheux* di Auric alle prime udizioni di Balletti Russi; che mise in valore *Luisa*, *Arianna e Barbableu* e le opere di Mozart all'Opéra Comique? Con non minore perspicacia, cultura e passione egli pose anche il suo ingegno a profitto delle opere di Chabrier, di Rameau e di Wagner.

Non si dimentica neanche oggi l'esecuzione meravigliosa che egli diede di *Parsifal* nel 1913, rappresentato per la prima volta in Francia. Infine si deve alla sua tenacità, alla sua audacia divinatrice, la rivelazione di *Pelléas et Mélisande*. Fu lui che ebbe fiducia

nel capolavoro e l'impose con la sua autorità e con la splendida e poetica realizzazione che ne seppe fare. Anche se Messager non avesse esplicato tanto zelo signorile e espansivo, e spesso decisivo a vantaggio dei classici e dei moderni, anche se non si fosse rivelato insuperabile nell'arte di amare e far amare Mozart e Wagner, Fauré e Debussy, egli occuperebbe ugualmente nella storia della musica un posto di primo ordine poichè seppe elevare il genere che fu suo, ove regnano le grazie limpide e spirituali delle tradizioni della commedia musicale francese.

Bene disse nel suo commovente discorso Charles Méré «Andrea Messager muore senza essere invecchiato». Noi possiamo aggiungere, anche, ch'egli non invecchierà mai: ciò che costituisce, nel dolore che ha colpito la musica francese, la raggiante speranza che ci assiste.

***

Il Comitato del monumento a Debussy ha celebrato con dignità — all'Opéra — la memoria dell'autore di *Pelléas*. Il programma comprendeva molti dei lavori più caratteristici della sua gioventù e dell'età matura, nei quali si riflettono tutte le sfumature d'un genio così completo nel sentimento poetico, così diverso nel colorito.

Oltre alla signora Campredon, Melle O. Riquier e all'Associazione corale di Parigi, hanno partecipato alla manifestazione i maestri Pierné, Gaubert, Wolff, Ingelbrecht, rappresentanti le quattro più antiche nostre istituzioni sinfoniche, nelle quali si è rivelato, sviluppato, imposto l'ingegno di Debussy, e che, superato il periodo delle lotte eroiche, non hanno mai cessato di mostrarsi a lui fedeli.

***

Dopo aver allestito integralmente le grandi opere drammatiche di Berlioz e dato in due spettacoli la *Presa di Troia* e *I Troiani a Cartagine*, il signor Rouché ha riunito in una serata per l'Opéra i quadri principali dei due lavori.

Ciò ha costituito praticamente una visione d'insieme del vasto monumento in cui Berlioz ha fatto vivere i suoi eroi più cari, e i sogni più appassionati, ma si sono disperse talune sue pagine, non delle meno interessanti. Il signor Rouché e i suoi collaboratori hanno fatto il possibile per dare allo spettacolo, così severo, un nobile carattere, nel quale la maestria di Ph. Gaubert si è manifestata ancora una volta.

***

I concerti Walther Straram hanno compreso regolarmente, in ogni seduta, qualche novità, se non di ordine eccezionale, certamente interessanti. Le tre *Pastorali* di Jean Rivier hanno avuto un successo deciso, spoglio di qualsiasi carattere di cortesia. Esse confermano l'esattezza del giudizio finora dato su di lui, e cioè ch'è un musicista nato, al quale una eccellente assimilazione di principi scolastici non ha fatto perdere nulla della sua natura e della sua fine sensibilità. Le caratteristiche delle tre *Pastorali* sono la nitidezza di idee, la chiarezza di esposizione e delle deduzioni, ed il ritmo, colante come fresca sorgente: nè va dimenticata l'orchestra, delicatamente timbrata, discreta, impiegata con una grande conoscenza degli effetti, ma che, pur tuttavia, non suona sempre con quella limpidezza che l'autore desidererebbe.

Ringraziamo anche Straram di averci fatto udire la *Terza Sinfonia* di André Gédalge, materiata unicamente di musica, di forma perfetta e bene scritta. Certo non è pel gusto d'oggidì, di un'epoca cioè in cui la musica si adorna di tanti elementi che nulla hanno da vedere con essa!

In un'altra seduta lo stesso Straram ha diretto *Tre danze da ascoltare* di Febvre-Longeray, il quale ha cercato con esse (*Sarabanda, Pavana, Marziale*) un mezzo non un fine. Ed il mezzo, lo usa con gusto seducente, con sensibilità, con grazia distinta, con intelligenza e con eleganza, sapendo ben scegliere contorni, ritmi e timbri.

Le *Feste Sante*, del compositore americano Spelman, costituiscono una specie di Suite sinfonica liberissima, in quattro movimenti, le cui caratteristiche, poco consistenti nell'insieme, non giustificavano forse l'udizione integrale del lavoro.

Infine, Straram, cercatore curioso, sempre alla caccia di nuove personalità, ci ha rivelato quattro *Arie Argentine* di Garcia Estrada, brani graziosi, discreti ed eleganti.

***

L'Orchestra Sinfonica di Parigi ci ha offerto una serata di musica russa assai attraente, in cui, però, le promesse scene inedite di *Boris* sono state sostituite da *Baci di Fata* di Stravinski. Udimmo anche l'*Ode* di Nabokoff e *Nozze*, pure di Stravinski, in cui i potenti effetti, basati su un insuperabile dinamismo, sono maggiormente evidenti nella esecuzione unicamente sinfonica. Bisogna aggiungere che il maestro Ansermet conosce, comprende ed esprime il senso di questa musica meglio di quella di tante altre.

Lo stesso complesso ci ha rivelato alcuni frammenti di quell'*Olivier Maldonne* che Jacques Brillouin compose come commento dell'omonimo film di Grémillon. A dire il vero, pur rendendosi conto della sicura autorità del compositore e delle sue qualità di tecnico, non giustifichiamo l'uso ch'egli fa nell'illustrazione d'un soggetto che non richiederebbe tanta violenza, asprezza e oscurità.

Allo stesso concerto, Fourestier ha fatto applaudire una ripresa di *Sulamite* di Chabrier.

Anche ai Concerti Colonne abbiamo avuto due novità: un frammento della Suite sinfonica *Al paese di Kômor* di Adolphe Piriou, e degli estratti dell'*Anello Nuziale*, canto lirico di Armand Marsik. La pagina descrittiva di Piriou non giova certo alla fama dell'autore. Avevamo avuto, in concerti, tanti temporali, uragani e simili cicloni, che era difficile trovare nuovi accenti per simili cataclismi. I frammenti de l'*Anello Nuziale* attestano nel Marsik un giusto senso dei differenti colori orchestrali.

***

Abbiamo già parlato a lungo, in una precedente lettera, de l'*Apocalisse di S. Giovanni*, di Jacque de la Presle, quando fu eseguita al Conservatorio. Il maestro Wolff ha voluto riprenderla ai Concerti Lamoureux: ciò che poteva sembrare un rischio, ha costituito invece un nuovo successo pel giovane musicista.

Marcel Delannoy, la cui *Ballata* è stata eseguita per la prima volta agli stessi Concerti Lamoureux, non potrà lagnarsi delle difficoltà che incontrano i giovani autori, giacchè, il suo lavoro, terminato nel dicembre 1928, ha avuto dopo soli due mesi il battesimo del pubblico. Il Delannoy si è dimostrato compositore sicuramente dotato, ma nel quale sussistono ancora non poche imperfezioni di gioventù.

***

Rhené Bâton, con due prime udizioni (l'una dei *Panathenaenzug* di Strauss, l'altra di *Chimere* di Tadeusz-Jarecki) ci ha presentato la incantevole *Fantasia*, per piano e orchestra, di Paul le Flem. Non si comprende come un lavoro così finemente elaborato, ove l'istrumentista, felicemente chiamato a concorrere all'insieme, trova il modo di farsi costantemente riconoscere, non sia eseguito più spesso. Il colorito dell'orchestra, la sua trasparenza giustamente stabilita per dare al virtuoso l'occasione di farsi onore, la freschezza delle idee, il brio e il ritmo che circolano in queste pagine, ne fanno un pezzo ben degno di sostituire tante inutili cianfrusaglie.

Lo studio sinfonico in forma di Passacaglia, che R. Strauss compose per il pianista monco Vittgenstein, ha prodotto una delusione. Si credeva che essendo il pianista costretto a servirsi della mano sinistra l'orchestra sarebbe stata discreta nell'accompagnamento. Invece, il forte sforzo fisico richiesto al virtuoso, ch'è stato senza dubbio eccellente, prolungandosi per un quarto d'ora attraverso imponenti sviluppi, ha ottenuto un risultato alquanto penoso.

Il poema sinfonico *Chimere* di Tadeusz-Jarecki, al contrario, ha avuto ottima accoglienza. Le idee personalissime di questo giovane autore sono evidenti, e i mezzi utilizzati per esprimerle denotano in lui un vero temperamento di musicista.

Di una seduta della Società Nazionale, ove non tutto il programma era della migliore qualità, ricordiamo il *3° Quartetto in fa diesis* per due violini, viola e violoncello, di Henri Gagnebin e il *Quintetto* di Louis Delune. Il primo brano si raccomanda per la sicurezza dello stile e maggiormente per il senso ritmico che l'anima; ed il *Quintetto* di Delune, in contrasto con le influenze che vi si rivelano, denota nell'autore un senso musicale veramente profondo, una temperatura d'idee e di movimento piena d'eloquenza.

***

Lo spazio ristretto non mi permette che di accennare fugacemente al successo della graziosa partitura *Elle est à vous* che Maurice Yvan ha presentato al Théâtre des Nouveautés.

In essa si palesa, questa volta più accentuatamente, il ritorno alla formula francese dell'operetta, con senso di ritmo, freschezza d'idee, e ricercatezza di scrittura che ne fanno un insieme musicale delizioso.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera da Berlino

La stagione musicale di Berlino del 1928-29 è giunta alla fine. I «Festspiele», una novità nella vita musicale della Metropoli tedesca, hanno avuto un esito oltremodo brillante, superiore ad ogni aspettativa.

Una vera profusione di avvenimenti importanti ed attraenti è passata davanti a noi. Dopo la rappresentazione di inaugurazione, con *I Maestri Cantori*, sotto la direzione di Kleiber e colla collaborazione di celebri artisti, cominciarono le rappresentazioni di Arturo Toscanini, col complesso della Scala di Milano, che hanno costituito un avvenimento di importanza storica per la nostra vita musicale. Senza esagerare minimamente, si può parlare di trionfo insuperabile che Toscanini ed i suoi collaboratori hanno raccolto a Berlino. La personalità del maestro, poderosa ed universale, il suono meraviglioso e la precisione modello dell'orchestra, lo spirito stesso che emanò da queste rappresentazioni, ci affascinarono talmente, che non si finiva di rimaner sorpresi e di ammirare.

Si incominciò con la geniale opera di Verdi, *Falstaff*, con una esecuzione d'insieme di primissimo ordine. In ogni dettaglio, anche nel più insignificante, si sentiva la forza di volontà e dello spirito dominatore di Toscanini. Fra gli artisti, emerse Mariano Stabile quale protagonista. Seguì *Rigoletto*, e l'attrattiva sulla scena fu questa volta Lauri Volpi nella parte del Duca. Il suo timbro brillante, la forza e la bellezza delle note alte gli assicurarono un successo frenetico. La rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* costituì un avvenimento

sorprendente. L'opera, che da noi è da molto tempo passata nel dimenticatoio, ottenne da Toscanini una tale interpretazione da produrre una vera gioia per la sua rinascita. Dopo ogni atto gli applausi furono calorosissimi, rivolti tanto al grande direttore che agli interpreti principali: Toti Dal Monte e Aureliano Pertile. Anche nel *Trovatore* la maggiore aspettativa era per Lauri Volpi, divenuto presto il beniamino del pubblico.

Il successo più grande, però, Toscanini lo ebbe con la *Manon Lescaut* di Puccini. Specialmente in questo spartito l'arte del Teatro alla Scala toccò vette luminose ed altissime. Le bellezze dell'opera, che ingiustamente si credeva una delle più deboli di Puccini, e la eccellenza degli esecutori, Pertile, Rosetta Pampanini ed Ernesto Badini produssero un godimento indicibile. L'*Aida* di Verdi fu l'ultima delle sei rappresentazioni scaligere; ed anche questa volta la poderosa forza direttoriale di Toscanini e l'abilità di inscenatore di Giovacchino Forzano, e nuovamente il valore degli interpreti, specialmente Pertile e l'Arangi-Lombardi, conquistarono il pubblico. I molti che non poterono concedersi il lusso di assistere a qualcuna di queste rappresentazioni ebbero il piacere, però, di poter sentire la trasmissione radiofonica dell'*Aida*. In quella sera tutta la Germania si trovava certamente alla radio. Onori grandissimi furono tributati all'eccezionale capolavoro ed al suo direttore; ed alla partenza si gridava un cordiale «arrivederci» che speriamo abbia a verificarsi.

***

A prova della capacità organizzatrice del sindaco Böss, sta il fatto che anche le altre manifestazioni del «Festspiele» di Berlino 1929 sono riuscite in generale, molto bene. Nel nuovo palazzo di Potsdam, nel teatrino *rococò* di Federico il Grande, si tennero due rappresentazioni di *Don Pasquale* di Donizetti, con Maria Ivogün (Norina), Karl Erb (Ernesto) e Kleiber, come direttore d'orchestra.

Nella Galleria d'oro del Castello di Charlottenburg vennero eseguite per la prima volta, accanto ad un *Concerto* per flauto di Federico il Grande, cinque nuove *Canzoni* di Riccardo Strauss raccolte sotto il titolo di «Canti dell'oriente» (su poesie persiane e cinesi, nella traduzione di Hans Bethgescher). Disgraziatamente, il compositore che accompagnava personalmente al pianoforte non raccolse nuovi allori col suo lavoro. Le canzoni vengono giudicate sfavorevolmente da quasi tutta la stampa musicale di Berlino, malgrado la grande stima che si ha pel genio del compositore. Il Castello di Charlottenburg venne anche adibito a sala da concerto, per un'udizione stile *rococò* diretta da Kleiber, oltre a *Sinfonie* di Federico il Grande, di Haydn e di Mozart.

Riccardo Strauss venne festeggiato quale autore e direttore alla Staatsoper, nelle rappresentazioni di *Il Cavaliere della Rosa*, di *Intermezzo*, de *La donna senza ombra* e della *Elena egiziana*. Anche la ripresa dell'Anello dei Nibelungi di Wagner, completata da buonissime riprese del *Sigfrido* e del *Crepuscolo degli Dei* sotto la direzione di Leo Blech, venne inclusa nel programma dei Festspiele.

Un successo brillante ebbero due serate beethoveniane con l'Orchestra Filarmonica, diretta da Wilhelm Furtwängler. La prima comparsa dello stesso Furtwängler a Berlino, quale direttore di opere, fu un vero avvenimento. La sua interpretazione del *Figaro* di Mozart nel Schauspielhaus elettrizzò addirittura. Bruno Walter partecipò ai Festspiele con una sola, benchè ottima, interpretazione del *Lied von der Erde* di Mahler, solisti Sigrid Onegin e Jacques Urlus. Georg Schumann, direttore dell'Accademia di canto, diresse inoltre la *Messa in la minore* di Bach. La Società internazionale per la musica moderna ha presentato, oltre al *Quintetto* per pianoforte di Pfitzner, un *Trio* di Paul Hindemith e alcuni *Cori* a tendenza politico-sociale (musica per operai) di Hanns Eisler. La rinomanza dei cori maschili tedeschi si è nuovamente confermata nelle udizioni del Berliner Lehrer Gesangverein e dalla Berliner Liedertafel affidate ai rispettivi dirigenti Büdel e Wiedemann. Ricordiamo ancora i fervidi successi delle Canzoni ed Arie coi celebri tenori italiani Gigli e Lauri Volpi, alla Filarmonica. La voce di Gigli è diventata più robusta e più sonora da quando lo udimmo a Berlino qualche hanno fa, senza che la morbidezza e lo smalto del *piano* abbiano perduto nulla.

***

I Teatri d'Opera non sono stati fortunati nelle novità prescelte nell'occasione del «Festspiele» di Berlino. Otto Klemperer ha diretto *Neues vom Tage* di Paul Hindemith, opera scritta nel 1929, su libretto del canzonettista Marcellus Schiffer. Il musicista si proponeva di fare uno spartito veramente comico, ma il comico è risultato *forzato* e *voluto*. Egli ha voluto amalgamare l'opera buffa, con lo sketch, il cabaret e la rivista cercando di parodiare e divertire; ma anche se non vi è riuscito, bisogna riconoscere che il suo lavoro non manca di *niveau* e di cultura.

Anche l'opera grottesca *L'orchidea nera* di Eugen d'Albert, che venne eseguita per la prima volta dall'Opera Municipale, non piacque eccessivamente. E' concepita con abilità ed è di sicuro effetto scenico; ma le sue idee sono spesso di seconda mano e vi si riscontrano reminiscenze ed elementi di stile di suoi lavori precedenti e di altri di Puccini o di Giovanni Strauss, nonchè la scintilla dei moderni ritmi di danza. Benchè tutto sia felicemente amalgamato, l'impressione complessiva è debole e pallida.

Di valore assai superiore ci è sembrato l'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, eseguito per la prima volta in Germania alla Staatsoper Unter den Linden. L'opera, nonostante i suoi 33 anni di vita, si è mantenuta abbastanza fresca. E' più di effetto scenico che reale e sfrutta abilmente le possibilità musicali che la trama offre. Alla prima rappresentazione assisteva l'autore; il maggior successo si ebbe al terzo e al quarto atto.

***

Fra gli utimi avvenimenti va ricordata una serata strawinskiana, diretta da Otto Klemperer, che assunse speciale importanza per la collaborazione del compositore quale interprete del suo *Concerto per pianoforte* e per l'esecuzione di due suoi lavori interessanti, quali il nuovo balletto *Apollo Musagete* e la cantata *Les noces*. Specialmente quest'ultima, che dimostra chiaramente la genialità di Stravinsky, ebbe calorosi consensi.

Una piccola delusione cagionarono invece i due spettacoli del balletto Diaghilew. L'attesa grandissima per la coreografia non venne del tutto soddisfatta, ed anche musicalmente i balletti di Stravinsky, Prokofieff e Rieti non ebbero quella preparazione che era lecito attendersi da un direttore quale Ernst Ansermet.

La Società Corale di Vienna si è presentata con una *Messa in fa min.* di Bruckner. Furtwängler ha offerto una rappresentazione veramente grandiosa all'Opera Municipale. Anche quella di *Tosca* sotto la direzione di Blech, con Gigli (Cavaradossi), Stabile (Scarpia) e Mafalda Salvatini ha suscitato vivo entusiasmo. Erick Kleiber ci ha fatto una gradita sorpresa nella decima udizione sinfonica della Staatskapelle, eseguendo l'opera in due atti *Titus* di Mozart, come concerto.

La chiusura ufficiale dei festeggiamenti berlinesi avvenne con una rappresentazione ben riuscita del *Dottor Faust* di Busoni.

***

Mi rimane ancora a parlare delle manifestazioni anteriori ai festeggiamenti. Ricordo, a volo d'uccello, la ripresa del *Barbiere di Bagdad* di Cornelius e dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck alle Opere di Stato; del *Wildschütz* di Lortzing, del *Dorfbarbier* di Schenk e della *Serva padrona* di Pergolesi all'Opera Municipale. Qui si ebbe anche la prima di *Sly* di Wolff-Ferrari, che ebbe giustamente un buon successo. Un soggetto veristico è rivestito di una musica in parte veristica. Il temperamento italiano della madre del compositore ha avuto la prevalenza nella creazione del lavoro; ma anche influenze tedesche si rilevano chiaramente. Nel mezzo dell'azione drammatica fioriscono molti lirismi di fine sentimento. Wolff-Ferrari ci dà sempre vera musica, melodica e sgorgata dall'intimo.

***

I grandi concerti sinfonici in serie della stagione sono quasi terminati. Nel nono filarmonico, solista del quale fu nientemeno Ossip Gabrilowitsch, Furtwängler festeggiò il prossimo sessantesimo compleanno di Hans Pfitzner con una degna esecuzione dei tre preludi di *Palestrina*. Nel decimo udimmo per la prima volta *Tema, variazioni e rondò* per orchestra di Günter Raphael. Bruno Walter, anche egli con Gabrilowitsch come solista, eseguì nei suoi ultimi concerti Mozart, la *Missa solemnis* ed il *Requiem* di Verdi. Kleiber, invece, ci offerse nel suo settimo concerto la prima esecuzione della *Terza sinfonia* di Max Butting, un lavoro arido, noioso e pesante. Nell'ottavo concerto, Kleiber, per improvvisa malattia dovette cedere la bacchetta a Leo Blech. Il nono fu interessante per la esecuzione di *Sieben frühe Lieder* di Alban Berg. Klemperer incluse nel suo programma ancora Hindemith col *Concerto* per orchestra op. 38. Unger, a sua volta, diresse il *Concerto* per pianoforte (col compositore al piano) di Gross ed un *Spiel* für Blasorchester di Toch, abbastanza insignificante.

Celebri direttori ci visitarono colle loro rispettive orchestre. Si ebbero due udizioni di Mengelberg, lo straordinario direttore di Amsterdam, coll'orchestra del Concertgobouw. Anche il Muck, coi filarmonici di Amburgo, suscitò calorosi applausi. Ed un successo indimenticabile, quale direttore d'orchestra, ottenne anche Ossip Gabrilowitsch altrettanto bravo che come pianista. I suoi solisti furono Hubermann e Sigrid Onegin. Fischer quale direttore e Wilhelm Kempff quale pianista, infine, si riunirono in un programma dedicato a Bach-Beethoven-Brahms.

Come di solito menzioniamo anche qualche nome celebre per quanto riguarda le udizioni di musica da camera e di solisti: Casals, il miracoloso cellista; Backhaus, l'eminente pianista; Cecilia Hansen, la violinista di primissimo ordine; il Quartetto Kolisch ed il Trio di Budapest; Jehudi Menuhin, violinista dodicenne veramente fenomenale si è aggiunto al numero delle celebrità, presentandosi con un programma veramente poderoso: Bach, Beethoven e Brahms.

WALTHER HIRSCHBERG.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

WIENIAWSKI (H.).

E. R. 173. - *La Scuola Moderna*. 9 Studii, Capricci, Op. 10. Revisione di M. ANZOLETTI. (Testo italiano, francese, inglese) L. 5,—

E. R. 174. - *Studi-Capricci*. Op. 18. (2° Violino ad lib.). Revisione di M. ANZOLETTI. (Testo italiano, francese, inglese) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lettera dalla Svizzera

La nostra vita musicale, nel campo del teatro lirico e dei concerti sinfonici, rassomiglia a quella di tutti i paesi Europei: lo ripeto ancora una volta.

Nella Svizzera tedesca, la solida organizzazione delle previdenti Società Filarmoniche (le cui tradizioni sono remotissime) dà alle proprie manifestazioni — sia che si tratti di Basilea, o di Berna, o di Zurigo — una sicurezza ed una prosperità di cui bisogna rallegrarsi.

Queste tre città non sono certamente reazionarie; ma non accettano, però, ad occhi chiusi tutte le pazzie che la moda e la pubblicità tentano di far passare come monumenti imperituri del genio contemporaneo.

Zurigo — la più grande — è forse più sensibile alla moda passeggera dell'internazionalismo dissolvente; ma senza sorpassare i limiti d'una normale curiosità. La cultura musicale del suo pubblico, fondata sulle più nobili tradizioni, saprà però mantenere, malgrado ciò, il più sano idealismo.

E' a Baden ch'ebbe luogo — questa primavera — il Festival dell'Associazione dei Musicisti svizzeri. Vi s'intesero — come ogni anno in una differente città — le opere inedite (sinfoniche e corali) di giovani compositori nazionali; ma se neanche questa volta non ci fu dato di scoprire nessun capolavoro, bisogna considerare che la produzione dei « giovani » ha dimostrato però, uno sforzo veramente serio di ricerche. Vi si sono manifestate tendenze diversissime! Le influenze dei paesi vicini del Nord, del Sud, dell'Est e dell'Ovest sono state visibili; tanto le buone, come le cattive!

***

Un argomento che preoccupa molto la suddetta Associazione è quello dell'incasso dei diritti d'autore.

La Svizzera democratica — la cui capitale, Berna, è sede dell'Ufficio Internazionale della Protezione Artistica e Letteraria — non ha voluto fin dall'origine (oltre mezzo secolo fa) organizzare essa stessa un sistema d'incasso di tali diritti; quindi tutti ne hanno profittato. Appunto perciò gli autori e musicisti stranieri si sono allarmati e la Società degli Autori, sia la francese che la tedesca, ha impiantato da noi agenzie per la debita riscossione. I compositori della Svizzera francese aderirono subito alla Società di Parigi, e lo stesso fecero i compositori della Svizzera tedesca con quella di Berlino.

La situazione era evidentemente illogica, poichè due società straniere difendevano in Svizzera i diritti di musicisti svizzeri, e gli abusi non cessarono, in attesa che il pubblico capisse che anche agli intellettuali va assicurata la vita materiale.

Venne la guerra e le difficoltà aumentarono. Si capì l'errore commesso fin da principio e l'Associazione dei Musicisti Svizzeri decise allora di creare una Società di riscossione, che si trovò subito in lotta colla Società francese, la quale, possedendo una propria organizzazione ed avendo per prima difesi i nostri diritti, non intendeva lasciarsi sopprimere. Da oltre due anni si assiste al contrasto fra i due organismi, e coloro che ne risentono sono sopratutto i compositori, poichè gli interessati, non sapendo a chi pagare i diritti, e non volendo pagarli due volte, spesso finiscono per non pagarli del tutto. Il Presidente dell'Associazione dei Musicisti Svizzeri, ha reso conto a Baden — nel Festival a cui abbiamo accennato — di questa incresciosa situazione, senza poterne prevedere il successivo svolgimento.

***

A Ginevra, durante l'inverno, i concerti dell'orchestra della Svizzera romanda sono stati diretti da una serie di direttori francesi, tedeschi e svizzeri. Il successo di questi diversi interpreti è stato grande, poichè — a nostro giudizio — il sistema della varietà dei direttori è il solo logico per i concerti sinfonici.

Ci sembra un'utopia il credere che un solo direttore d'orchestra possa dirigere le opere di tutti gli stili; e il preconcetto falsamente tradizionale che un'orchestra non possa essere ben diretta che dal suo proprio capo, tende fortunatamente a sparire.

Questo nuovo metodo adottato a Ginevra ha avuto il pregio d'interessare il pubblico alla musica sinfonica propriamente detta.

Quella stessa città ha ospitato anche diversi complessi sinfonici stranieri, tutti calorosamente accolti: l'orchestra Colonne di Parigi, sotto la direzione di Pierné, e l'orchestra Filarmonica di Berlino, diretta da Furtwängler, che hanno dato concerti anche a Losanna e Montreux. Successo vivissimo ha avuto pure l'orchestra Lamoureux di Parigi sotto la direzione del suo ardente capo, Albert Wolff.

Ho detto in principio che Zurigo è, nella Svizzera tedesca, la città più sensibile alle correnti di moda e dell'internazionalismo artistico. Ma nella Svizzera romanda, Ginevra, da qualche anno, ha impugnato la bandiera rivoluzionaria; è strano che i ginevrini, pur appartenendo alla razza meno rivoluzionaria del mondo, abbiano ora assunto l'aria (musicalmente parlando) di voler rinnegare il passato. Questi movimenti, detti d'opinione, si devono a qualche esaltato la cui vera preoccupazione è soltanto esteriore. L'atmosfera temporalesca e malsana che provocò questo movimento del tutto artificiale si è modificata. L'esperienza ha dimostrato che, se non bisogna chiudere le porte alle nuove iniziative, bisogna però guardarsi dagli esclusivismi in arte.

Certi mestatori speravano molto nel fatto che la Società Internazionale di Musica teneva le sue sedute a Ginevra, la scorsa primavera. Ma la loro disillusione fu completa; il pubblico ginevrino tenne il broncio con persistenza a tutti i concerti e alle rappresentazioni che, si diceva, avrebbero dovuto rivelargli delle opere sbalorditive

Non si ebbe invece alcuna rivelazione. Furono tuttavia applauditi con gioia — dai rari uditori — i frammenti del *Fou de la dame* del giovane e simpatico compositore francese Delannoy, l'arte del quale è semplice, chiara e spirituale.

Non bisogna dimenticare (ricordando che il teatro di Ginevra è chiuso) la bella iniziativa dovuta all'orchestra della Svizzera romanda (e specialmente al suo antico Presidente Pictet de Rochemont), che ci procurò alcune rappresentazioni di *Tannhäuser* e di *Don Giovanni*, sotto la direzione di R. Denuzler dell'Opéra di Berlino, con il concorso di cantanti tedeschi. Il successo morale e finanziario è stato notevole. Nell'epoca di transizione in cui viviamo, questa ci sembra la vera formula che ci ricondurrà certamente all'industria normale del teatro, quando il pubblico avrà ripreso l'abitudine di andarci.

E forse verrà un giorno in cui, seguendo meno sensibilmente le influenze degli altri paesi, la Svizzera (francese e tedesca) finirà per crearsi una vita musicale indipendente e originale.

L'utopia d'oggi potrà essere la realtà di domani.

GUSTAV DORET

Lettera da Bruxelles

La stagione musicale è terminata; ma temo che lo spazio concessomi sia insufficiente a darne un esatto resoconto.

Al teatro della Monnaie, oltre buone riprese di opere di repertorio, si è data *La giovane figlia alla finestra*, scena lirica a un solo personaggio, parole di Lemonnier, musica di Samuel Holemann, scritta or sono 25 anni. Il suo interesse deriva dalla tendenza debussysta che dimostra l'autore; allora, forse per questo, l'opera fece impressione; oggi non sembra altro che una pedestre scimiottatura.

Lo stesso teatro ha allestito due novità molto interessanti *Débora e Jaële* di Pizzetti e *Le Jouer* di Prokofieff.

Il lavoro di Pizzetti era particolarmente atteso, poichè l'autore gode di larga considerazione tra noi. Si sa che anche il libretto dell'opera è dovuto a lui. L'adattamento francese, di P. Spaack, è riuscitissimo. La partitura è senza dubbio di stile elevato; la parte vocale appartiene alla linea Dargomyski-Mussorgski-Debussy, più che a quella di Wagner, giacchè si riavvicina meglio al parlato-cantato dei primi che non al racconto melodico del secondo. Così pure l'orchestra (dalle sonorità discrete, con particolare importanza ai violini negli acuti) non si abbandona agli straripamenti polifonici bayreuthiani; accompagna, piuttosto, limitandosi a creare un'atmosfera. L'armonia, come sempre in Pizzetti, è naturalmente nuovissima e raffinata, senza giungere agli estremi della più recente scuola.

L'interpretazione è stata ottima, sotto la direzione di M. Bastin, da parte delle signore Ballard (Débora) e Bonavia (Jaële), e del Verteneuil (Sisera).

Le *Jouer* di Prokofieff, era atteso con curiosità, giacchè nel Belgio la musica russa è stata sempre tenuta in grande pregio. Il libretto è tolto da una novella di Dostojewski, condensata in un'azione urtante e spesso confusa. La partitura è originalissima, come, d'altra parte, si attendeva. Il genere è quello della commedia lirica creata da Grétry con *Colinette à la cour*, alla quale si riallacciano i *Maestri Cantori*, *Falstaff*, *Schicchi* e *Nozze* di Stravinski. La parte vocale, è anche qui, come in *Débora*, in forma recitativa, ma nuoce assai la suddivisione uguale di serie di semiminime e di crome, che generano monotonia.

Anche in questa, come nell'opera di Pizzetti, l'orchestra, piuttosto che assurgere a un impasto polifonico e allo sviluppo dei temi conduttori, ha una funzione di discreto comento. Ma quest'orchestra, piena di animazione e di *verve*, risulta magnifica per i suoi colori e la sua varietà. L'interpretazione fu ammirevole da parte del direttore Corneille de Thoran, di M. Lens (Alexis), delle signore Leblanc e Andry, ecc.

***

Il Conservatorio ha dato ancora tre grandi concerti, nell'ultimo trimestre. Nel primo, dedicato al terzo atto di *Tristano e Isotta*, la parte dell'eroina era affidata alla signorina Bunlet, artista francese, veramente ammirevole. E con lei fu assai applaudito il grande tenore olandese Urlus che, a 62 anni, conserva una voce magnifica e un raro vigore drammatico. Defauw ne dette un'interpretazione orchestrale accurata ed espressiva.

Nel secondo concerto, sentimmo la cantante ungherese Durigo, mentre nell'ultimo avemmo una eccellente esecuzione della *Passione secondo S. Matteo*.

Poi, Defauw diresse altri tre concerti, i brani più salienti dei quali furono il *Concerto* di Schumann, solista magistrale Cortot, *Gli Uccelli* di Respighi, di elegante stilizzazione, ecc. A Beethoven venne dedicata l'ultima seduta e vi prese parte il pianista Backhaus.

Tre udizioni dette pure la nuova Società dei Concerti Filarmonici, sotto la direzione, rispettivamente di Dessemières e, ancora, di Defauw. Del primo va ricordata l'interpretazione del *24° Concerto* di Mozart, solista Casadesus; Defauw, a sua volta, ci fece udire il

Concerto in sol di Saint Saëns (solista Rubinstein), una fine *Passacaglia* di von Webern, un'interessante *Fuga-Ouverture* di Holst, *Morte e trasfigurazione* di Strauss, ecc.

Nel terzo ed ultimo Concerto spirituale Jongen ha diretto con slancio il *Giuda Maccabeo* di Haëndel.

Una nuova Società di Concerti Orchestrali, infine, fondata dal giovane compositore belga M. G. Brenta, ci ha permesso di conoscere alcune sue pregevoli composizioni e altre di musicisti del suo gruppo.

***

I concerti di musica da camera sono stati numerosissimi. Ricordiamo i quartetti Rosé (di Vienna), dell'Aja, Zimmer e Angenot (belgi), ed il Trio della Corte belga. Interessanti le due sedute del nuovo Gruppo strumentale formato dall'ottima violinista belga Schellinck, nei cui programmi figurava la *Sonata in sol* di Bach per flauto, violino e pianoforte.

In una magnifica udizione della Società di Avanguardia Pro Arte, A. Prévost (di ritorno da un giro trionfale nell'America del Nord) ha diretto alla perfezione l'*Ottetto* di Stravinski e brani di Milhaud e di Satie.

Ai Concerti Guller si è avuta una serata di musiche di Debussy (presente la vedova), a beneficio del monumento che gli si vuol erigere.

Pianista di raro talento è apparsa la signorina Rosane Van Neste, nella seduta di musica da camera organizzata da Alph. Van Neste.

Un concerto è stato dedicato a composizioni di Gaston Knosp, critico musicale che, incaricato d'una missione artistica in Estremo Oriente, si è specializzato in un genere in cui egli riesce ad amalgamare abilmente i modi esotici con l'armonia della scuola impressionista: ed un altro a composizioni di A. Dupuis, direttore del Conservatorio di Verviers, seguace della scuola franckiana, senza dimenticare Massenet.

***

Eccomi arrivato ai *Recitals*. Tra i pianisti ricordo Casadesus, Collaer, Scharrés, Van Tomme, Hirt, Laventurier, Breslauer. Successo particolare ebbe Prokofieff, pianista sbalorditivo, un vero trionfo ottenne Paderewski che suonò per beneficenza; egli fu interprete magnifico e personalissimo di parecchi pezzi di Chopin. Nè bisogna dimenticare l'udizione della nostra principessa Maria Josè, pianista elegante ed abile.

Molti anche i cantanti: la signorina Henschel, inglese, che si accompagna da se stessa; Ritter-Ciampi, Beaumont, Grip, il grande baritono svedese. Tra i violinisti meritano menzione Maaskof e Sicard; tra i violoncellisti, Frézin, Loevensohn, Cassadò; tra gli organisti, Duprè, di Parigi, Pesters e Hens.

Si sono inoltre avuti tre importanti avvenimenti: il cinquantenario dell'Istituto Lemmens a Malines; il centenario di Gossec; l'inaugurazione di un ricordo (mémorial) a Vittorio Mahillon e della Casa degli Artisti.

N. J. Lemmens, eminente organista belga che fu l'iniziatore della scuola moderna dell'organo in Belgio e in Francia, ne aveva fondato nel 1879 a Malines una di musica sacra, innalzata poi al rango di scuola interdiocesana belga.

Gossec (1734-1829), nato nella provincia belga di Hainaut, fu a Parigi un riorganizzatore dei concerti spirituali, poi il compositore ufficiale della rivoluzione, per la quale scrisse Inni e marcie militari. Compose anche opere comiche e tragedie liriche alla maniera di Glück, molta musica da camera e piccole sinfonie. Lavori tutti di valore artistico mediocre ma d'interesse storico. Fu anche il fondatore della Scuola Reale di Canto, dalla quale derivò poi il Conservatorio di Parigi. Autore di vaste composizioni corali, dette incremento all'insegnamento degli strumenti a fiato, ed alla costituzione di Società orfeoniche, fanfare ecc.

Vittorio Mahillon fondò il mirabile Museo del Conservatorio di Bruxelles, la cui collezione comprende tremilacinquecento pezzi. Lavorò 47 anni per la formazione di tali raccolte e per la compilazione del catalogo.

La Casa degli Artisti inauguratasi a Bruxelles (nella Grande Place) è di proprietà degli artisti di musica. Nei discorsi d'occasione non si è mancato di alludere ai pericoli che oggi minacciano la professione, sia per il numero eccessivo di musicisti che annualmente escono dai Conservatori, sia per la «meccanizzazione» della musica che, dopo l'America, comincia a fare sentire i suoi dannosi effetti anche nella nostra vecchia Europa.

ERNEST CLOSSON.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

MAZAS (J. F.).
75 Studii melodici e progressivi. Op. 36.
Revisione di M. CORTI:
E. R. 107. - Libro I.: Studii speciali. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese) L. 6,—
E. R. 108. - Libro II.: Studii brillanti. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 6,—
E. R. 109. - Libro III: Studii artistici. Testo italiano, francese, inglese) L. 6,—

VIEUXTEMPS (H.).
E. R. 68. - *Sei Studii da concerto.* Op. 16. Revisione di F. DE GUARNERI L. 3,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

MUSICA DIDATTICA

CORTOT (A.) — *Principes rationnels de la technique pianistique.* (M. Senart, Parigi).

Agli innumerevoli metodi per pianoforte esistenti, quasi dell'illustre pianista francese viene ad aggiungersi non già (come spesso succede in simili casi) per portare nuovi metodi di studio destinati a creare dei pianisti in sei mesi seguendo nuovi criteri, ma piuttosto per semplificare la spinosissima questione dell'insegnamento pianistico: ciò senza manifesti o parole mirabolanti, ma con un ottimo criterio, il quale, oltre che dalla lunga esperienza personale dell'A., deve essere stato suggerito dal buon senso.

L'A. dunque, in questo suo lavoro — che ha la grande novità di non presentarne alcuna — riduce tutti i problemi dell'esecuzione pianistica a *cinque* categorie essenziali: 1ª *Eguaglianza, indipendenza ed agilità delle dita.* 2ª *Passaggio del pollice* (scale ed arpeggi). 3ª *Note doppie e polifonia.* 4ª *Estensione.* 5ª *Tecnica del polso; esecuzione degli accordi.*

Su questa base l'A. costruisce il suo metodo creando una serie di esercizi quotidiani destinati a vincere successivamente le difficoltà di ogni categoria, con un allenamento quotidiano rigorosamente stabilito: sostituisce insomma lo studio arido e meccanico delle singole difficoltà, con lo studio ragionato di un dato genere di difficoltà, ricondotto al suo principio elementare.

Della regola di studio l'A. dà un piano esatto e preciso e., non tirannico (un'ora al giorno di esercizio per la risoluzione dei problemi tecnici, da prima isolatamente presi, poi mescolati fra loro) che occorre seguire esattamente; e conclude: «Noi non abbiamo cercato, scrivendo questi esercizi, d'*inventarne* di nuovi, ma piuttosto di ottenere dai più semplici di loro, il massimo d'efficacia pianistica, col mezzo d'un lavoro sistematico. E la maniera di studiarli, e non la loro sostanza musicale, che conferisce loro uno speciale valore ed allarga, per così dire, il loro orizzonte...».

Ciò spiega chiaramente il criterio che ha guidato l'A. a comporre questi «Principi razionali di tecnica pianistica»: principi che non assomigliano a nessun altro dei metodi pianistici ben noti, ma sembrano piuttosto una *sintesi* di tutti quelli preesistenti: un *metodo-tipo* compilato da un artista sensibile e reso a tutti i segreti della tecnica, da un insegnante che conosce tutte le difficoltà e gli ostacoli che una formula arida e meccanica d'insegnamento oppone agli entusiasmi giovanili che vogliono rendersi ragione di ciò che fanno, e non subire una secca imposizione di studio la cui importanza sfugge a loro: ed infine da quel tale *buon senso* più sopra accennato: ottima collaborazione che ci dispensa da ulteriori raccomandazioni su questo veramente ottimo metodo.

Nell'ultima pagina poi (a conquista tecnica *compiuta*) l'A. mette una piccola opinione personale ma la cui limpida evidenza potrebbe sfuggire a più di qualcuno. Leggiamola insieme: «Noi crediamo e teniamo per indice d'una virtuosità *perfetta* più la buona esecuzione di un *Andante* di Mozart o d'una *Fuga* di Bach, che quella d'una *Rapsodia* di Liszt».

Avviso ai futuri virtuosi!

d. d. p.

THERMIGNON (D.) — *Il Solfeggio Cantato.* Metodo elementare progressivo teorico-pratico. (Sten, Torino).

Il maestro Thermignon ha troppa competenza ed esperienza in materia perchè in questo metodo tutto non sia bene disposto ed opportunamente graduato, secondo i migliori criteri didattici. Dal lato teorico egli segue la tradizione, a nostro giudizio, anche troppo, cioè anche dove sarebbe stata da rinnovare, perchè è progredita la conoscenza. Non si tratta di cose astruse, sibbene di criteri semplicissimi ma esatti. Per es. perchè non dire chiaro che le battute semplici sono soltanto quelle di 2 o di 3 tempi, e non già anche quella di 4, ch'è già composta? È proprio vero che la sensibile alterata sia necessaria al modo minore? E ciò che si afferma al paragrafo 219 del Complemento? A queste osservazioni aggiungiamo subito che esse (e tant'altre anche ben più gravi) andrebbero fatte a quasi tutti i libri didattici simili; ma bisogna pur avere il coraggio di rettificare una buona volta le basi teoriche dell'insegnamento.

Ed anche dal lato musicale sarebbe desiderabile abituare i bambini ad un livello un po' più elevato, non in senso di complicazione, ma di vitalità e di qualità musicale.

CARSE (A.) — *On Conducting School Orchestras.* (Augener Ltd., Londra).

In 16 pagine l'A. riunisce, da uomo sperimentato, ottimi consigli sulla maniera di dirigere orchestre di scolari, cioè riunisce quelle che sono le basi della direzione in ogni caso; perchè un'orchestra scolastica ha soltanto di speciale che, essendo ancora inesperta, richiede tutte le precauzioni in chi la conduce. È dunque un libretto piano e pratico.

GIULIO BAS.

BAS (G.). — *Nozioni d'Armonia* con Esercizi Elaborati. 2ª edizione. (Ass. Ital. di Sta. Cecilia, Vicenza).

È la ristampa immutata d'un estratto minimo del grande *Trattato d'Armonia* (ed. Ricordi), adattato alla più umile pratica dei musicisti specie di chiesa, in speciale rapporto coll'armonizzazione del canto gregoriano, quale libro di testo delle piccole scuole ceciliane.

O. S.

MUSICA SACRA

Grammatica di Canto Fermo Ambrosiano — (Rivista « Ambrosius », Milano).

Il libro si apre con una definizione che segna subito il livello culturale: « *canto fermo* equivale a Tema o Frase musicale, e siccome un tempo (sec. XII) si dava come Tema da svolgere a chi studiava composizione, qualche frase tolta dall'antifonario — l'unica musica scritta che esisteva allora — così il canto liturgico venne chiamato *canto fermo* ». Parrebbe uno scherzo. Considerandone un solo punto: per esempio, le musiche trovadoriche del 1100 non si scrivevano? E nemmeno i frammenti dell'Eneide e le odi d'Orazio musicate, che sono a Firenze e datano dal secoli IX-X? E perchè chiamare l'ambrosiano *canto fermo* come al sec. XII, e non come negli otto secoli precedenti?

Deliziosa la distinzione a pag. 2 tra *punctum* e *virga*, che nell'ambrosiano sono una stessa nota. Si insegna pure che *Deus* consta d'una sillaba accentata ed una breve, « formula che si chiama *spondeo* ». Finora lo spondeo constava di due lunghe. — E via dicendo.

Lodiamo la prudenza dell'autore che non ha rivelato il suo riverito nome, e ci auguriamo che l'*Ambrosius* pubblichi di questa roba, e si trovi un Canonico Segretario della Commissione Arciv. per la Musica Sacra che approvi.

JEANNIN (Dom. J.). — *Accent bref ou Accent long en chant Grégorien?* (H. Hérelle & Cie., Parigi).

Breve ma efficace scritto polemico che spiega la inconsistenza della teoria di Dom Mocquereau, secondo la quale l'accento latino sarebbe stato breve in sè (indipendentemente dalla lunghezza e brevità prosodica), e per ciò il posto logico e normale dell'accento latino sarebbe il levare del moto ritmico. Il pur tanto dotto ed illustre capo della Scuola Solesmense è arrivato fino a parlare della « cacofonia dell'accento in battere ». Dom Jeannin conforta le sue idee con esempi e citazioni paleografiche, da cui risulta che non di rado (specie alle cadenze che sono i punti decisivi e pertanto più sensibili della musica) nelle edizioni solesmensi la chiara volontà delle melodie è sacrificata all'errato preconcetto teorico.

ROSTAGNO (J. H.) - D'ALESSI (J.) — *Anthologia Quinta et Sexta Vocalis Liturgica* 4 paribus Vocibus. (Sten, Torino).

Ogni volumetto contiene una cinquantina di pezzi di buoni Maestri polifonisti del 1500, adattati al coro a 4 voci d'uomo, e con segni per l'esecuzione secondo l'uso d'oggi. L'Antologia 5ª ha pezzi liturgicamente del proprio Tempo per tutto l'anno, la Sesta pezzi De Beata, de Sanctis e Varia. La scelta è varia e vi si notano musiche di Maestri di quella grande Scuola Veneta che troppo spesso viene dimenticata. Speriamo che tali pubblicazioni valgano a migliorare la povera musica sacra; la quale se oggi quasi non ha vita propria, almeno vivrà del passato.

SURBONE (A.) — *17 Canzoncine devote* ad una Voce con accompagnamento. (L.I.C.E., Torino).

Umili canti, facilissimi da eseguire e spesso anche troppo facili da sentire. Qua e là qualche frase gentile.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SCOTT (C.) — *Badinage* for the Pianoforte. (Elkin & C., Londra).

Non ingradevole sciacquio di note, tutto acidulì andamenti in quarte nude e sovrapposte, senza difficoltà pianistiche.

JONGEN (J.) — *Moto Perpetuo* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Pezzo di sicuro effetto, in stile assai prudente, e scritto con sicura mano di maestro. Raccomandabile a concertisti di violoncello.

TURINA (J.) — *Mallorca*. Suite pour le Piano. (Rouart, Lerolle et Cie., Parigi).

Le grotte del dragone, Notte nella baia di Palma, Per via in auto, tre quadri coloriti (con tavolozza non nuova), non difficili, e che si può dire vengano sotto la mano per spontaneità pianistica.

BLUMER (T.) — *Sonate* für Flöte und Klavier, op. 61. (W. Zimmermann, Lipsia).

Lavoro onorevolmente condotto e che mostra bella conoscenza delle possibilità del flauto, a sè e in unione col pianoforte. Il quale forse è troppo carico, specie pensando agli strumenti odierni.

IVIMEY (J. W.) — *Abelard and Eloise*. Suite for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Vi sono ancora ai nostri così tristi giorni anime sensibili che s'intenerisano e s'infiammino leggendo i dolci e tragici amori d'Abelardo e d'Eloisa? Se vi sono, ecco musica per loro. *Preludio alla Cappella, Eloise, Astrolabe, Fulberto* (ah! la barbarie dello zio canonico assetato di vendetta!), *Abelardo, Elegia*, sono tanti quadretti che toccano le più riposte fibre del cuore; s'intende, per chi ne ha, se no è tempo perso.

FURLOTTI (A.). — *Deus Israel connjugat vos*. Motetto p. Baritono con Organo od Arm. — *Tre Cori* a 4 Voci miste (S. C. T. B.) — MONDO (M.). — *O socrum convivium*. Motetto a 3 voci virili (2 T. B.) con Organo. — TOSI (M.). — *Regina coeli*. Antifona a 2 Voci pari ed Organo od Arm. (Sten, Torino).

Composizioni corrette senza pretese.

RODRIGO (J.). — *Preludio al Gallo mañanero*. (Rouart, Lerolle et Cie., Parigi). — PONIRIDY (G.). — *Rythmes Grecs*. (M. Senart, Parigi).

Giochi più che musiche, con ritmi inalsenti ed armonie più o meno acidule. L'abilità necessaria per suonare queste cose può essere impiegata a rendere altri lavori più musicali.

KOFFLER (I.). — *Musique* quasi una sonata. (M. Senart, Parigi).

Cinque brevi tempi per pianoforte, d'uno stile in cui la tensione tonale ed armonica supera la vitalità degli altri elementi. Moto intenso, languore, tocchi di raffinata sensibilità si avvicendano senza che noi arriviamo a sentire la sintesi vitale.

MORTARI (V.). — *Partita in do maggiore* per Violoncello e Pianoforte. (A. Forlivesi e C., Firenze).

È lavoro di tre anni fa, quando il giovane maestro, in omaggio alle « nuove musiche », mirava alle vecchie forme sei-settecentesche. Ma anche servendosi d'un sarto che importa a Roma figurini esteri, Mortari resta sempre lui, coi gesti vivaci e l'anima cordiale e quasi infantile. Chi provi questa musica gli vorrà bene, anche così camuffato a modo non proprio suo.

GIULIO BAS.

MASETTI (E.). — *Canti popolari Emiliani*. (G. Ricordi & C., Milano).

(Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna).

Deliziosa raccolta. Il Masetti, come chiaramente espone nella prefazione al volume, ha inteso vivificare ed inquadrare in opera d'arte i canti ch'egli ha raccolti dalla viva voce del popolo in terra emiliana; e li ha armonizzati e colorìti in maniera mirabile per gusto, misura, ritmo e senso strofico. Basterebbe questo lavoro per aggiudicare al Masetti il suo posto di musicista, così come basterebbe a farci sentire quanto inesauribile fonte di espressione nostra siano questi anonimi canti del popolo.

Passo e non ti vedo, La boara, Bell'assassino sono pagine così superbe per passione e drammaticità da poter essere avvicinate a quelle del Monteverdi.

Da questa raccolta, sia per l'intrinseco contenuto espressivo, sia per l'arte con cui il Masetti ne ha lumeggiate le tinte, esce perfetto l'animo complesso eppur primitivo del popolo emiliano che sente la passione e la malinconia come il meridionale, eppur sa essere fresco, giocondo, mordace e monello.

Vorrei parlare diffusamente di ogni canzone. Ma che varrebbe? Ciascuna ha i suoi pregi e (fatta eccezione di un palo meno significative delle altre) tutte hanno un fascino, un definito colore, un profondo caramere. Ed io mi auguro che tutti gli emiliani — e vorrei dire tutti gli italiani — possano, attraverso queste musiche, conoscere meglio il popolo di una generosa regione, ed insieme un artista fra i più geniali.

G. GUERRINI.

CIPOLLINI (D.). — *Raccolta di pezzi facili per il ritmo e l'espressione* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

È questa una preziosa raccolta di 22 piccoli pezzi per pianoforte dedicati alla gioventù — che viene ad arricchire la importante collana delle edizioni E. R. pubblicate dalla Casa Ricordi.

Era facile in un genere così particolare, cadere nel vacuo e nel banale; l'Autore invece è riuscito a sposare la facilità dell'esecuzione con la nobiltà del contenuto: non solo, ma pure la diteggiatura egli ha intelligentemente curato ed i titoli dei vari brani ha indovinati in efficace rispondenza col senso musicale.

Ben accolta sarà dunque dagli insegnanti, giacchè raro è il poter presentare ai giovani alunni, un seguito di pezzi di facile esecuzione e nello stesso tempo esenti da vane astruserie, tali da incontrare il legittimo favore dell'esecutore allietato ed esteticamente raffinato.

LUIGI FERRARI TRECATE.

MUSICA SINFONICA

NORDIO (C.) — *Il lago d'amore* — Impressione Sinfonica per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

(Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna).

Ammosfera di calma, leggera brezza che sfiora tutte le cose intorno e le ridesta ai ricordi, vaporosità che circondano di mistero la vita e le dànno quella trasparenza nella quale noi con ardore sempre inaziato tendiamo a tuffarci con il fardello delle nostre pene e delle nostre gioie, per il bisogno di affrontare una nuova battaglia, per il desiderio di una nuova conquista.

In mezzo a questo scenario placido si estende il grande specchio d'acqua sul quale il maestro Nordio, con pennellate di pura poesia, ha cercato di tracciare e di descrivere l'impenetrabile mistero d'amore racchiuso in esso e custodito da tutta la natura intorno.

Due corni, come da lontano, si odono a cui subito rispondono altre voci, piccole ma ben distinte. A poco a poco la natura si sveglia, le voci aumentano, guizzi, ondeggi, gioco di luci in un morbido scintillio sonoro di arpe e di violini, chiazzate qua e là dalla placida celeste che affiora dolcemente sugli archi con un senso di dolce mistero. La scena si va illuminando densamente; mille voci parlano, mille ombre vagano. Ecco gli archi che nell'ardente espressivo snodano con appassionata dolcezza una semplice ma pur tenera frase, ripresa qua e là dagli strumentini o rotta dai corni con chiara e densa luminosità. È forse la più interessante la parte centrale di questo pezzo, perchè essa parla direttamente all'animo, ed è piena di emotività suggestiva e penetrante.

Chiude il poema sinfonico un *andante molto calmo*. Si smorzano le luci, si affiocano le voci, dispaiono le ombre e tutto tace nella serenità della natura che sembra abbia avvolto ancora nel suo mistero ogni passione umana, ogni segreto, ogni ricordo.

Lo sentimmo nello scorso anno questo lavoro e ne rilevammo i pregi non comuni di fattura armonica e sopra tutto strumentale, nel quale campo il maestro Nordio è padrone assoluto di una tavolozza non comune e pur sempre ricca di densità e di sfumature multiforme.

Il Lago d'Amore, or non è molto, è stato eseguito a Roma all'Augusteo con successo e noi di ciò ci rallegriamo sinceramente e formuliamo i voti che questo interessante lavoro abbia in Italia e fuori il suo degno posto nei programmi di concerti sinfonici e il meritato successo.

L'edizione Ricordi è come sempre nitida ed elegante.

MELCHIORRE ROSA.

TORELLI (G.) — Concerto I per Archi con Organo, Op. VIII. — VALENTINI (G.) — Concerto II per Archi ed Organo, Op. VII. Revisioni di A. Toni. (G. Ricordi & C., Milano).

(Da *La Rassegna Musicale*, Torino).

Nel pubblicare e nel propugnare la pubblicazione delle antiche musiche italiane, le fatiche di Alceo Toni non sono di oggi soltanto. Da molti anni, con gusto e con fervore d'artista, egli s'è adoperato perchè una parte delle grandi opere del passato, almeno dal cinquecento in poi, fosse tratta alla luce e messa in condizione di poter operare sulla coscienza artistica dei moderni. Alceo Toni, inoltre, compì studi d'interpretazione e al foggiò

una sicura consapevolezza stilistica: ottime per un giusto equilibrio di fedeltà e di revisione del testo per le necessità dell'esecuzione, sono le sue molte pubblicazioni, nè vale ora farne un elenco.

. . . . . .

Il *I Concerto* del Torelli è tratto dall'Opera VIII che, pubblicata postuma, nel 1709, contiene certo alcune delle migliori composizioni d'un musicista ben degno d'essere assai più e meglio conosciuto. Il Concerto, formato da un concertino di due violini e violoncello e da un ripieno di violini primi e secondi, viole, bassi ed organo, ha personalissime doti d'indipendenza stilistica e inventiva: i tempi estremi, di movimento vivace, sono costrutti in modo unitario intorno ad un tema trattato prevalentemente in forma fugata. Molto notevole è il rilievo nel concertino dei due violini, che sono in modo assai palese gli elementi conduttori di tutto il Concerto. La perizia tecnica di questi due tempi non prevale sull'equilibrio espressivo della composizione, agile e fiorita di delicati momenti in più d'un suo punto. Il Largo centrale è pagina patetica e intensa in cui s'incastra un breve allegro che rende, per contrasto, anche più naturale il ritorno della larga e lenta frase iniziale.

Il *II Concerto* del Valentini è di disposizione formale analoga al precedente, ma mostra una maggiore spezzatura nell'ordine dei tempi, quasi a rispecchiare una fantasia più estrosa ed irrequieta. Sembra che il musicista sia desideroso di nuove esperienze e tenti, successivamente, alcune vie per giungere all'espressione più libera ed immediata del suo più agile e nuovo sentire. Al Torchi sembrò infatti che l'eccessivo desiderio di novità formali inducesse il Valentini ad alcune bizzarrie di tecnica che offuscano la limpidezza dello stile, ma in questo *II Concerto* la vitalità ritmica e l'accortissimo sfruttamento dell'intreccio strumentale sono da riconoscere come segni evidenti d'una musicalità modernamente sensibile e pronta.

Questi due Concerti strumentali fanno sentire più vivo il desiderio di conoscere le opere più significative dei due autori e del momento storico a cui essi appartengono. Ad Alceo Toni il proseguire in questa indispensabile ed urgente opera di cultura; l'edizione di Ricordi è nitida ed accurata.

l. r.

TOMMASINI (V.) — *Preludio, Fanfara e Fuga* per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

(Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna).

Chi per studio ed elezione ha avuto sufficiente dimestichezza con la Fuga ed ama le sue spire con intelletto d'arte attende, in un pezzo orchestrale dal titolo come questo, proprio la fuga finale ch'egli prevede esserne la parte più importante e più alta.

Qui non viene delusо.

Meglio ancora, vien preparato grado a grado ad ascoltarla da due episodi privi di titolo programmatico, ma pieni di senso poetico e di elementi che, sebbene squisitamente musicali, non si riesce a separare da preconcette immagini visive. Le partiture dell'autore dei *Chiari di luna* e degli studi sull'*Impressionismo di Debussy* sono modelli di aristocratica purezza: questa è forse più limpida ed aristocratica delle altre.

Il preludio vede l'idea generatrice procedere, diventare grande e riempirsi a poco a poco di suono e di luce. Quando la bella frase notturna iniziale si interrompe, un brivido inatteso vi porta a nuove visioni che si realizzano in bisbigli e mormorii, in fruscii, aussurri e brucamenti di vita, mentre i legni e la tromba stoppata si portano in su, verso gli estremi della loro tessitura, a preparare la ripresa del primo tema, che brillerà fra poco nei cantini come un primo raggio di sole e che preparerà a sua volta la sonorità della fanfara.

Quest'ultima non è la parte migliore dell'opera: è di grande effetto, però, come una chiazza color di fiamma; di effetto che riesce elettrico sulle platee e sul quale ogni direttore di concerti può contare.

Nell'economia generale del lavoro ha scopi certo più nobili che quel di ringalluzzire il pubblico: serve a preparare la fuga e ad annunciarla con solennità.

Eccola finalmente....

Udita dopo la fanfara sembra giungere da un di quei carri pieni di musici che il Dürer o il Burkmair hanno disegnato per il trionfo di Massimiliano...

(Ma nel '500 la fuga non si conosceva: peccato!).

A noi pare che il contrasoggetto sia poco caratteristico: ci rafforza in tal sospetto (assolutamente personale) l'esame dello stretto (26) e ce lo ribadisce l'autore medesimo, il quale mostra di preferire gli spezzoni della codetta a quelli del controsoggetto in tutto il corso della fuga. Non importa: notiamo piacevolissimi episodi del soggetto al N. 14, 15 e 16, ma subito l'attenzione viene tutta assorbita dalla prima ripresa per aumentazione. Ce n'è un'altra molto più in là, verso la fine e con aumentazione doppia di questa. L'una e l'altra sono mirabili!

Una serie di divertimenti collega i due episodi che vengono così a compiere in questa fuga una parte più importante di quella che di solito si riserva alle riprese per aumentazione: ed anche questo è un pregio.

La serie comprende anche lo stretto già nominato il quale, a causa della povertà lamentata nel contrasoggetto, è riuscito troppo breve (si limita all'esposizione) e poi non ha sbocco naturale e va ad impantanarsi in una progressione che non si può dire nè bella nè peregrina: no. Ma è piccolo neo in opera di grande bellezza.

Dopo quanto abbiamo detto sarà inutile riassumere e dire dell'equilibrio, del colorito e di tant'altre cosarelle che si prestano ad esercitar la penna.

Si capisce che le buone doti non possono mancare in un'opera come questa che, ancora una volta, fa grande onore al Tommasini ed alla scuola sinfonica italiana che ha in lui un campione valentissimo.

e. m. d.

ALALEONA (D.) — « Intermezzo » dell'opera *Mirra*. (G. Ricordi e C., Milano).

(Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna).

Rievocazione poetica di una scena del primo atto dell'opera omonima, già conosciuta per essere stata rappresentata la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nel marzo 1920.

Il presente intermezzo poi per la sua vesta istrumentale assai lussureggiante e per il suo carattere eminentemente sinfonico, fa spesso parte dei programmi orchestrali, e venne anche eseguito a Bologna per la Mostra del '900 Musicale con ottimo successo. Diremo anzi che fu uno dei pochissimi pezzi orchestrali che il pubblico applaudì non solo, ma gustò immensamente per la chiarezza delle idee e la signorilità dello sviluppo istrumentale al servizio di un consenso ideale di primissimo ordine.

La notorietà del pezzo quindi mi esime dall'occuparmi diffusamente di esso e come concezione spirituale e come lavoro di partitura in cui il maestro Alaleona si è dimostrato artefice perfetto, nella distribuzione delle sonorità, nel colorire e in tutto l'equilibrio tonico ed estetico.

MELCHIORRE ROSA.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® GOVERNATORATO DI ROMA. — Concorso tra i musicisti italiani per un'opera lirica in uno o più atti, assolutamente nuova e che non sia stata presentata in precedenti concorsi, sia indetti dal Governo che da altri enti pubblici. Scadenza per l'invio dei lavori (col sistema del motto e della busta) e dei certificati, il 31 dicembre p. v. indirizzando alla X Ripartizione del Governatorato, in Via Monte Tarpeo, 27 B. La scelta dell'opera verrà deferita al giudizio insindacabile di una Commissione nominata dal Governatore. Il vincitore riceverà un premio di 25.000 lire e l'opera, della quale avrà il diritto di proprietà, sarà rappresentata al Teatro Reale dell'Opera nella stagione lirica successiva alla data del giudizio della Commissione.

® MUSICA PRESIDIARIA DEL COMANDO MILITARE DELLA SICILIA, PALERMO. — Concorso per musicanti effettivi; per volontario ordinario allievo musicante con la ferma d'anni tre; o arruolamento per anticipazione di leva con la ferma di mesi 18.

® FONDAZIONE SMETANA DI BRNO (Cecoslovacchia). — Concorso, con premio di 50.000 corone (circa 28 mila lire) per un'opera lirica fra tutti i compositori, senza distinzione di nazionalità. Scadenza il 15 luglio 1930.

® UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO. — Al Conservatorio ha avuto luogo l'udizione delle quattro *Canzoni di maggio*, prescelte da apposita Commissione (vedi nostro ultimo fascicolo) in seguito al Concorso bandito dalla fiorente Associazione. Ed il risultato del referendum dei soci ha dato il seguente risultato: Ottone Pesce, voti 311; Francesco Catalani, 309; Cirillo Casiraghi, 83; Giovanni Castagnoli, 49. Hanno partecipato alle esecuzioni, vivamente complimentati, i soprani Brunazzi, Adamo, De Leona, e il tenore Canepari.

® Nel Concorso bandito fra musicisti ciechi, da « ALBA SERENA », su versi di Bertacchi, nessuno dei dodici concorrenti è stato dichiarato vincitore. Sono stati giudicati migliori i lavori del prof. Fiorentini e del prof. Schieppati di Milano e del prof. Pellegrini di Mantova, assegnando L. 500 al primo e L. 250 agli altri due.

® Al Concorso indetto dal TEATRO REGIO DI TORINO per un libretto d'opera, hanno partecipato 104 lavori. La Commissione, presieduta da Renato Simoni, si radunerà al più presto.

® Il premio di mille dollari della FONDAZIONE COOLIDGE, per un lavoro per quintetto di strumenti a fiato, è stato assegnato al maestro cecoslovacco Giuseppe Hüttel.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

® Il 17 giugno ha avuto luogo con grande solennità, l'inaugurazione del monumento che Aversa ha eretto al suo più illustre figlio, DOMENICO CIMAROSA, centoventotto anni dopo la sua morte. Vi hanno partecipato l'on. Acerbo, che ha pronunciato un vibrante discorso, tutte le principali autorità della Campania, e il vescovo Mons. Caracciolo.

Il monumento è opera dello scultore Jerace

® L'on. Belluzzo, Ministro della P. I., ha convocato gli on. Lualdi, Mulè e Senatore Visconti di Modrone, che nella discussione dei bilanci si erano occupati dell'ISTRUZIONE MUSICALE ITALIANA, e li ha incaricati di presentare proposte concrete per quanto riguarda la necessità di collegare i Conservatori di musica alle Società orchestrali ed ai teatri d'opera.

® L'on. Lualdi, intanto, ha presentato allo stesso Ministro un progetto per la creazione di un Ente che dovrebbe intitolarsi ORCHESTRA E CORO STABILE DELLA CITTÀ E DEL TEATRO ALLA SCALA, il quale renderebbe possibile alla nostra città ed all'intera Lombardia un'attiva

e rigogliosa vita musicale, specialmente per quanto riguarda i concerti orchestrali e corali, e porterebbe alla creazione di quei corsi di direzione d'orchestra e di cori di cui è sentita la necessità.

Anche il Podestà di Milano, Senatore De Capitani, ha studiato un progetto analogo e si è interessato ad assicurare la continuazione dell'Ente Concerti Orchestrali.

® Il quale Ente Concerti Orchestrali di Milano ha compiuto in questi giorni il suo sesto anno di vita; per la ricorrenza, ha incaricato G. M. Ciampelli di compilare un opuscolo, riuscito interessantissimo, per riassumerne l'attività.

® Lo stesso Ciampelli ha pubblicato in uno degli ultimi numeri della Rivista del Comune di Milano, un succoso articolo riassumente la attività della nostra Scuola Civica di Musica, dal 1867 in poi. Essa, com'è noto, è diretta con amore e competenza dal maestro Filippo Brunetto, il quale ha dato ottima prova dei risultati ottenuti, anche con l'ultimo concerto-saggio al quale abbiamo accennato nel nostro fascicolo di giugno.

® Il Governatore di Roma ha nominato un Comitato di gestione pel Teatro Reale dell'Opera. Ne fanno parte il conte D'Amora; il senatore Di San Martino; Forges Davanzati; il prof. Grisostomi; il comm. Morichini; l'onorevole Mulé. Interverrà alle sedute il maestro Marinuzzi, quale direttore artistico.

® In occasione del Congresso internazionale dei «Bibliotecari», si è organizzata a Bologna una Mostra Bibliografica Musicale all'Archiginnasio, ordinata dal prof. Vatielli, coadiuvato da altri musicologi. Nelle sei sale, in cui si divideva la mostra, erano raccolti preziosissimi e interessantissimi manoscritti medioevali, quali il Codice di Nonantola e quello dello Squarcialupi, una varietà grandissima di autografi storici, teorici e di musica pratica, gli spartiti del *Barbiere* di Rossini, del *Pirata* di Bellini, nonchè incunaboli e antiche rarissime edizioni di musica istrumentale.

® Il Senatore Morello ha dato le dimissioni da Presidente della Società Italiana Autori ed Editori. Al suo posto è stato nominato il dott. Forges Davanzati.

® La Società del Quartetto di Bologna ha festeggiato il suo cinquantenario di vita. Dal 24 novembre 1879, data d'inaugurazione, si sono svolti 362 concerti.

® Il maestro Franco Casavola è stato ricevuto dal Duce, il quale si è vivamente congratulato pel fervido successo del suo *Il gobbo del Califfo* al Teatro Reale dell'Opera, mostrando di gradire assai la copia dello spartito, offertagli in omaggio.

® Rileviamo dai giornali che il maestro Andrea Ferretto di Vicenza, residente a Milano, ha costruito un apparecchio detto «Dattilo-musicografo» con il quale si può ottenere la Stampa meccanica della musica.

® E' annunziato un giro europeo di venti concerti della New York Philarmonic Simphony, sotto la direzione di Toscanini, nel maggio e giugno p. v. I concerti saranno tenuti a Parigi, Londra, Berlino, Monaco, Dresda, Vienna, Milano, Roma e forse a Madrid e Budapest.

® L'incasso del concerto tenuto da Chaliapine alla Sala Pleyel di Parigi è stato di franchi 217.415.

® Il 1° Gran Premio di Roma è stato quest'anno attribuito alla signorina Elsa Barraine, allieva di Dukas; il 1° Secondo Gran Premio a Tony Aubin, allievo dello stesso maestro; ed il 2° Secondo Gran Premio al giovane Carfot, alunno di Vidal. Il tema proposto (di A. Foucher) era intitolato *La vergine guerriera*, trittico santo.

® Sovvenzioni municipali a teatri di provincia tedeschi: Dortmund, Mk. 1.700.000; Duisburg, Mk. 2.200.000; Essen, Mk. 2 milioni e 100.000; Düsseldorf, Mk. 1.425.000; Oberhausen, Mk. 200.000; Hamborn, Marchi 200.000.

La sovvenzione annuale dell'Orchestra Filarmonica di Berlino è stata stabilita in marchi 480.000, dei quali tre quarti a carico dello Stato ,e un quarto della municipalità.

® A Dublino si è costituita fin dal giugno 1928 una Società per le opere musicali, sotto la direzione del maestro nostro connazionale Adelio Viani, col proposito di rappresentare repertorio italiano. Quest'anno si sono inscenate *Barbiere* e *Sonnambula*.

® Un editore di musica americano, Charles H. Ditson, ha lasciato in testamento 800 mila dollari per favorire lo sviluppo dell'istruzione musicale.

NECROLOGIO

® Il 26 giugno u. s. a Milano, il maestro Arturo Cadore, cinquantaduenne, autore delle opere *Il Natale*, *Sogni goliardici* e *Neroncino* (per le feste universitarie pavesi), *Rondinella* ecc. Completò, inoltre, l'opera *I mori di Valenza* di Ponchielli.

® Il 4 c. m. a Spa (Belgio) il valoroso violoncellista Jean Gérardy. Era assai noto anche in Italia, dove si era recato in tournée più d'una volta.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

AMFITHEATROF (D). (121113). *Il miracolo delle rose*. Leggenda francescana per Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 6,—

BEETHOVEN (L. v.) (BA. 6220). *Rondò*, Op. 51, n. 1 (Lalewicz). (B) L. 3,—

BRAHMS (J.) (BA. 6221). *Dos Rapsodias*, Op. 79 (Lalewicz). (B) L. 4,—

CHOPIN (F.). *Valzer* (Brugnoli):
—— (E. R. 208). (testi italiano e spagnuolo). (B) L. 10,—
—— (E. R. 209). (» francese e inglese). » » 10,—
Staccati:
—— (E. R. 1034). Op. 34 n. 1 » » 3,—
—— (E. R. 1035). » 64 » 1 » » 3,—
—— (E. R. 1036). » 64 » 2 » » 3,—

LISZT (F.) (BA. 6219). *Sonata in Si min.* (Lalewicz). (B) L. 6,—

ORTIGALA (J.) (121136). *Due Studi di concerto* sui Preludi N. 17 e 20 del Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach. (A) L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

CASIRAGHI (R.) (121116). *Serenata in eclisse di luna* (S-T). Poesia d'autore ignoto del sec. 13° (A) L. 4,—

VIOLINO E PIANOFORTE

FORINO (L.). *Due Sonatine* per Violoncello e Pianoforte. Trascrizione (Tagliacozzo):
—— (120335). *Sonatina in La*, Op. 35 n. 2. (A) L. 6,—
—— (120337). » *in La*, Op. 35 n. 3. » » 6,—

PAGANINI (N.) (121221). *Capriccio XV*. Libera trascrizione di V. A. Manno. (A) L. 5,—

DUE VIOLINI

PLEYEL (I.) (E. R. 1016). *Sei Duetti*, Op. 48 (Polo). (B) L. 5,—
—— (E. R. 1018). *Sei Duetti*, Op. 61 (Polo). » » 6,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

SANTOLIQUIDO (F.) (121248). *Aria antica*. (A) L. 6,—

ARPA

RESPIGHI (O.) (121132). *Siciliana*. Transcription libre d'une pièce de luth du 16.e siècle. Transcription pour Harpe de M. Grandjany. (A) L. 5,—

ORCHESTRA

MONTEMEZZI (I.) (121082). *Paolo e Virginia*. Poema musicale. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

RESPIGHI (O.) (121078). *Feste romane*. Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
—— (121013). *Toccata* per Pianoforte e Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

BANDA

CARDONI (A.). *Le prime gioie della giovane Banda* (1° Album):
—— (120844). 1. Formule accordali delle 14 tonalità maggiori e minori più usuali alla Banda. Partitura. (A) L. 5,—
—— (120845). Parti staccate. » » 8,—
—— (120846). 2-3. Corale-Studio (nota contro nota). — Preludio-Corale di stile lirico (armonie unlritmiche). — Romanza-Canzone con canto «a solo». Partitura. (A) L. 10,—
—— (120847). Parti staccate. » » 15,—
—— (120848). 4. Prima Marcia, senza accompagnamenti a contrattempo e senza controcanti (per imparare a marciare suonando). Partitura. (A) L. 5,—
—— (120849). Parti staccate. » » 8,—
—— (120850). 5. Primo Valser. Partitura. » » 6,—
—— (120851). Parti staccate. » » 8,—
—— (120852). 6. Prima Marcia funebre nello stile polifarmonico). Partitura. (A) L. 5,—
—— (120853). Parti staccate. » » 8,—
—— (120854). 7. Seconda Marcia, con controcanto e facili accompagnamenti a contrattempo. Partitura. (A) L. 5,—
—— (120855). Parti staccate. » » 8,—
—— (120856). 8. Tango. Partitura. » » 5,—
—— 120857). Parti staccate. » » 8,—

DE NARDIS (C.). *Scene abruzzesi*. II Suite per Orchestra. Trascrizione per grande Banda di R. Caravaglios:
—— (121009). 1° Tempo. *Processione notturna del Venerdì Santo*. Partitura. (A) L. 15,—
—— (121100). Parti staccate. » » 25,—
—— (121101). 2° Tempo. *San Clemente a Casauria*. Partitura. (A) L. 10,—
—— (121102). Parti staccate. » » 20,—
—— (121103). 3° Tempo. *Serenata agli sposi*. Partitura. (A) L. 10,—
—— (121104). Parti staccate. » » 20,—
—— (121105). 4° Tempo. *Festa tragica*. Partitura. (A) L. 20,—
—— (121106). Parti staccate. » » 30,—

PUCCINI (G.) (120056). Turandot. Selection (Howgill). Partitura e Parti. (A) L. 60,—

ORCHESTRINA
con Pianoforte conduttore

CARABELLA (E.) (121187). *Novelletta*. (A) L. 6,—

MONTANARO (E.) (121163). *Convegno d'amore*. Frammento lirico, Op. 132. (A) L. 6,—

——— (121165). *L'abbandono*. Aria, Op. 134. » » 6,—
SOLAZZI (U.) (121209). *Fleur de cyclamen*. Danza-Intermezzo. (A) L. 6,—

LIBRETTI

CARISSIMI (G. G.). IL GIUDIZIO DI SALOMONE. Oratorio (testi italiano e latino). L. 1,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Annuario Musicale italiano 1929. (Fratelli Palombi, Roma).
Musique Adresses Universel 1929. (Office Général de la Musique, Paris).

PIANOFORTE A DUE MANI

ALLENDE (P. U.). *Deux Préludes*, Fr. 6. — *Tempo di minuetto*, Fr. 5. — *4 Études*, Fr. 8. — *Miniature grecques*, Fr. 6. (M. Senart, Paris).
CAMUSSI (E.). *Festival*. Ouverture in miniatura per orchestra. Trascrizione. L. 10. — *Pantomima romantica*. Frammenti per piccola orchestra. Trascrizione. L. 15. (A. & G. Carisch & G., Milano).
CARSE (A.). *Album Leaf*. 2/—. — *Valse coquette*. 2/—. *In memory's Garden*, three romantic Pieces. 2/6. (Augener Ltd., London).
CASELLA (A.). *Due Canzoni popolari italiane*: I. Ninna-Nanna (Sardegna); II. Canzone a ballo (Abruzzi). (Oxford University Press, London).
COLEMAN (H.). *Play-Time-Pieces*. Book I; Book II. (Augener Ltd., London). Each 1/6
COLERIDGE-TAYLOR (S.). *Scene de ballet*. (Augener Ltd., London). 2/—
DAVICO (V.). *Danza erotica*. (Delrieu frères, Nice). Fr. 2,—
FOULDS (J.). *Essais sur des Modes*: 1. Exotique; 2. Ingenu; 3. Introversive; 4. Militaire; 5. Seraphique; 6. Prismique. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
FURLANI (H.). *Humoresque* pour la main gauche seule. — *Derviches tourneurs*. — *Villanella*. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 5,—
GILLET (E.). *Chagrin d'amour*. Fr. 1,75. — *Joyeuse aventure*. Fr. 2,50. (Delrieu frères, Nice).
HAROLD (T. S.). *Evening Mists*. 1/—. — *Twilight*. 2/—. — *Au revoir* 1/—. (Augener Ltd., London).
IBERT (J.). *Française*. Guitare. Fr. 2,50. — *Escales*: N. 1. Palerme. Fr. 3; N. 2. Escales. Fr. 2; N. 3. Valence. Fr. 3,50. (A. Leduc, Paris).
INGHELBRECHT (D. E.). *La Métamorphose d'Eve* pour Orchestre. Réduction par l'A. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
JENSEN (A.). *Elektra*. (Augener Ltd., London). 1/6
JOHUS (B.). *Echoes of Andalusia*. (Augener Ltd., London). 2/6
LEONARDI (E. C.). *Preludio*. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 6,—
MARCO (E.). *Troika*. 2/—. — *Five little tales* 2/6. (Augener Ltd., London).
MASSERVOGEL (E.). *Jugend-Album*. Heft II. (Ludwig Doblinger, Wien). Mk. 1,50
MASSI-HARDMAN (F. W.). *Humoresque* in C. min. (Augener Ltd., London). 2/—
MITTMANN (L.). 1. *Blues*. — 2. *Stadie*. (W. Zimmermann, Leipzig).
MOHR (G.). *Play me slow and blue*. (W. Zimmermann, Leipzig).
NESTOROFF (H.). *Episoden*. (L. Doblinger, Leipzig). Mk. 3,50
PALDI (M.). *The Choo-Choo train*. —/9; *The Shepherdess* —/9; *The prancing pony*. 1/6; *The grape-vine swing*. —/9. (Augener Ltd., London).
PARKINSON (F.). *In autumn*. — *Reverie*. — *Capriccetto*. (Augener Ltd., London). Each 2/—
REBAY (F.). *Klein moderne Tanz-Suite für die Jugend*. (L. Doblinger, Wien).
RODRIGO (J.). *Berceuse d'Automne*. Fr. 1,50. — *Berceuse de Printemps*. Fr. 2. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SAMBUCETTI (L.). *Capricho español*. (G. Ricordi & C., B. Aires).
SAUGUET (H.). *David*. Ballet. Réduction par l'A. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SAUVREZIS (A.). *Notations d'été*. Sept pièces brèves. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
SCUDERI (G.). *Preludio N. 2*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
SCHMITT (F.). *Souvenir de Ribeauplerre*. Fr. 1,50. — *Sonnolence*. Fr. 1,75. *Scintillement*. Fr. 3. — *Souhaits de jeune fille*. Fr. 1,50. — *Promenade à l'étang*. Fr. 2. — *Fête septentrionale*. Fr. 3. — *Traversée heureuse*. Fr. 2. (A. Leduc, Paris).
SORET (M.). *A study in slow fox trot*. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
STATKOWSKI (R.). *Krakowiak*. (Augener Ltd., London). 2/—
TERNI (E.). *Egypte*: 1. Cimitero arabo; 2. Oasi di Kerdasi; 3. Serapeum di Sakkara; 4. Barche sul Nilo. (M. Senart, Paris). Fr. 5,—
TUMOLILLO (U.). *Mimosa*. Valse. — *La notte e le stelle*. Valse serenata. — *Zingaresca*. Tango. — *Notte veneziana*. Valse lente. — *Babely*. Fox-trot. (Stamp. Mignani, Firenze). Ciascuno L. 5,—

BANDA

ZOBOLI (A.). *Subalpina. Ouverture*. (G. Gori, Torino). L. 10,—
LACCETTI (G.). *Hoffmann*. Atto III. Trascrizione di R. Garavaglios. (Proprietà dell'A.). L. 30,—

CANTO E PIANOFORTE

ADRIANO LUALDI

118190. - *La morte di Rinaldo*. Ballata drammatica. L. 5,—
Rododendri. Tre Liriche
Parole di Lualdi:
117914. - 1. Mattino nel bosco. L. 6,—
117915. - 2. La Messa sull'Alpe. » 6,—
117916. - 3. Tramonto sul colle. » 6,—
117917. - Unite. » 12,—
120957. - *Deux Rondeaux*. Texte de C. Marot. Sec. 16 (S.-T.): 1. De l'amour du siècle antique. - 2. D'alliance de soeur, **(pubblicato in questo fascicolo)**. L. 6,—
120958. - *I Canti dell'isola*. Poesia di A. Negri. (S.-T.): 1. Notte di Capri. - 2. Benedizione. - 3. Filastrocca. L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tipografia E. ZERBONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6



PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO VIII · IX. AGOSTO - SETTEMBRE MCMXXIX .



Farina Lattea Erba



Il superalimento = = per bambini

CARLO ERBA S. A.- MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larios Mill" "Old Larios Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di Carte Patinate per Illustrazione e Cromo

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

LA MARCA

°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

CASA MUSICALE

G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637

GENOVA

NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI

E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI

AUTOPIANI

ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI

RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo

Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE,,

Liuteria artistica e da studio ☆ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ☆ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ☆ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ☆ Ricco assortimento in Grammofoni

Tutte le edizioni musicali

Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

Compresse di

Aspirina

Stemperate in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la fascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo

Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



ENRICO CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro e a punta Acciaio

"INCISIONE ELETTRICA,,

25

MODELLI ASSORTITI

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 11 a L. 30



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

Ditte Riunite

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

VIA BOLTRAFFIO, 16



SAXOPHONES

TROMPETTES

TROMBONI a TIRO

di qualità insuperabile.

Forniture complete per Bande ed Orchestre

Corrispondenza in tutte le lingue.

Baritono G. INGHILLERI

6644 N FAUST (Gounod). *Dio possente.* ANDREA CHÉNIER (Giordano), *Nemico della patria.*

Soprano POLI-RANDACIO Baritono G. INGHILLERI

6645 N AIDA (Verdi). Duetto: *Rivedrai le foreste imbalsamate.* Parte I. Seconda facciata Parte II.

6646 N TROVATORE (Verdi). Duetto Conte-Leonora: *Udiste.* Parte I. Seconda facciata Parte II.

Baritono ERNESTO BADINI

6068 N CENERENTOLA (Rossini). Cavatina Magnifica. Parte I. Seconda facciata Parte II.

6647 N L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Cavatina di Dulcamara. Parte I. Seconda facciata Parte II.

Baritono G. NOTO e Baritono G. FREGOSI

5107 E OTELLO (Verdi). *Credo in un Dio crudel* (Noto). CHÉNIER (Giordano) *Nemico della patria* (Fregosi).

Grande Orchestra Sinfonica "TERRA,, di Berlino

9216 R I RACCONTI DI HOFFMANN (Offenbach). Fantasia. Parte I. Seconda facciata Parte II.

Grande Orch. Sinfonica di Berlino (BODANZKY)

9217 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte I. Seconda facciata Parte II.

9218 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte III. Seconda facciata Parte IV.

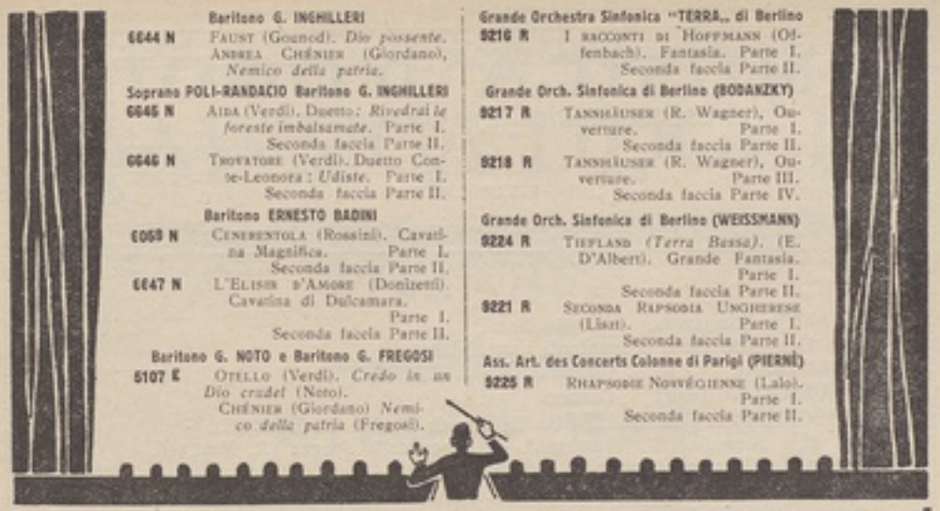
Grande Orch. Sinfonica di Berlino (WEISSMANN)

9224 R TIEFLAND (*Terra Bassa*). (E. D'Albert). Grande Fantasia. Parte I. Seconda facciata Parte II.

9221 R SECONDA RAPSODIA UNGHERESE (Liszt). Parte I. Seconda facciata Parte II.

Ass. Art. des Concerts Colonne di Parigi (PIERNÉ)

9225 R RHAPSODIE NORVÉGIENNE (Lalo). Parte I. Seconda facciata Parte II.



DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: N L. 40 - E L. 30 - R L. 28

In vendita presso i principali negozi

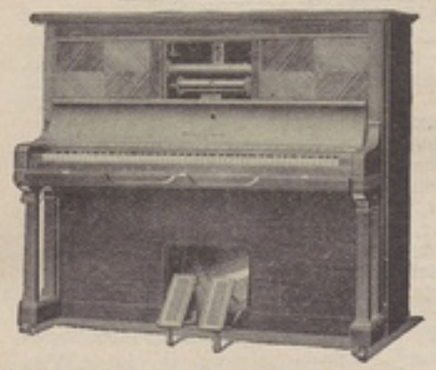
EDIZIONI FONOMECCANICHE **CARISCH S. A.** - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)

Negozio di vendita: **Galleria Vittorio Eman., 74** - (Lato Piazza Scala)

Telefono 36-030

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente; poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:

CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via del Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Bertioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,50
ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,—
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

ARTICOLI: La Redazione. — Giulio Bas . . . . . Pag. 343
Fara G. — Bricciche di etnofonia marchigiana . . . . . » 345
Ciampelli G. M.- Il R. Conservatorio di Milano . . . . . » 353
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 362
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettere da Parigi (R. Brusseli. - Lettera dalla Sassonia (W. Vieneisel). - Lettera dalla Spagna (R. Villar). - Lettera da Chicago (Gerard) . . . . . » 364
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 374
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 378
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 381

BRANO MUSICALE

R. Pick-Mangiagalli: *Casanova a Venezia* (La Sarabanda).
V. Davico: *Triptique Persane.*

L'ARTE ANTICA E MODERNA

Scelta di Composizioni per Pianoforte a due mani, in ordine cronologico, corredate di ritratti, biografie e tavole tematiche

45244 Volume I. — Composizioni di Frescobaldi, Rossi M. A., Kuhnau, Couperin, Mattheson, Rameau, Scarlatti D., Durante, Händel.
45245 » II. — Composizioni di Bach G. S., Zipoli, Marcello, Porpora, Muffat, Graun, Martini P. G. B., Galuppi, Paradies, Krebs, Bach. E.
45246 » III. — Composizioni di Rolle, Kirnberger, Van den Gheyn, Sarti, Haydn.
45247 » IV. — Composizioni di Sacchini, Bach G. C., Vento, Haessler, Turini, Grazioli, Mozart.
45248 » V. — Composizioni di Clementi.
45249 » VI. — Composizioni di Steibelt, Cherubini, Dussek, Méhul.
45250 » VII. — Composizioni di Beethoven.
45251 » VIII. — Composizioni di Pollini, Cramer, Hummel.
45252 » IX. — Composizioni di Field, Matielli, Ries, Kalkbrenner.
45253 » X. — Composizioni di Spohr, Weber, Czerny.
45254 » XI. — Composizioni di Fanna, Schubert, Corticelli.
45255 » XII. — Composizioni di Mendelssohn.
45256 » XIII. — Composizioni di Chopin.
45257 » XIV. — Composizioni di Schumann, Döhler.
45258 » XV. — Composizioni di Lanza, Mayer, Prudent, Gambini, Lillo.
45259 » XVI. — Composizioni di Fumagalli Adolfo.
47186 » XVII. —
49499 » XVIII. — } Composizioni di Golinelli.
52775 » XIX. —
54254 » XX. —
98525 » XXI. — Composizioni di Sangalli.

Ciascun volume L. 10.—

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

Anno XI. Agosto-Settembre 1929-VII. Num. 8-9.

MVSICA D'OGGI

GIULIO BAS

Con grande commozione e rimpianto, partecipiamo ai nostri lettori la dolorosissima notizia della improvvisa morte del M.° Giulio Bas, avvenuta il 27 luglio u. s. per aneurisma, presso Vobbia, mentre dalla sua villeggiatura estiva di Crocefieschi si recava con alcuni amici ad una gita sull'Appennino Ligure.

Non era mai stato così bene in salute come in questi ultimi tempi, rimessosi completamente dai malanni lasciatigli dalla guerra che aveva combattuta in Francia, essendo egli, fino a pochi mesi fa, suddito di quella nazione. E nulla ci faceva presagire che il saluto che era venuto a darci prima delle vacanze, fosse, purtroppo, l'ultimo!

Il maestro Bas, nato a Venezia nel 1874, era apprezzatissimo collaboratore di Musica d'Oggi *fin dal 1920 — un anno dopo la sua fondazione — per le rubriche « Rivista delle Riviste » e « Recensioni ». La prima aveva raggiunto un assoluto primato tra le consimili di tutte le rassegne musicali italiane e straniere, in conseguenza, appunto, della perfetta conoscenza che il nostro povero amico aveva delle principali lingue; dell'innato dono di assimilazione; della sua grande cultura. Tutto ciò gli permetteva di riassumere in poche righe con grande facilità e con perfetta chiarezza uno scritto, anche il più vasto e il più astruso. Nè vanno dimenticati i riassunti più ampi in principio di rubrica, che gli servivano di spunto per esaminare acutamente le questioni musicali più interessanti e d'attualità, o di pretesto per una serie d'osservazioni veramente peregrine e preziose. Il giudizio, inoltre, ch'egli dava della più parte dei libri e delle musiche che ci pervenivano, assumeva sotto la sua penna un sapore assolutamente personalissimo; la sua critica, anche quando fosse contraria all'opera d'arte recensita, aveva sempre un'impronta di signorile garbo e di obiettiva equità che non di rado gli procurava il ringraziamento dell'autore che aveva meritato i suoi appunti.*

Sebbene non avesse fatto degli studi regolari (furono suoi maestri occasionali il Tebaldini e M. E. Bossi in Italia, e Rheinberger a Monaco), è ben noto che lo studio costituiva per lui una necessità. Assistito da un'intelligenza duttile e fertile, la sua grande passione fu l'arte musicale, specie il canto liturgico ed il genere sacro. Egli era sempre al corrente di tutta la produzione musicale contem-

*poranea, italiana e straniera, profana e sacra. A scopo di ricerche aveva visitato quasi tutte le Badie Benedettine d'Italia e di Francia. Fu vice maestro alla Marciana di Venezia, con Don Lorenzo Perosi, organista al Duomo di Teano e a S. Luigi dei Francesi di Roma ed attualmente insegnava al Conservatorio e al Seminario di Milano. Collaborò nel « Bollettino Ceciliano », in « Santa Cecilia » di Torino, in « Musica Sacra » di Milano (della quale, anzi, era direttore artistico). Oltre i reputatissimi Trattati d'*Armonia *e di* Forma musicale, *editi dalla Casa Ricordi, lascia una* Grammatica gregoriana, *degli* Studi *sull'accompagnamento gregoriano, sulla* Riforma *della musica sacra, oltre molte composizioni per organo e da camera. L'editore Desclée di Turnay si valeva di lui, come tecnico-artistico preziosissimo, per la monumentale pubblicazione, tuttora in corso, di* Melodie gregoriane. *Aveva da poco ultimato un volume di* Canti spirituali, *e per le confidenze che ci faceva, sappiamo che stava raccogliendo appunti e materiali per un* Mistero *al modo medioevale, col quale desiderava concludere la sua carriera.*

Alle eminenti doti intellettuali del compianto nostro amico — e che, d'altra parte, traspariscono da tutta la sua produzione — altre, non meno singolari, se ne devono aggiungere dal punto di vista morale: una rettitudine esemplare, una rara fierezza ed indipendenza di carattere, un senso profondo di responsabilità, una lealtà a tutta prova; sicchè la sua amicizia e la sua compagnia riuscivano doppiamente gradite, per la vastità del suo sapere e per la dirittura del suo carattere.

Nell'ultimo fascicolo del « Bollettino Ceciliano », uscito quando ancora il povero Bas era in vita, troviamo un sintetico giudizio dell'opera sua, che crediamo di riportare poichè ci sembra quanto mai preciso e giusto.

« Finalmente, dopo parecchi anni di ottimismo indifferente e gretto, viene « fuori l'opera del maestro Giulio Bas, cultore sincero e conoscitore espertissimo « de l'Arte gregoriana, e uno dei più fedeli ed esatti interpreti di essa, se non, « forse, l'unico. Le sue armonizzazioni al Canto gregoriano sono dei capilavori, « sia come interpretazione dello spirito di esso, sia dal lato estetico formale de « l'accompagnamento il quale, a prima vista, rivela una finezza ed un equilibrio « nel ritmo da stupire. Ha purissime armonie, sobrie e di una sonorità speciale « direi palestriniana, col Monfort. Le sue armonizzazioni non sono dominate da « leggi di contrappunto; la logica, la dinamica armonica e ritmica segue esatta- « mente e prudentemente la logica, la dinamica de la melodia. Tali accompagna- « menti sono rari a trovarsi nella storia della Musica, eccetto in C. Monteverdi, « Carissimi ed altri artisti del secolo XVI.

« Il M.° Bas ha composto non poca musica e vocale e strumentale sulla forma « e lo spirito dell'Arte gregoriana. A mio modo di vedere, egli è riuscito perfetta- « mente a ritrarre, a infondere nelle sue musiche la psiche, il tono gregoriano. « Ogni sua composizione io la chiamerei un conciso e sostanzioso trattato pratico- « sonoro di estetica gregoriana ».

***

Ai familiari, e specialmente ai figlioli, nostri cari amici, inviamo con animo fraterno e riverente le nostre più affettuose condoglianze.

La Redazione.

Bricciche di etnofonia marchigiana

Saggio sul Maceratese [1]

« *L'amor che move il sole e l'altre stelle* » pare che mova ancora i cercatori di canto del popolo.

Come altra volta dissi, è primavera propizia alla raccolta dei canti del popolo (2). Professoroni e studentelli, musicisti e musicologi, tolta la giacca foderata di atopolitonalismo e ricucita con accordi psicologici; tolti solino e polsini di lino... decadente, insaldati con un po' di strawinskysmo e lucidati con « crema » schönberghiana; rimasti in semplice camiciotto italiano, armati di vanga e rastrello musicale, si sono dati al più sano degli esercizi che consenta la musicologia, ed eccoli per i campi in cerca di fiori etnofonici. Bene! Bravi! Così i polmoni s'allargano, i muscoli s'irrobustiscono per modo da poter lanciare lontano da noi cinquanta buoni chili di disaccordi di tredicesima composita e rincalzata da tutti gli intercorrenti semitoni; le orecchie si nettano del cerume musicale straniero e si ritorna a casa con un bel cesto di fiori freschi e deliziosamente profumati che solo l'anima del nostro popolo sa far sbocciare. Di questo passo, fra una diecina di anni, al più, potremo vantare la più splendida raccolta, il più magnifico studio etnofonico e i nostri musicisti ricominceranno tutti a sentire e scrivere italiano, nel contenuto e nella forma (3).

Intendo, e me ne avete intronate le orecchie: non si può più scrivere come si scriveva una volta; come, a mo' d'esempio, faceva Bellini o più recentemente Verdi. Per via del telefono senza fili, dell'aeroplano, delle gonne, dei capelli, e, i maligni insinuano, del cervello, indecentemente corti. Ma non pensano, gli stolti, che con le gonne corte o lunghe, in diligenza o in idrovolante, il modo di far figlioli è sempre lo stesso da Adamo ed Eva in poi, e si piange e si ride e si gode e si soffre sempre allo stesso modo, con le stesse reazioni fisiologiche, oggi come ieri, come domani, come fra mille anni. E non intendono, gli stolti, che la musica, salvo i ritagli decorativi e le bricciole descrittive, è, e non può e non deve essere altro, se vuol essere arte, che estrinsecazione di intima vibrazione sentimentale e sensuale. Ed ha l'altissimo compito di farci partecipi ai godimenti e alle sofferenze degli eroi cantati dal poeta. E non vogliono capire, gli stoltissimi, che se io e voi piangiamo con Edipo, Rigoletto, Mimì, noi che pure ci serviamo della radiofonia, è perchè le passioni umane non hanno tempo e l'anima non porta capelli nè lunghi nè corti, che viaggia su le eterne ali della fantasia, vibra su le corde della passione.

(1) Un altro saggio di etnofonia marchigiana, ma del Piceno, abbiamo pubblicato nei numeri di maggio e giugno del 1928 di questa stessa rivista.

(2) In *Bricciche di etnofonia sarda* (Ruglada di danze) in *Musica d'Oggi*, febbraio 1928.

(3) Ho detto « il più magnifico » perchè il nostro sistema d'indagine, di classificazione e di comparazione etnofonica, basato sui metodi di Darwin e allargantesi nei campi dell'archeologia preistorica e della etnografia e demopsicologia, ci dimostra le molti studiosi stranieri e specie teutonici ci fanno l'onore di riconoscerlo di molto superiore a quelli tedesco, francese e perfino spagnolo che pure è il più perfetto dei tre.

Assodato « *che la diritta via era smarrita* » per assorbimento disordinato ed eccessivo di musica straniera, anche da coloro, e in Italia non son pochi, che per ingegno e cultura avrebbero potuto continuare le tradizioni dei nostri grandi, io metto pegno che se i nostri musicisti si decideranno ad accostarsi con amore alla musica del popolo, metto pegno, dico, che pur viaggiando in aereoplano e avendo « a latere » una sposina deliziosamente pelata, con due dita di gonna e pipetta di gesso fra le labbra miniate, avranno forte e numerosa prole musicale, italiana di sangue e di cuore. Non saccheggiando, con rapace mano, nelle raccolte di vergini canti del popolo, violentandoli con aride tecniche, con il vano scopo di nascondere la vuotaggine della propria zucca. No. Ma studiando la fluidità, la ricchezza di tocchi espressivi, or teneri o mesti, or lieti o fortemente drammatici dei canti del nostro popolo. Cercando, con tutto l'essere, di rieducarsi al linguaggio musicale materno dei dolcissimi balbettamenti della etnofonia, di imparare da essi, senza malintese boriuzze, il modo più spontaneo ed efficace di dire le nostre passioni nel nostro idioma melodico, armonico, strumentale.

Per ora non perdiamo di vista gli onesti giovani studiosi di etnofonia, che senza rabbia di lucro o di fama, ma silenziosamente e con religione d'artisti, apprestano il materiale indispensabile a quel canzoniere italiano che sarà base al risorgimento del carattere italiano della musica di domani.

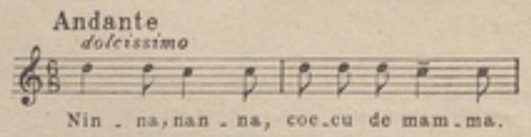
***

Mentre questo stesso periodico e la *Rivista Musicale Italiana* vengono pubblicando, sempre più spesso, scritti di nuove reclute alla gran causa del canto del popolo; mentre sono preannunziate raccolte regionali, fra le quali una su i canti del Lazio cui con fervore attendono due giovani studenti della capitale; il giovanissimo maestro Ottorino Svampa, come già i signori Pais, Giacomelli, Ciferri, ha voluto affidare alle mie cure il piccolo tesoro etnofonico da lui raccolto nella terra che gli dette i natali: Montecassiano in quel di Macerata. Ma già due anni or sono, laureandosi in composizione nel Liceo Musicale Rossini di Pesaro, in un suo componimento sinfonico, *La via Lauretana*, nel brano in cui descrive l'ardente pellegrinaggio al santuario di Loreto, aveva fatto omaggio ai canti del popolo maceratese inserendone qualche spunto in maniera veramente felice.

***

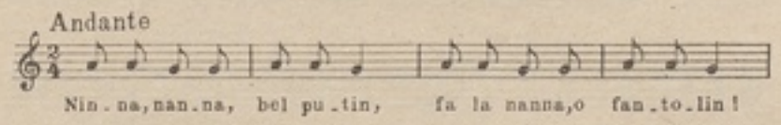
Il piccolo tesoro etnofonico di cui sopra ed a me affidato, si compone di nove esempi musicali.

Ecco qui una ninna-nanna nella sua più semplice espressione. Eppure, anche così, da queste due sole note, scaturisce evidente la funzione ipnotica della cellula melodica.

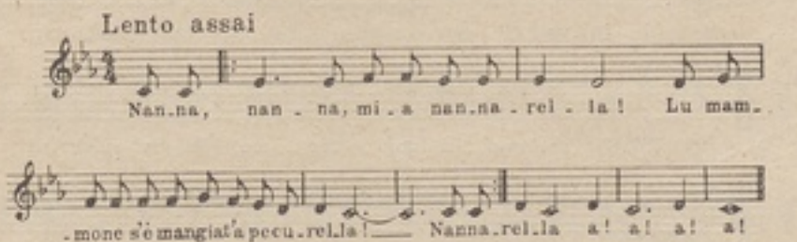


Grande affinità corre con quest'altra canzone della culla di Tarcento in quel di Udine, che tolgo dall'interessante studio comparativo dell'Adaïewsky al quale

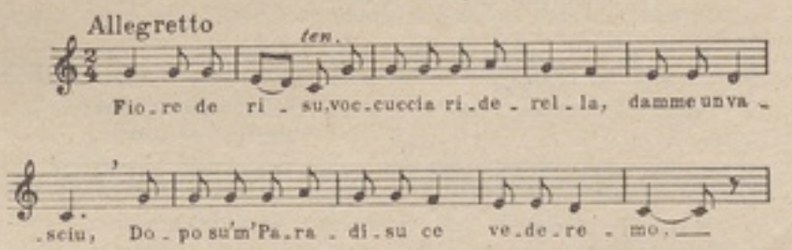
rimando il lettore per maggiori raffronti (4). Si noti, unica differenza, il tempo due quarti nella ninna-nanna settentrionale, in luogo del sei ottavi di quella maceratese.



E posto che siamo su la via delle comparazioni, se vogliamo fare un altro passo, ma verso il basso questa volta, ecco una canzone della culla della Campania, di quella tal Campania la cui etnofonia è stata pressochè sommersa in quel mare di sciroppo sentimentale alla viola e al lampone che va pel mondo sotto l'etichetta di: « canzone napoletana ». Nella sua linea semplicissima è pure già qualche pulviscolo d'oro del sole meridionale. Al contrario delle due precedenti, la cui cellula melodica ha una iniziale discesa, questa della Campania incomincia con un movimento melodico ascensionale.



Ecco qui un gruppo di quattro stornelli. Il primo assona allo stornello toscano tanto popolare in ogni regione d'Italia. Così pure il secondo, nel quale però certa durezza melodica e l'abbellimento in forma di mordente lo fanno più vicino allo stornello romanesco. Nel quarto, non altro di notevole che la quartina di semicrome, abbellimento d'eccezione in un *sei ottavi*.



(4) *La Berceuse Populaire* in « Rivista Musicale Italiana », Torino, Bocca, Vol. I, fasc. 2°; vol. II, fasc. 3°; vol. IV, fasc. 3°.

Andante

Gio.vi.net.tuc.cia de re van.ce ro.sce,
quand'e.ri pic.co.li.na su le fa.sce co'li sospi.ri
mi . a, t'ho fat.to cre.sce!

Allegro

M'e.ro di.spo.stu de fa.re 'na na.ve;
Co'li ca.pel.li tua fer.mo le ve.le, *len.*
Co'le la.gri.me mie l'ac.qua der ma.re.

Allegro

Fior de min.duc.cia! Be.a.ti chi ve stre.
.gnee chi ve 'bbrac.cia! Be.a.ti chi ve strc.gnee chi ve
'bbrac.cia! Chi ve ra va.sce.rà ques.sa boc.cuc.cia?
Ve ra va.sce.ro io, Ni.net.ta bel.la!

Quest'altro canto detto *Ru dispettu*, il dispetto, a ricchezza di melismi, aggiunge quell'arditezza di tessitura che nella musica tradizionale appare più spesso in quei canti detti alla distesa come nei canti d'amore propri della montagna. Pur cantando dolcissimo, la melodia, con semplicità di mezzi, acquista grande originalità. Avviso ai modernissimi compositori.

Andantino

E stat.te zit.ta che non hai ra
bo.ce; Co.me ra vioc.ca mi.a
sot.to ra no.ce; E stat.te zit.ta
che non sai can.tà Er tem.po bel.lo
fa.i an.nu.vo.là!

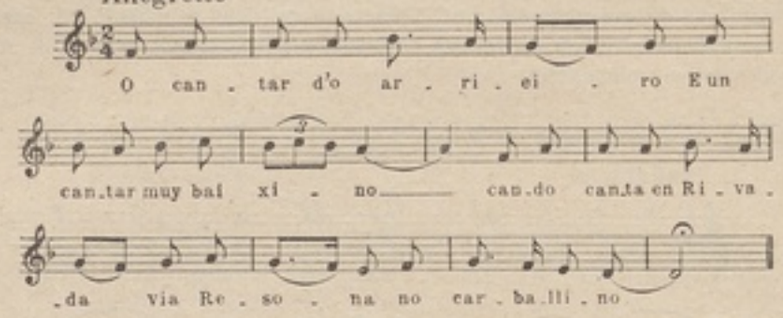
Anche i carrettieri del maceratese hanno il loro canto ad ammazzar la noia degli interminabili viaggi. È chiamato *Cantu a birocciu*. Tale genere di canto, assai diffuso presso tutti i popoli del mondo, lo è specialmente in Spagna. Perchè il lettore ne abbia almeno uno sott'occhio senza andare a consultare altre raccolte, accanto a quello marchigiano ne mettiamo uno dei mulattieri spagnoli.

Cantu à birocciu
Andante calmo

Bel.la chestai de là, de qua te ve.do;
No te poz.zo par.là E gran pe.na pro.vo

Cantar d'o arrieiro

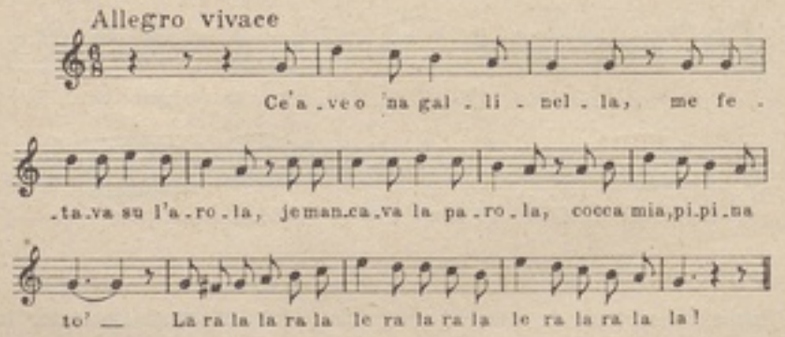
Allegretto



Delle canzoni a ballo, il giovine maestro Svampa, già nostro discepolo di storia e di estetica della musica, ha raccolto il seguente, pieno di quel brio che non si disgiunge dalla eleganza.

Canzone a ballo

Allegro vivace



Ho lasciato per ultimo il canto della mietitura perchè fra i vari canti delle fatiche campestri è quello che assurge a maggior dignità.

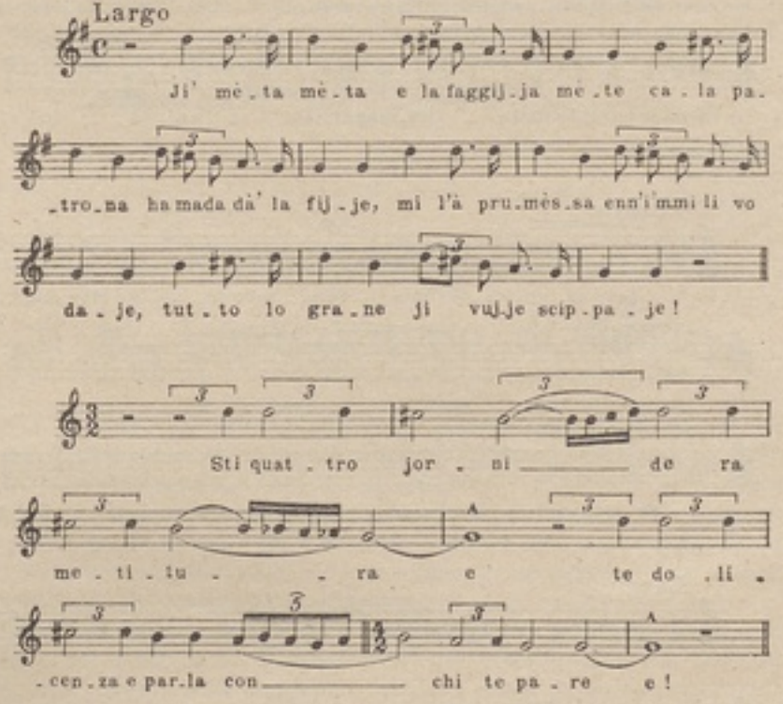
Il Finamore, magnifico studioso della sua terra, in proposito scrisse: « La melodia dei canti della mietitura, solenne, religiosa, è antichissima e uniforme in tutto l'Abruzzo. Il contenuto moderno del canto, ora amoroso, ora scherzoso, sempre gaio, vi fa vivo contrasto. Oggi per l'agricoltore, come dicono a Mozzagrogna: *le ggiorne de mjetre è le stesse come le ggiorne de carnevale*. I canti della mietitura vogliono essere cantati a vicenda da una voce alla volta » (5). Ed io, esaminando il canto trascritto dal Finamore, soggiungeva: « Canto antichissimo perchè l'uomo ha presto conosciuto il valore di quel prodigioso seme che è il grano e lo ha fatto oggetto di speciale culto e come tale lo ha cantato. Nella costruzione melodica l'unico fatto notevole, l'alterazione ascendente di semitono

(5) *Melodie popolari abruzzesi* in « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari ». Palermo, 1894.

del quarto grado così da distruggere quasi il senso della tonalità di *sol maggiore*, dando, col *do diesis*, la falsa impressione di una continua tendenza a modulare in *re* » (6). Il lettore confronti i due canti della mietitura, quello d'Abruzzo e quello delle Marche, che diamo qui sotto, e veda se il periodo dettato dal Finamore non si attaglia perfettamente anche al secondo. La solenne funzione campestre ha suggerito quasi la stessa vociata canora ai contadini delle due regioni. Nel marchigiano sono in più alcuni strascicamenti vocali ben segnati dall'egregio raccoglitore, maestro Ottorino Svampa, con gruppi di semicrome di cui il più caratteristico alla terza misura con un evidente abbandono diaframmatico che porta a una discesa semitonata dalla terza alla tonica.

Canto della mietitura (Abruzzi)

Largo



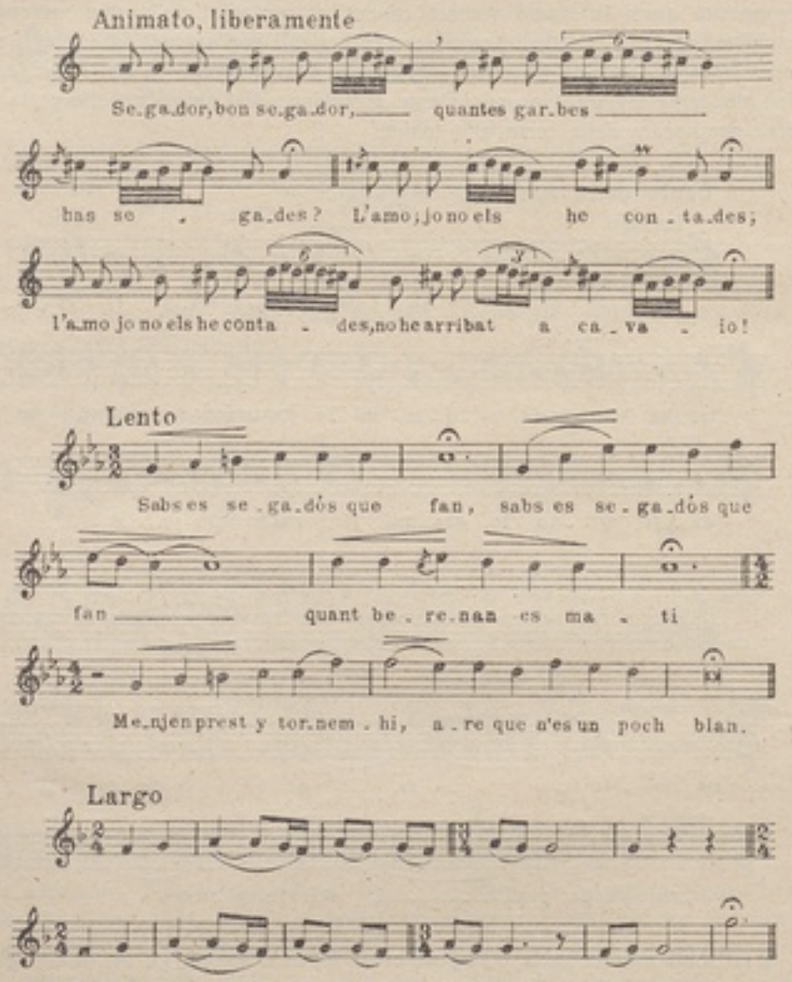
I raffronti sono come le ciliegie e come le male azioni, gli uni tirano gli altri. Mi perdoni dunque il paziente lettore, se ne ò uno, se mi lascio tirare a mettere qui altri tre esempi di canti della mietitura per il mal vezzo ora detto dei raffronti. Il primo dell'isola Maiorca (7); il secondo pure delle Baleari, ma di Artà (8);

(6) A pag. 145 de *L'Anima musicale d'Italia* (la Canzone del popolo), Società Editrice Ausonia, Roma, 1921.

(7) *Cançó de segar* a pag. 288 del Vol. II dell'*Obra del cançoner popular de Catalunya* (Materiala), Barcelona, 1928.

(8) Es. 108 a pag. 96 (*Canción de siega*) del primo volume del *Cancionero Musical popular español* di Felipe Pedrell, Vall'-Catalufia.

il terzo, serbo (9). Mentre il primo di questi per lo stile ed i melismi che lo infiorano si riallaccia al canto della mietitura del maceratese; il secondo ed il terzo si dimostrano assai più vicini al canto d'Abruzzo benchè di questo ancora più semplici e modesti.



Qui mi pare che se avessi un lettore e questo avesse presente l'altro mio articolo su la etnofonia marchigiana, già citato a nota 1, noterebbe il palese contrasto fra la rigidezza quasi ieratica degli spunti musicali di quel primo saggio, schivi di ogni benchè minimo fronzolo, e la spontaneità e dolcezza melodica dei canti riportati in questo secondo studio, ricchi di ogni più elegante fioritura. Che

(9) Vladimiro R. Georgevitch, *Melodie popolari serbe*, Sofia, 1928, esempio 189.

uno dei due raccoglitori degli spunti musicali a me forniti, sia caduto in errore trascrivendo, è piuttosto da escludersi che non da ammettersi, per la cosciente scrupolosità di entrambi i trascrittori, fedeli sacerdoti del vero. All'ultima ipotesi poi non ci potrebbe autorizzare che uno o più canti diversamente raccolti. E non è il caso. Nè possiamo credere che la differenza dipenda dalla diversa regione esplorata, poichè non solo è tutta Marche e perciò le differenze, se ce ne fossero, dovrebbero essere minime, ma si tratta di due frazioni delle Marche vicinissime fra loro. E allora?

Allora, mi pare che la dissimilitudine sia da attribuirsi al fatto che mentre il dott. Ciferri ha diretto le sue ricerche nel campo della musica involuta o in germe, che trovasi nelle gridate di rivenditori, questuanti *et similia*, nonchè nel campo della etnofonia dirò così cittadina; il maestro Svampa ha invece raccolto i suoi canti nell'ambiente veramente e propriamente contadinesco e nel campo della musica vera e propria. E ci sarebbe ancora tanto da osservare, raffrontare, vagliare; e altri mi auguro che lo facciano, ma per conto mio:

« O quanto è corto il dire, e come fioco al mio concetto! ».

GIULIO FARA.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il R. Conservatorio di Milano

Il 3 settembre del 1808, ricorrendo il ventisettesimo genetliaco del principe Eugenio Napoleone vicerè d'Italia, s'inaugurava in Milano il Conservatorio di Musica.

Se volessimo procedere per via di spulciature, ci sarebbe da domandarsi: genetliaco od onomastico? Nel discorso inaugurale, il ministro de Brême parlava dell'« ottimo nostro principe che conta oggi ventisett'anni »: e dunque genetliaco. Ma il verbale della seduta rammenta l'« onomastico di sua altezza ». Non ci fermiamo a consultare le genealogie, e tiriamo innanzi.

Dunque veniva un po' in ritardo il Conservatorio di Milano, dopo quello già esistente a Napoli fino dal 1537 e dopo quello glorioso di Bergamo che, sorto accanto alla M. I. A. (Misericordia Maggiore) e poi sdoppiatosi da questa, prosperava per conto proprio nella meravigliosa città vicina, diretto da Giovan Simone Mayr, gloria musicale egli stesso di quel tempo.

Veramente in antico, accanto alle scuole musicali di Venezia, di Roma, di

Nota. — Sento il dovere di ricordare le fonti principali a cui ho attinto per questo che non è se non lavoro di compilazione: *I Cenni storici sul Conservatorio di Milano* del C.te Lodovico Melzi d'Eril, e del nob. Eugenio de' Guarinoni; *Le Ricerche storiche sul R. Conservatorio* di L. Corio; *Il Discorso pel Centenario del R. Conservatorio* di Giuseppe Gallignani; le cartelle dell'Archivio, poste cortesemente a mia disposizione dal maestro Pizzeni direttore; gli archivi di Casa Ricordi; gli articoli principali pubblicati in occasione del centenario; sopra tutti quello diligentissimo redatto in quest'anno dal Segretario del Conservatorio, nob. Adelio de' Guarinoni sulla rivista municipale *Milano* e l'*Antiquariato Musicale* del maestro Giovanni da Nova.

E. M. C.

Napoli e di Bologna (ed a questa di Bergamo) si ha qualche traccia anche nel milanese di « studi » del genere. Nel 1485 il Gaffurio fondò una scuola, ma non se ne conoscono i continuatori: corre, dopo il Gaffurio, un intervallo che nessuna scuola ha colmato, e si arriva all'insegnamento del Sammartini: dopo di lui, un'altra lacuna fino all'inaugurazione del Conservatorio.

***

Sorgeva questo ad affermare il culto napoleonico per l'arte e portava, a crisma di questo imperatorio mecenatismo, la fatidica iniziale: *N.*

Il Gallignani, anzi, opina che l'idea primigenia della creazione fosse sorta nella mente di Napoleone, sia perchè egli voleva essere il protettore di tutte le arti (e poco importa che di musica non s'intendesse, e non si curasse d'altro che dell'opera buffa), sia perchè voleva affratellar col francese il popolo nostro, sia infine perchè di tutto ciò che si faceva egli voleva esser informato. Comunque egli ebbe nella fondazione un peso importante e — non occorre dirlo — decisivo.

La festa inaugurale si tenne alla presenza del ministro dell'Interno de Brême, del segretario generale Tamassia, ed il programma fu questo:

1° una sinfonia, diretta dal Censore ed eseguita dai professori del nascente istituto;

2° la lettura dei decreti;

3° il discorso del ministro;

4° un'altra sinfonia, eseguita come sopra dai professori.

Da allora il nuovo ed ormai non inglorioso istituto s'era aperto alla vita.

***

Il ministro che teneva a battesimo il Conservatorio parlò molto, naturalmente, dell'imperatore, assai dell'augusto principe vicerè, non poco di se stesso, ma d'altri non fece parola.

Eppure giustizia vuole che sia ricordato quel ricco e generoso gentiluomo che fu Carlo Brentano di Grianty, che morendo e facendo erede di tutta la sua sostanza la « Cà Granda » (Ospedale Maggiore), lasciò fra le cose sue anche il ricordo di quella che era stata la sua non esigua azione negl'inizii dell'Istituto. E dunque ricordiamolo *ut Caesari detur quod Caesaris est.*

Era il de Grianty, nel 1802, direttore dei teatri di Milano assieme al Petracchi e ad Andrea Appiani. Dice il Corio che una mattina si levò con un'idea sortagli di punto in bianco nel capo: non c'importa come gli fosse sorta e quanto improvvisa: certo egli chiese licenza al conte Melzi d'Eril, vicepresidente della Repubblica italiana (s'era ancora in repubblica) di presentare un disegno per la costituzione di un Conservatorio « a riparo — egli scriveva — del minacciato decadimento dell'arte musicale... » e col proposito « di farla risorgere ».

Si era dunque ancora in repubblica, repubblica napoleonica, quando per presentare il progetto fu chiesta licenza, quando accordata questa il progetto fu presentato, e quando fu in alto esso progetto preso in considerazione. Il Brentano lo avea presentato con tutti i suoi particolari, studiandosi — come dice egli stesso — di « renderlo il più chiaro, il più economico, il più celere ed il più avvantaggioso possibile ».

Ora, è vero che dal 1802 al 1808 ci corrono alcuni anni, e che con l'incoronazione a Milano di Napoleone a re d'Italia si era nel 1805 mutata.. piuttosto radicalmente la forma di governo; ma il progetto Brentano de Grianty, salve alcune modificazioni di forma, è sempre in sostanza quello su cui si fondò e si costruì il Conservatorio.

Il più stretto collegamento che si era stabilito fra Parigi e Milano con l'incoronazione di Napoleone in duomo non era soltanto una festa di parata. Si iniettava la vita francese nelle vene di Milano, dalla moneta al Codice, dall'arte monumentale alla coltura. Ecco perchè il progetto Brentano de Grianty, che era rimasto salvo nella sostanza, ebbe ritocchi politicamente sapienti sì da trasfondervi il regolamento che vigeva nel Conservatorio di musica di Parigi, quivi esistente fino dal 1784.

***

Il decreto di fondazione — primo fra quelli letti alla cerimonia inaugurale — porta la data del 18 settembre 1807 e l'augusta firma *Eugène Napoléon.* Dispone essere istituito « nella capitale del regno » un Conservatorio « destinato all'insegnamento della musica corale ed istrumentale, della declamazione e del ballo » e dice che i posti (« piazze ») gratuiti stabiliti... son ventiquattro, diciotto per giovinetti e sei per zitelle ». Questi posti sono conferiti dietro proposta del ministro dell'Interno.

Stabilisce poi che potranno esservi inoltre ammessi allievi a pagamento, sia pensionarii a L. 600 annue, sia uditori esterni a L. 10 mensili: che i professori son nominati da « Noi » su proposta del ministro dell'Interno, e che il « professore maestro di composizione » prende il titolo ed esercita le funzioni di « censore degli studi ».

L'altro decreto, dato in Milano li 11 febbraio 1808 e firmato ancora dal Beauharnais fissava l'organico dei professori come segue:

1 primo Professore di composizione e censore degli studi;
1 secondo Professore di composizione;
2 Professori di canto, l'uno primo e l'altro secondo;
2 Professori di cembalo e di solfeggio, l'uno primo e l'altro secondo;
1 Professore di violino e di viola;
1 Professore di violoncello;
1 Professore di corno;
1 Professore di clarinetto;
1 Professore di bassone (fagotto);
1 Professore d'arpa;
1 Professore d'oboè e di flauto;
1 Professore di contrabbasso;
1 Professore di declamazione;
1 Professore di ballo.

Gl'insegnanti di strumenti speciali — cello, corno, clarinetto, bassone, oboè-flauto e contrabbasso non erano per un primo tempo nominati. Per gli altri si fissava un « trattamento » di L. 3600 pel censore, di L. 2400 pel secondo Professore di composizione, di L. 1500 per tutti gli altri.

Si dubitava che le « lire» di cui era composto il « trattamento » fossero lire milanesi, di soli sessanta centesimi; ma si fece il quesito e il Tesoro stabilì che

si doveva parlare di « lire italiane » di cento centesimi. Generosità? Io penso che fosse invece un atto squisitamente politico: la moneta di cui si parlava in un atto come questo di regalità nepoleonica non poteva esser altro che la lira italiana, ossia il franco francese.

***

Doveva, il nuovo Istituto, funzionare nei locali che occupa tuttora: quelli del Convento della Passione.

Questo convento era sorto nel 1485 accanto alla chiesa della Passione che soltanto alcuni decennii dopo (nel 1530) si sarebbe fregiata della graziosa cupola-tribuna anc'oggi esistente.

Al convento Giuseppe II d'Austria aveva sostituito una Collegiata di patronato regio, che viveva con un reddito di circa lire 92 mila milanesi, pari a 59 mila italiane. Più tardi la Repubblica Cisalpina avea soppresso la Collegiata, gli austro-russi nel 1799 l'avevano ricostituita e subito dopo era subentrato il Bonaparte.

Console a vita nel 1802, incoronato imperatore dei Francesi nel 1804 ed infine re d'Italia con la corona di Teodolinda nel duomo di Milano nel 1805, pose gli occhi — e per lui ce li pose il ministro de Brême a cui avea preparato la... visuale il nobil uomo Carlo Brentano de Grianty — sui locali della Collegiata e ne fece il Conservatorio di cui abbiam descritto or ora le basi legislative di fondazione.

Naturalmente la nuova scuola importava una spesa. I bilanci preventivi che secondo il primo disegno Brentano de Grianty consideravano un piccolo carico totale di poco più che 12 mila lire (10.824,77 pei professori, 1151,28 per gl'impiegati e 844,27 pel cassiere e pel « ragionato ») erano naturalmente saliti. Preparati i locali con una spesa di L. 13.287,96 e messa in bilancio per il prim'anno una spesa d'esercizio di L. 33.851,55, il Conservatorio ebbe innanzi a sè assicurati i primi palpiti di vita.

***

Secondo le direttive del governo, questo danaro si doveva togliere dal fondo stabilito « per l'ornato di Milano »; ma non parendo sufficiente questo, si pensò che in seguito si sarebbe potuto trar profitto dalle attitudini e dall'abilità dei convittori perchè prestassero l'opera loro nelle feste, nelle funzioni, nei cori e — *diis adiuvantibus* — nelle parti primarie, a cui era augurabile che arrivassero, di canto. Questa frase augurale ha un suo significato critico perchè non era facile, per quel che concerne il canto, stabilire chi avesse voce promettente a dieci anni, quando era ancora davanti all'incognita della muta di voce puberale, come era piuttosto profetico fissare che un bimbo di dieci anni avesse seriamente dei numeri per diventare compositore.

Fra gli altri accorgimenti era stato proposto d'imporre una tassa ai tagliatori di banco che operavano nel teatro alla Scala (dove si giocava d'inferno) ed un'altra si prelevasse da tutti i piccoli teatri, come marionette ed altro, per versare ogni cosa nel fondo destinato ad alimentare il Conservatorio. *Nihil novi sub sole*, se la legge ora vigente sui teatri retti ad Ente Autonomo come la Scala, fissa appunto il contributo di tutti gli altri teatri che diremo speculativi, e di tutti gli altri spettacoli e giuochi e raduni sportivi. Contro questa percezione si grida come fosse una spogliazione, e anche questa non è cosa nuova.

Tuttavia fu provvido intendimento — come lo chiama in un suo scritto l'attuale segretario del Conservatorio Adello De Guarinoni — quello di stabilire da parte dei teatri milanesi e particolarmente della Scala l'obbligo morale (*sic*) di valersi, per gli spettacoli d'opera, degli alunni licenziati dal Conservatorio.

Ma non è il caso di parlare di queste vicende burocratico-finanziarie. Una volta iscritta la « voce » nel bilancio, il nuovo istituto aveva assicurata la vita, e il corpo insegnante era entrato nell'organismo dello Stato, tanto che il 5 ottobre di quello stesso prim'anno 1808 il Censore Asioli inoltrava al ministro una petizione con la quale i professori esprimevano il desiderio d'essere « decorati di una uniforme ».

Il desiderio innocente fu assecondato.

***

La vita del Conservatorio doveva stare particolarmente a cuore al ministro dell'interno se — come apprendiamo dal Corio — ogni quindici giorni egli voleva aver contezza del progresso di ciascun allievo. Nell'archivio seguiamo questa sollecitudine ministeriale sì che fin da principio sappiamo informato il ministro di questo allievo perchè si distingue sugli altri, di quello perchè studia poco, di quella « zitella » perchè ha poca voce, di quest'altro infine perchè, sofferta una malattia al « destro braccio », non potrà più sonare il cello e si pensa di passarlo al fagotto.

Dovevano gli allievi portare entrando in Conservatorio un corredo che tanto per i maschi quanto per le femmine era modestissimo. Pei giovinetti constava di un abito di panno verde con sottoveste, di calzoni neri per tutti i giorni e di nanchino per le feste. Le ragazze dovevano avere una modesta veste di taglio del giorno con maniche lunghe. Ma da tutto l'insieme delle cose si deve pensare che sul « taglio del giorno » prevalesse la modestia. Con questa divisa gli allievi del Conservatorio comparivano e figuravano nelle cerimonie ufficiali e accanto ad essi, quando ebbero la loro uniforme, si pavoneggiavano i maestri.

Modesto apparisce ma sano e sufficiente anche l'ordinario del vitto. Il Corio ebbe la pazienza di estrarre le liste delle cibarie per quattro settimane scelte durante l'annata. Senza riferirle nei particolari diremo che alla prima colazione si distribuivano o pane e frutta, o pane e latte, oppure burro e polenta; che a mezzogiorno si davano minestra, lesso e un secondo piatto (dall'insalata col formaggio al pollo — se è grosso un sesto, se no un quarto —); e a cena una zuppa e un piatto.

***

Primo Censore degli studi fu Bonifazio Asioli. Lo aveva indicato Giovan Simone Mayr, celebre e celebrato musicista che dirigeva il Conservatorio di Bergamo e che avea declinato per sè l'incarico. L'Asioli, giovine ancora — aveva trentanove anni — autore di molta musica anche di teatro, tenne la carica di censore fino al 1814 e durante il suo ufficio arricchì il Conservatorio di quei *Principi elementari di musica* che ancor oggi sono giustamente apprezzati ed utilmente usati.

Oltre al personale insegnante egli aveva sotto di sè due cappellani per la messa, per la dottrina e per accompagnare a spasso i maschi « quando usciranno fuori », un ispettore per le scuole, due uomini per la pulizia delle camerate, per il servizio di tavola e per « pettinare di minuto » i ragazzi; una donna per vigilare le zitelle, « pettinarle di minuto » e insegnar loro a cucire: perchè le ragazze erano obbligate in qualche ora del giorno a riguardare — da brave massaie che avrebber dovuto

diventare — la biancheria del Conservatorio: infine aveva ai suoi ordini un cuoco, un assistente di cucina e cantiniere, e un portinaio.

Tre volte alla settimana veniva in ufficio il cassiere, una volta al mese il « ragionato », e sugli uffici invigilava un direttore disciplinare ed economico.

***

Il primo decreto con cui Eugenio Napoleone nomina i professori del Conservatorio di musica porta la data del 23 aprile 1808 ed elenca i seguenti nomi:

Asioli, maestro di Cappella di S. M., primo professore di composizione e Censore degli studi;

Federici, che insegnerà il contrappunto e l'armonia;

Piantanida, che insegnerà il solfeggio, l'accompagnamento numerico, ed il modo di accompagnare la partitura;

Negri pel pianoforte ed il solfeggio;

Secchi per il solfeggio ed il bel canto;

Rey per le stesse due materie;

Rolla per la viola ed il violino (il Rolla era il primo violino e direttore degli spettacoli alla Scala);

Murioni pel violoncello;

Andreoli pel contrabbasso;

Belloli per il corno da caccia;

Buccinelli per il fagotto.

(Il Brentano de Grianty aveva già fatto, nel suo primo progetto, i nomi di alcuni di costoro, designandoli come maestri possibili del costituendo istituto: per esempio del Rolla « di cui non saprei immaginare maestro migliore per Violino e Viola »; del Belloli « il primo Corno da caccia che esista nell'Europa »; dell'Andreoli « più che celebre sonatore di contrabbasso »; il che ridimostra come il suo disegno fosse stato da lui studiato in tutti i suoi particolari).

***

Il Gallignani chiama l'Asioli didattà abilissimo, abile anche nel circondarsi di eccellenti maestri: dice che non stancava gli allievi con prolungati aridi esercizi, che aborriva dalle esagerate complicazioni del contrappunto, che vagheggiava la distinzione fra musica da teatro, da chiesa e da camera, che sosteneva il principio oggi abusato che il senso dell'udito è stato e sarà sempre il solo legislatore dell'arte musicale.

L'Asioli fu dimesso di colpo nel 1814 quando l'Austria, ritornando trionfante, avrebbe voluto strozzare il Conservatorio non foss'altro come creatura di Napoleone. Non lo fece perchè la coltura artistica era in quel momento in ascensione a Milano. Era sorta fino dal 1808 la Casa Ricordi e già si affermava vivido e forte elemento di vita intellettuale. Meglio valeva — pensò accortamente l'Austria, che fu sempre astuta governatrice di popoli — secondare la passione musicale e trarne profitto. Il nuovo Censore degli studi, Minoia, fu pregato di informare il governo di ciò che accadeva nell'istituto; si andò avanti col ferro alzato sul Conservatorio senza lasciarlo sfuggire ma senza colpirlo, fino a che un decreto 12 giugno 1824 lo confermò legalmente. Il Minoia restò in carica fino al 1826: poi gli successe Vincenzo Federici, ma la sua fu un'apparizione fugace, chè fu presto sostituito

dal Basily, a cui si devono due cose: il titolo di professori reclamato dai maestri ed a questi riconosciuto, e... l'episodio Verdi.

Su questo, le polemiche si sono ormai sbizzarrite abbastanza e sono documentatissime. Il Barassi, il Checchi, il Fétis, il Biaggi, il Caponi — alcuni informati dallo stesso Verdi — hanno scritto sull'argomento in lungo ed in largo. Dovrebbe tagliare la testa al toro la lettera Corbari (imperiale e reale segretario di governo) che dice: « Il Verdi ha diciotto anni avendo quindi oltrepassato di quattro anni l'età normale; è estero; ed è risultato dall'esame datogli nel suono del pianoforte che non ha disposizioni favorevoli. Si propone quindi di restituire l'istanza. Firmato: Corbari ».

Nonostante questa giustificazione legale, resta il fatto che la storia ha dimostrato essere stata una grossa pàpera; resta il fatto che Giuseppe Verdi fu escluso da quel Conservatorio stesso che doveva poi ascrivere ad onore sommo d'intitolarsi a Lui, resta il fatto che di questa esclusione il nostro grande non si seppe mai consolare. E così, non ne parliamo più.

***

Dal '14 al '21, console del Conservatorio il Minoia, si soffriva in silenzio la reduce odiata dominazione austriaca. Nel '21 si cominciò a notare, in Conservatorio come in tutti i circoli intellettuali, un fermento cospiratore: anche dai giovani studiosi di musica si mormorava; il glorioso fermento di quella che, remotissima allora, fu tuttavia la radice della nostra riscossa, si avvertiva anche lì. E allora al censore Minoia fu imposto di esercitare sui giovani una vigilanza accurata per mezzo dei cappellani, che ne avrebber dovuto riferire. Pagina oscura e non simpatica della storia di queste gerarchie scolastiche.

E ancora tiriamo innanzi.

Dunque Minoia, Federici, Basily. Sotto la loro direzione il Conservatorio andò avanti regolarmente provvedendosi da loro ai bisogni i quali, via via che la vita dell'istituto si sviluppava, si presentavano, taluni anche imperiosi. E allora, prima un palco nella sala delle Accademie « da cui si veggano e si odano bene gli allievi e i maestri, non che i due pianoforti », più tardi un soffitto di tela che tolga le risonanze eccessive, in seguito l'acquisto di qualche strumento, ad ogni cosa fu nel miglior modo provveduto.

Col Basily si arriva al 1838. In quest'anno assume la direzione il Vaccai che la tiene fino al '44. Il Vaccai insegnava anche il canto.

Dopo di lui fu assunto all'ufficio di censore degli studi uno che prima ne era stato allievo. Era costui il Frasi che era stato pensionante del Conservatorio dal 1822 al 1827 e che fu poi uno dei maestri del Ponchielli.

Nel 1848 gli austriaci occuparono ogni angolo della città, e naturalmente anche il Conservatorio. Lo tengono fino al 10 dicembre del 1849 e lo lasciano in quelle condizioni che si possono bene immaginare. In quel tempo gli allievi andavano a prender lezione alle case dei professori e le ragazze si riunivano, anch'esse per questo, in una casa privata. Sgombrati i locali si riattarono *ab imis* e allora si pensò che il Conservatorio rivivesse non più come convitto, ma come pubblico liceo.

Siamo al 1850. Il titolo di *Censore degli studi* è cambiato in quello di direttore che non ha obblighi d'insegnamento, e Lauro Rossi è il direttore primo, che ha la cura iniziale di riformare il regolamento.

Entrando quindi in vigore nel 1856 quello rinnovato, si istituiscono nuove cattedre di insegnamenti tecnici e letterari, quella di storia e di filosofia della musica che si affida ad Alberto Mazzucato ed all'insegnamento si chiama anche il Ronchetti-Monteviti.

Geniale questo direttore ma forse non abbastanza accorto, subì il radicale mutamento che si operava nella forma del suo governo. Prima, i censori erano soggetti a un rappresentante del ministro che era capo assoluto: poi al curatore governativo si sostituì il Consiglio Accademico (un presidente di nomina sovrana, quattro membri estranei, il direttore degli studi e tre professori eletti dai colleghi) che interpretava e modificava il regolamento e prendeva i provvedimenti disciplinari od artistici occorrenti. Da questo reggimento liberaloide il direttore ebbe le mani legate (in passato la politica ce ne ha insegnato qualcosa) e non tutti gli affari a cui questo impersonale consiglio provvide furon utili o previdenti.

***

Succedè il Mazzucato (1872-1877) ottimo maestro che insegnò estetica e canto, critica e composizione. Ma il suo direttorato fu breve, e se egli molto fece come insegnante e molto discusse in consiglio e polemizzò sulle gazzette, non molto riuscì ad ottenere in pratica, anche pel suo non combattivo carattere.

Dal '77 all'81 fu direttore il Ronchetti-Monteviti e quindi il Bazzini che ebbe il comando dall'82 fino alla morte, avvenuta nel 1897. Il Gallignani, che parla di lui come degli altri precedenti e di loro dà i giudizi che ora abbiam riassunti, dice del Bazzini che salì al seggio direttoriale portato sugli scudi dal Consiglio, e vi si adagiò da signore orientale con la doppia aureola dell'artista geniale e del pedagogo sapiente. Accettò l'eredità di Lauro Rossi senza benefizio d'inventario. Ingegno veramente superiore, scettico in fatto di regolamenti ed incurante di tutto ciò che non toccasse l'arte e la scuola, pensò sempre che l'insegnamento della musica da un lato e la creazione delle opere d'arte dall'altro fossero prodotti personali in cui l'ordinamento dell'istituto entrava ben poco.

Non pare — dice il Gallignani — che avesse torto in questo suo pensamento, se dobbiamo guardare al numero di ottimi allievi usciti dalla sua scuola di composizione e dall'altra parallela del Ponchielli, del Dominiati, del Catalani, del Coronaro, del Ferroni. « Basterebbe la romantica figura del Catalani — dice — cui tarda giustizia rende oggi tributo d'ammirazione e d'omaggio, per celebrare l'insegnamento del Ronchetti: come la scuola del Ronchetti-Monteviti può trar nome dal Coronaro, onorato in arte, amato in iscuola, ricordato ovunque con rimpianto... ».

***

Ho ricercato negli archivi se qualche antico documento avente rapporto con artisti di preclaro nome potesse interessare. In un articolo come questo, denso di fatti e perciò non lieve alla lettura, non è male ricercare qualche oasi di varietà e di curiosità, e quivi riposarci e distrarci un momento.

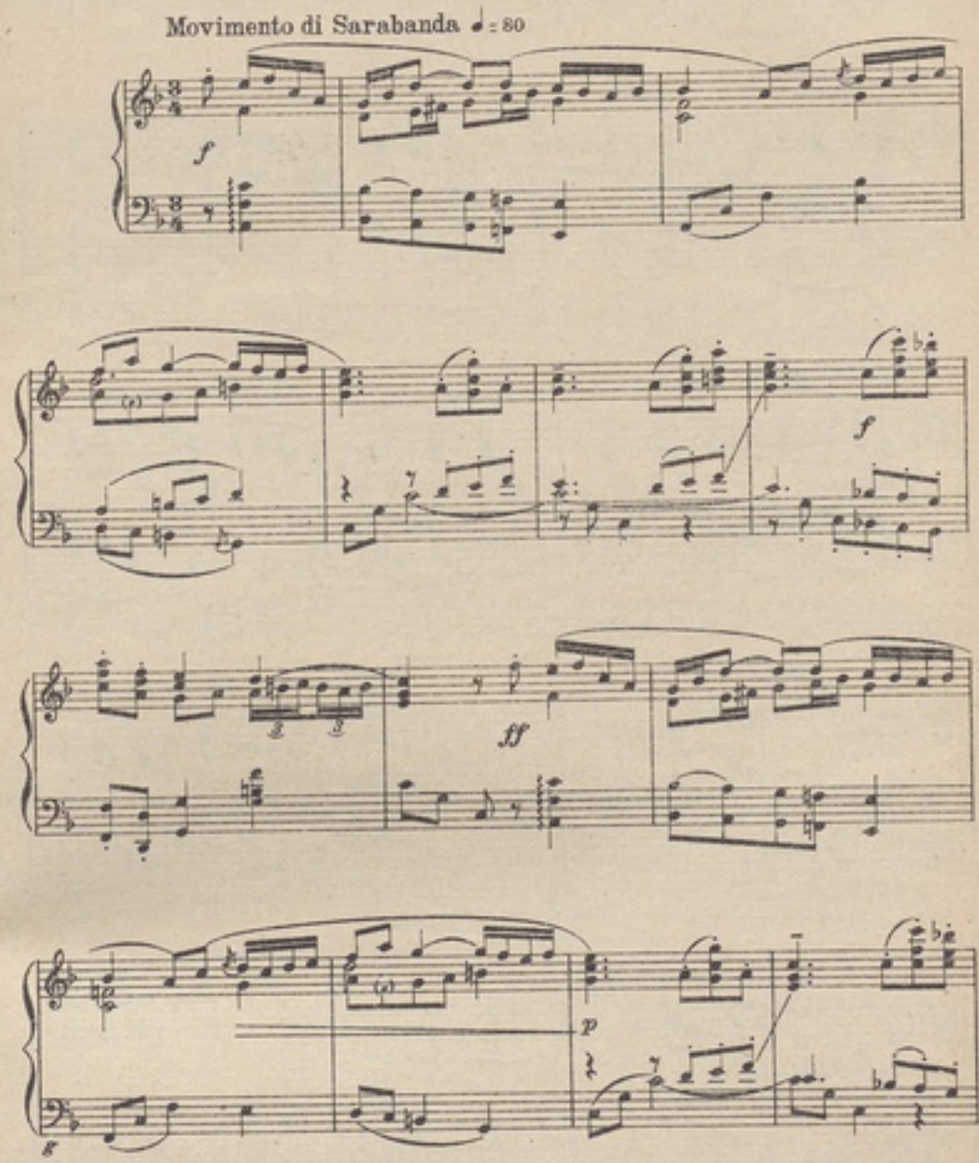
Pochi e brevi ricordi, ed uno veramente affettuoso: la lettera con cui una mamma — che poi sappiamo essere stata abbandonata dal marito con due ragazzi — cerca per uno di questi l'ammissione in Conservatorio. La ottiene. La madre onde si parla è la contessa Radolinska: il figlio candidato al conservatorio è Arrigo Boito (il fratello che s'è avviato per altra strada — è inutile dirlo — è Camillo)

Casanova a Venezia

Azione coreografica di G. Adami

Musica di R. Pick-Mangiagalli

La Sarabanda



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, représentation, reproduction et d'arrangement sont réservés. 121060

pp

f

Poco più mosso

p legato

espress.

mf

espress.

p legato

poco rall.

f

p

p

ppp

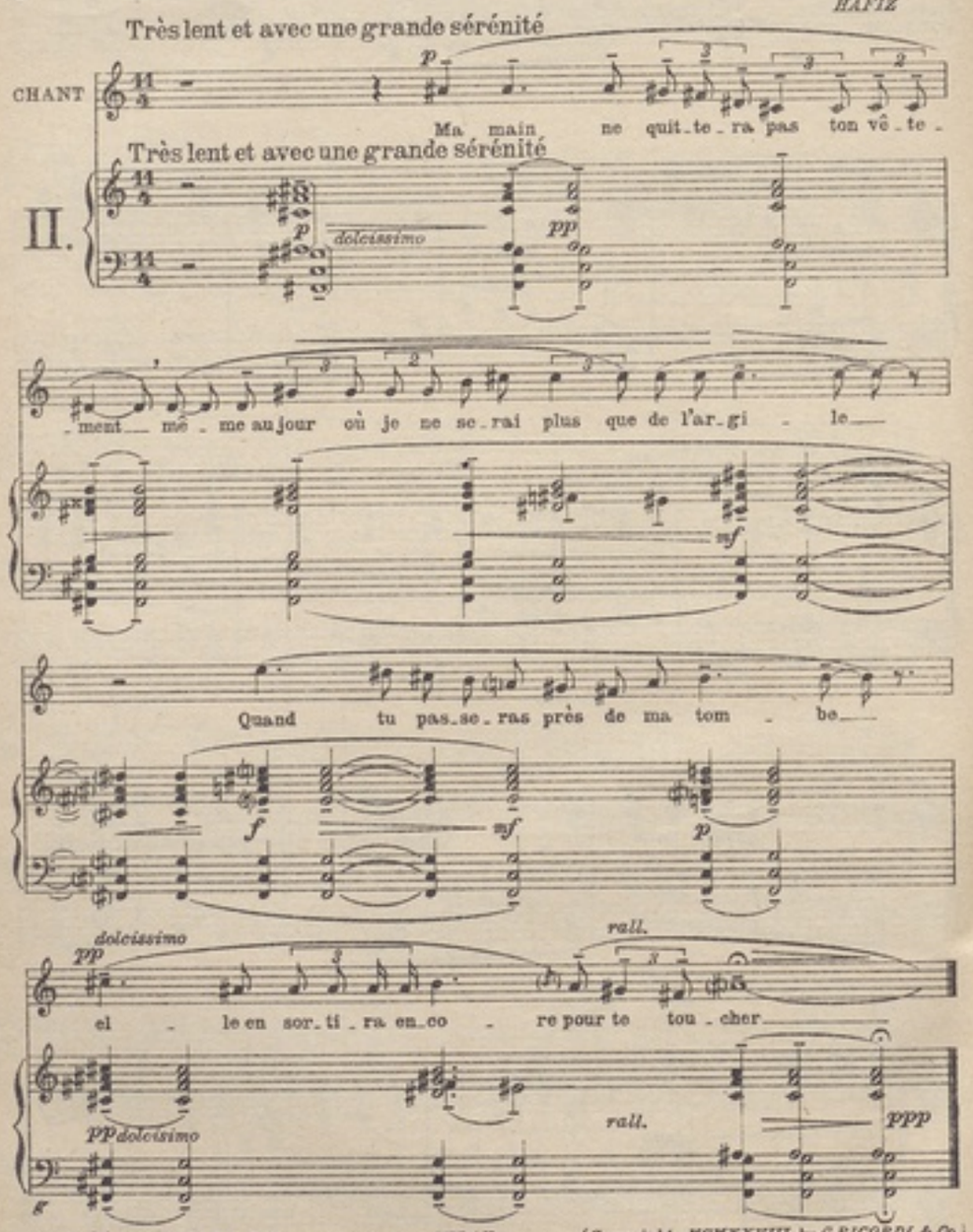
V. DAVICO

TRIPTIQUE PERSANE

d'après des fragments de poêmes de Hafiz

pour GISELDA`

—Promets moi de me voir un instant le jour
de ma mort, et j'irai joyeux et libre vers ma tombe
HAFIZ



Propriété G.RICORDI & C. Editeurs-Imprimeurs, MILAN. *(Copyright MCMXXVIII, by G.RICORDI & Co.)*
Tous droits d'exécution, reproduction, traduction ed d'arrangement réservés.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 120779

ed in un'altra lettera del 21 luglio 1854 sentiamo questa madre implorare l'assenso governativo per il suo figliuolo Enrico (Arrigo).

Di Ponchielli, una nota 4 settembre 1854 del direttore degli studi dice così: « Qui inoltro copia del risultato dell'esame di maturità dell'allievo Ponchielli. Son di parere che l'assolutorio di lui dovrebbe contenere espressioni più lusinghiere che per gli altri... e ciò perchè il P. ha sostenuto con ottimo risultato esperimenti più ardui e scientifici di quelli a cui vanno sottoposti un cantante o un suonatore di strumento. Fto: Lauro Rossi ».

L'« assolutorio » era:

Strumentazione per orchestra: *distinto.* — Composiz. sacra, genere fugato: *distinto.* — Composiz. teatrale ad 1 o più parti: *distinto.* — Esame verbale di estetica pratica: *bene.*

Firmati: Ronchetti-Monteviti. - Mazzucato. - Cross. - Boniforti. - Bono.

Il Mascagni (Pietro, di a. 19, da Livorno) figura ammesso il 10 ottobre 1882 per lo studio principale della composizione. Vediamo che nell'anno '83 riporta il voto 23.50 nel contrappunto, e che nell'84 ha quello di 21.10. Una nota ci avverte: « Ritiratosi spontaneamente il 22-IV-'85 ».

Catalani Alfredo di Lucca, di anni 19, ammesso il 15 novembre 1873.

Il voto di composizione è di 29.46; — quello di pianoforte è di 29.76; — la classificazione generale è di 29.58 ed è qualificata « ottima distinta». Nell'agosto del 1874 vediamo registrato il « gran premio » e nell'agosto del 1875 leggiamo la nota « Si espose con un'operetta di sua composizione nei pubblici saggi, dirigendo anche l'orchestra ». L'operetta era intitolata *Il Tramonto* e se ne ricorda un intermezzo che è il notissimo « A sera ».

Puccini Giacomo da Lucca — ammesso per lo studio principale della composizione il 5 novembre 1880. — Nell'81 son registrati i voti 26.72 per la composizione, 21.50 pel pianoforte, 26.80 per la storia della musica, 21.04 per la letteratura poetica e drammatica. Vediamo annotata la menzione musicale il 6 dicembre '81, la gran menzione il 17 luglio '82 (« Si espose — è detto — nei pubblici saggi con un preludio di sua composizione »), l'esame di licenza superato brillantemente il 28 giugno '83 con l'altra annotazione: « Si espose nei pubblici saggi con una sua composizione *Capriccio per orchestra* ». Infine: « Diploma superiore con medaglia di rame ».

Scartabellando, mi cade sotto gli occhi questo gioiello di cronaca di cui non vo' defraudare i lettori. È una nota che il direttore Lauro Rossi dirige alla « Curatela governativa » per lamentare la vivacità e le scapestrerie di un allievo che, purtroppo e malgrado queste, ha un bell'ingegno.

« L'altra mattina poi — dice il Rossi che sembra non poterne più — ho saputo che il Lombardi (e facciamone pure il nome!) va nei pubblici caffè a giocare il bigliardo, e spesso è stato veduto girando Milano in quella specie di carrozzetta fatta a molla, detta *velocipede*... ».

Horresco referens!

(Continua).

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

VITA MVSICALE

Prime rappresentazioni in Italia

«I misteri dolorosi» di Nino Cattozzo alla Fenice di Venezia.

Registriamo, innanzi tutto, il successo fervidissimo ed unanime (oltre 22 chiamate) del nuovo lavoro del maestro Cattozzo, che ha la stessa fonte d'ispirazione e l'identica concezione teatrale dei suoi precedenti «Misteri gaudiosi», applauditi in parecchie città d'Italia.

Il maestro veneto ha questa volta scelto, per la sua nuova fatica, i tre più significativi misteri dolorosi dei sacri testi e precisamente: l'orazione nell'orto, l'incoronazione di spine e di morte. Lo svolgimento della trama, forse talvolta è un po' statico, ma la musica con cui l'autore commenta l'azione è sincera; ha purezze di linee sia nel disegno generale che nei contorni, e senso di drammaticità che spesso raggiunge effetti di grande efficacia come nell'annunzio della condanna del Redentore e nella visione di Anna, che conclude l'opera.

La «*Gazzetta di Venezia*» così scrive del nuovo lavoro:

«*Con questa sua musica nuova, chiara, fresca e purissima, il Cattozzo rimane nei campi prediletti della Sacra rappresentazione, perfezionando e sviluppando quei mezzi che tanti e tanto meritati onori gli resero quando poterono rivelarsi nelle pagine dei* «Misteri gaudiosi».

E dopo aver aggiunto che allora, per quelle mistiche piaghe di contentezza serena, bastava il doppio quartetto, così prosegue:

«*Ora invece il doppio quartetto cede il suo compito alla grande orchestra, della quale il Cattozzo, modernamente, ma ragionevolmente, si è servito ottenendo, con nobilissima sobrietà di mezzi, effetti di efficacia sùbita e possente, strumentale leggero che s'affida con gusto maggiore ai colori degli archi e dei legni e che sa stemperarsi in giochi di morbidezza squisita*».

E più sotto ancora:

«*Questo il Cattozzo ha compreso; e nel fare che tutta la vicenda tragica della passione e della morte di Gesù risulti solo dai racconti dei testimoni che s'avvicendano sulla scena e dal discorso degli strumenti in orchestra, egli ha non solo risolto un ben arduo problema qual'era quello di accordare e fondere in un tutto armonico gli elementi umani e divini, reali e poetici della vicenda, e di dare alle figure del quadro un clima sì alto e sì pervaso dagli aliti della più pura poesia, ma ha nobilitato la stessa forma della Rappresentazione Sacra quale un tempo era intesa, cogliendo dalla pura musica ogni forza compensatrice di un'azione scenica che, specie nel primo atto, potrebbe di per se stessa sembrare un po' statica e lenta*».

Anche «*Il Gazzettino*» ha una critica favorevolissima. Ne stralciamo uno dei brani più salienti:

«*Uno spirito di dolcezza, ma una dolcezza intrisa di pietà, alla quale s'inchinano la grazia della melodia, le vicende coloristiche dell'orchestra, gli stessi fremiti dello strumentale nei momenti di maggior concitazione drammatica, aleggia per tutta l'opera, vissuta dall'A. in una evidente passione, che vi trapela nella sua schietta personalità di uomo e di credente, prima ancora che in quella di artista e di musicista. Raramente un'opera d'arte appare, al pari di questa, il prodotto di una necessità interiore, alla quale obbediscono tutti gli elementi, dalla parola al suono, dal colorito al gesto, segnato con abbondanza espressiva nelle didascalie*».

Hanno particolarmente impressionato l'uditorio — abbastanza folto ed elettissimo — il preludio, sobrio di colori e di bell'effetto; l'intermezzo del primo atto, altamente suggestivo, il coretto con cui si chiude l'atto; nel secondo atto, il vivido episodio dello sciancato, e la scena di Maria con i seguaci; nell'ultimo, la scena di Anna e la morte del Redentore.

Rimane a dire qualche cosa dell'esecuzione che è stata veramente eccellente, sopratutto per merito di Antonio Guarnieri, che ancora una volta si è rivelato direttore di prim'ordine. Egli ha saputo rendere ogni finezza, ogni chiaroscuro, ogni trasparenza dello spartito, ottenendo inoltre un perfetto affiatamento tra orchestra e palcoscenico. Meritarono grandissime lodi Mafalda Favero, ottima cantatrice, che fu un'efficace Maria nel duplice carattere di donna e di madonna; la Valobra, che quale Berenice, mise in evidenza i suoi bellissimi mezzi vocali; la Tess, artista di rara intelligenza che impersonò Anna in modo mirabile; il baritono Inghilleri, ottimo in tre diverse parti; il basso Baccaloni, caratteristico Helkias; il Girardi, la De Franco ecc.

Sobria e suggestiva la messa in scena, curata da Settimio Magrini.

p.

® *Lady Lido*, nuova operetta di Ranzato su libretto di Dino Marchi, ha avuto favorevole accoglienza al Teatro Nazionale di MILANO, nell'interpretazione della Compagnia Giorgi, il 31 luglio u. s.

® All'Excelsior del Lido di VENEZIA si sono eseguiti con pieno successo, tre suggestivi e graziosi balletti settecenteschi che Giuseppe Adami ha ideato e che tre ben noti musicisti hanno rivestito di elegante ed appropriata musica. Essi sono: *La dama galante*, *La spatola d'Arlecchino*, *Il giardino incantato*, musicati rispettivamente da Franco Vittadini, da Carmine Guarino e da Guido Bianchini.

® Nella recentissima commedia di Niccodemi, *Il Principe* (Compagnia omonima Teatro Olimpia, MILANO), sono stati assai apprezzati i commenti musicali di Achille Schinelli.

® Vivissimo successo, anche di critica, ha ottenuto Ettore Romagnoli, non solo per l'inscenatura — al Licinyum di ERBA — dell'*Alcesti* di Euripide e del suo *Persefone*, ma anche per la musica ch'egli ha composto.

® Il 13 luglio si è rappresentata al Colon di Buenos Aires una nuova opera in tre atti — *El matrero* — di Felipe Boero, la cui musica (onesta ed equilibrata) è di carattere prettamente argentino, ispirata a danze e canti, di quella terra. Successo vivissimo anche per merito dell'esecuzione affidata a Panizza, Nena Juarez, Mirassou e Granforte.

® Alla Commenda di MILANO si sta svolgendo una popolare stagione lirica.

® A RIMINI ha avuto fervide accoglienze la *Forza del destino*, diretta da Del Campo, interpreti la Scacciati, la Stignani, il tenore Bagnariol, i baritoni Franci e Faticanti.

® I consueti spettacoli estivi all'Arena di VERONA, hanno richiamato molto pubblico. Il maestro Armani ha diretto il *Faust* (signora Cigna, Minghetti, Pinza) ed *Isabeau* (tenore Lazaro e la Turner). Poi si sono avute due recite veramente straordinarie di *Marta* di Flotow, tenore superbo, Beniamino Gigli.

® Altri spettacoli lirici all'aperto si sono avuti ad ALESSANDRIA, TORINO, GENOVA, SALSOMAGGIORE, ecc.

® Con un bel *Lohengrin* (maestro Calusio, Wesselowski, l'Alfani Tellini, Noto) si è riaperto il Donizetti di BERGAMO. Ha seguito *Traviata* con la Saraceni.

® Lieto successo hanno avuto a BUENOS AIRES le *Preziose ridicole* di Lattuada e *La campana sommersa* di Respighi.

CONCERTI

® Alla fine di luglio si è avuta la Mostra del Sindacato Fascista Musicisti (sezione di NAPOLI), organizzata dal Direttorio del Sindacato, con a capo il Segretario regionale, maestro Gennaro Napoli.

All'avvenimento ha conferito speciale importanza l'ambita presenza di S. A. Reale la Duchessa d'Aosta, nonchè di illustri musicisti venuti d'ogni parte d'Italia, quali l'on. Mulé, Umberto Giordano, Alfredo Casella, Mario Castelnuovo-Tedesco, ecc. Gli espositori sono stati: Lyda Capucci (due pezzi per pianoforte), Pietro Ferro (*Sonata* in do, per violino e piano), Terenzio Gargiulo (*Quintetto*, per archi e piano), Alfredo Morelli (due Liriche per canto), Mario Persico (due liriche su poesie del XV secolo), Attilio Staffelli (*Quartetto* in do, per archi).

Gli esecutori sono stati: il Quartetto Stabile Napoletano (De Rogatis, Finizio, Scarano, Martorana), la cantatrice Bianca Tamaio, l'ottima violinista Giuseppina De Rogatis, la pianista Lyda Capucci.

Questa manifestazione ha destato grande interesse in tutti i ceti sociali; nonostante la stagione inoltrata un pubblico imponente gremiva la Sala degli Artisti (gentilmente concessa dai Fratelli Curci).

Gli esecutori, tra i quali brillavano nomi molto conosciuti, sono stati pari alla fama, in modo che le musiche dei giovani compositori hanno potuto essere valutate in tutta la pienezza espressiva, giustificando le più rosee previsioni sulle sorti della musica napoletana.

® A chiusura della stagione all'Arena di VERONA, il maestro Baroni ha diretto un concerto vocale e strumentale a beneficio di quel Liceo.

® Molti concerti, a scopi benefici, ha tenuto il tenore Gigli in diverse città d'Italia, specie nelle MARCHE.

® Circa 15 mila uditori hanno assistito a ciascuno dei due concerti che Mascagni ha diretto nelle grotte di POSTUMIA.

® Pel dopolavoro, il maestro Cremesini ha dato a BOLOGNA un'applaudita udizione con le masse corali dell'Euridice, dell'Euterpe e dell'Orfeonica.

® Il maestro Galliera ha tenuto nella Chiesa del Carmelo di CASSINO un concerto di musica classica. Vi assisteva il cardinale Schuster, nuovo Arcivescovo di Milano.

® Francesco Paolo Tosti è stato ricordato a FRANCAVILLA AL MARE, con un riuscito concerto di sue musiche, al quale hanno partecipato il baritono Franci, il tenore Crimi ed il soprano De Venanzo.

® Alla Scuola Normale di musica del Comune di GELA, si è svolto un bel concerto del Duo Cacciatore-Siciliano (violino e pianoforte).

® Registriamo il vivo successo ottenuto a SALSOMAGGIORE dal giovane violinista Gianni Carpi, ottimo allievo del prof. Franzoni.

® Un bel concerto organistico ha tenuto Goffredo Giarda nella Chiesa di S. Stefano di VIENNA, con un programma che comprendeva anche una sua soave *Ave Maria*.

® Il violinista italiano Fernando Zepparoni, si è assai distinto in un'udizione al Kurhaus di SCHEVENING (Aja).

® Respighi ha diretto a BUENOS AIRES un programma di sue composizioni e Toni ha già iniziato i suoi concerti, entrambi con fervido successo.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

I

L'Opéra ci ha fatto conoscere un ballo intitolato *L'eventail de Jeanne*, che ha costituito un trionfo per la classe infantile della nostra Accademia Nazionale di Danza; è, senza pretese, composto di una serie di quadri di diversi modi e musicato da alcuni dei nostri migliori musicisti, nello stile degli «albums» o «guirlandes» d'altri tempi.

Ma, dopo la danza, lo stesso teatro ci ha dato la prima di *Mas*, l'opera lirica in tre atti di Canteloube che ottenne nel 1926 il premio Heugel. Conoscevamo dello stesso autore i *Canti d'Auvergne* che, giustamente, avevano ottenuto il plauso del pubblico dei concerti, per la loro delicata elaborazione, la fine poesia, il vivo colore strumentale, ed il sapore etnico interamente conservato. *Mas* onora pure grandemente l'autore e il direttore che ha assunto il rischio di rappresentarlo. Su un intreccio semplicissimo, Canteloube ha scritto una partitura di respiro forse ineguale, ma di evidente sincerità. L'orchestrazione sembra risentirsene un poco, ma l'ingenua declamazione voluta dall'autore si adatta felicemente alla flessibile linea musicale che egli ha immaginato.

Tra le pagine più notevoli vanno ricordate il finale del primo atto, il principio e le danze del secondo, il duo finale del terzo, di una freschezza di accenti seducenti. Le signore Laval e Tessandray, i signori Huberty e Rambaud, hanno dato il concorso del loro bel talento a questo nuovo lavoro.

***

Nel decimo anniversario della morte di Camillo Erlanger, le nostre associazioni sinfoniche gli hanno reso un omaggio ben meritato. Pierné ha diretto il preludio di *Kermaria;* Wolff, quello del terzo atto del *Juif polonais* e Rhené Bâton, alcun frammenti d'*Aphrodite*, con Margherita Soyer e Oger.

L'omaggio era veramente dovuto, sia per l'ingegno del musicista prematuramente scomparso, sia per l'ingiusto oblio in cui le sue opere sono cadute. Ma la giusta riparazione, oltre che dai nostri concerti, doveva essergli resa anche dai nostri teatri lirici che gli sono debitori di non pochi brillanti successi. E purtroppo ciò non è accaduto.

Premesso che il meglio della produzione di Erlanger, riguarda il teatro, e non il concerto (malgrado il favore che ha accolto il suo *Saint Julien - L'Hospitalier*) bisogna, per giudicarlo secondo il suo vero merito, riportarsi al tempo in cui nacque alla vita musicale: e per completare con equità, il quadro, necessita aver vissuto un poco la sua giovinezza, con relative alternative di speranze e di disillusioni.

Riandando nella mia memoria, rivedo Camillo Erlanger incerto tra il desiderio di trovare una formula conveniente al suo temperamento drammatico e l'ambizione di non mostrarsi indegno del suo bel nome di musicista.

E' questo, in verità, il gran dramma della vita dell'artista. Allevato al culto ed al rispetto dei capolavori wagneriani, egli ha — uno dei primi — cercato di sfuggire al loro imperio: allo stesso tempo che si è — pur uno dei primi — sforzato di liberarsi dalle strettoie dell'armonia scolastica e di impregnare le sue opere della nuova atmosfera e dei nuovi accenti che dovevano caratterizzare l'arte indipendente della fine del secolo scorso. I suoi sforzi in questo senso l'avevano fatto considerare, a quei tempi, come un musicista sovversivo. E così, in un certo senso, Erlanger deve essere considerato come un precursore. Egli lascia una produzione considerevole, forse ineguale, ove sono numerose pagine segnate dall'impronta d'un vero ingegno musicale, e sopratutto da una vera natura drammatica. *Aphrodite* è il suo lavoro più celebre e uno dei più completi; ma il *Juif polonais* non ha perduto nulla della sua potente azione sul pubblico, mentre *Kermaria* conserva sempre la sua poetica freschezza. Sono certo, inoltre, che se si volesse riprendere *Fils de l'étoile* si resterebbe sorpresi di scoprire nel suo primo atto una delle più commoventi situazioni che la musica abbia creato, nel nostro tempo, sui teatri. Egli ha lasciato anche lavori inediti, tra cui *Hannele Mattern* che, si dice, sia la sua fatica musicalmente più profonda, lungamente meditata, largamente concepita. Auguriamoci che non ci si faccia attendere troppo questa rivelazione. Camillo Erlanger è la vittima di una ingiustizia evidente, ch'è tempo di riparare.

***

Ai Concerti Colonne abbiamo avuto una serie imponente di novità, sebbene non tutte di ugual merito.

Le due *Odelettes*, di Louis Beydts, su versi di De Regnier,, sembrano — per la qualità e il raffinamento della loro strumentazione — allacciarsi più al genere di pezzi d'orchestra che a quello delle abituali musiche cantate, sottolineate da un leggero disegno d'orchestra. Orchestratore sottile e rispettoso delle melodie di Debussy, Louis Beydts conferma felicemente le qualità musicali che i suoi precedenti lavori avevano dimostrato.

Penthésilée, regina delle Amazzoni, la cui bellezza dopo la sua morte cagionò lacrime di rimpianto ad Achille, ha ora ispirato a Marc Delmas (come già a Bruneau) una composizione veramente distinta. E' un'*Ouverture* costruita sul piano tradizionale, con le sue due idee, una ritmica per personificare la regina guerriera, l'altra melodica, con la funzione di descrivere la regina innamorata.

Raul Laparra s'è specializzato, come si sa, nel presentarci una Spagna che noi ancora non conoscevamo: più fosca, più ardente, più misteriosa e tragica della Spagna della maggior parte dei musicisti spagnolizzanti. Questa volta ci ha fatto udire *Quatre pièces à danser* che egli ha scritto per una gitana autentica «la più magnificamente rozza delle gitane che io abbia mai conosciuto». Nel comporre i pezzi, quindi, egli non ha obbedito soltanto a un piano musicale, ma anche a necessità d'ordine coreografico. La loro esecuzione se ne risente al pari dell'effetto che producono. Da una parte manca la scena, ma d'altronde, concepiti per essere danzati e «visti» nel turbinio e incanto del palco, questi pezzi hanno il potere d'evocare lo spettacolo necessario di cui siamo privati: ciò che non costituisce un piccolo merito per l'autore.

Di Alfred Bruneau si è eseguito nella stessa seduta un poema *Brumes*, che pur non essendo recente, ha costituito una novità gradita. Questo lavoro, in cui la signorina Alice Raveau ha messo molto sentimento, ha per tema essenziale un motivo nostalgico e lento che si svolge pigramente e melanconicamente, come quelle nuvole senza luce che passano e ripassano nel cielo del tardo inverno, in cui si rispecchiano gli alberi senza fronde ed i campi senza messe. Molta gravità, emozione e grandezza si notano in queste pagine.

Il ballo *Talmont au péril des flots* che Alber Doyen ha scritto in collaborazione con Giorgio Duhamel è certo il suo primo lavoro che mi ha dato l'impressione di completa riuscita. Poichè è la prima volta che l'autore riesce, dimostrando assoluta padronanza del suo pensiero, ad esprimerlo intieramente con il necessario sviluppo poetico, drammatico e musicale. Il linguaggio di cui egli si serve non è nuovo; le idee non hanno un rilievo straordinario; l'orchestra, l'armonia non offrono nessuno di quei tratti supendi che, ai nostri giorni, afferrano subito la nostra curiosità, spesso senza che il nostro cuore sia colpito. Ma Doyen ha espresso, meglio che parole nuove o rare, una sensibilità fine e fresca, un'anima ardente reagente senza interruzione agli spettacoli della vita e capace di trasportare nella sua arte di musicista le sue emozioni d'uomo. L'orchestra è vigorosa, piena, ma senza pesantezza: un lavoro, insomma, ricco di fresco sapore.

Di Algazi, del quale già conoscevamo brani di musica interessantissima, Gabriel Pierné ha eseguito un *Salmo 137*, commentario il più vicino (di quanti ne conosciamo) allo spirito ebraico. Ciò che non vuol dire che sia quello dalla sostanza più ricca e interessante.

Desideroso di chiudere bene la stagione, Pierné ha voluto rendere omaggio a Vincent d'Indy nel suo 78° compleanno. Il programma comprendeva tre lavori, rappresentanti tre aspetti caratteristici dell'ingegno del maestro: la 2ª *Sinfonia in si bem.*; il preludio, seconda scena e finale del secondo atto dello *Straniero;* la *Sinfonia su un tema montanaro francese*. Nessuno di essi è nuovo; il più recente è di avanti guerra; il più antico ha quarantatre anni di vita. Ma non si riscontrano rughe nè nel-

l'uno nè nell'altro, come non se ne scorgono nell'animo e nell'ingegno dell'autore, il quale è stato acclamato dal numeroso pubblico.

***

I Concerti Pasdeloup, sotto la guida di Rhené Bâton e di Ingelbrecht, hanno dedicato un'udizione alla memoria di Messager, con frammenti di *Debureau*, di *Basoche*, de l'*Amour masqué* e di *Veronique* che hanno offerto l'occasione di applaudire artisti quali Roger Bourdin, Yvonne Printemps, Sacha Guitry e di onorare la memoria di un maestro della musica francese, la cui perdita è irreparabile.

Il *Pot-Pourri* di Krenek, l'autore di *Johnny*, non modifica il concetto che avevamo di questo autore, più astuto che abile. Il *Kol Nidrei* di Algazi, il cui *Salmo* era stato eseguito ai Concerti Colonne quasi contemporaneamente, non è che l'orchestrazione coscienziosa del canto ebraico conosciuto fino ad oggi incompletamente.

Di Piero Coppola, (un suo *Canto elegiaco* era stato precedentemente presentato da Gaubert al Conservatorio), Alberto Wolff ha dato una *Suite intima*, pregevole per diverse ragioni. I suoi tre tempi riproducono gli stati d'animo, angoscioso, calmo e ironico del musicista nella vita. Questo piccolo saggio di psicologia musicale, attraverso la quale l'autore afferma una interessantissima personalità, si adorna di ornamenti diversissimi, seguendo i sentimenti ch'essa vuole esprimere. Questa *Suite*, lungamente meditata, denota in qualche modo le caratteristiche dell'evoluzione o meglio dello sviluppo della tecnica musicale dell'artista. L'ultimo tempo, ironico e *blagueur*, con le sue risonanze di Jazz e le rotture dei suoi ritmi, dimostra l'intelligenza e l'eclettismo di Coppola e la sua interessante sensibilità.

Le melodie di R. Brunel su poemi di *Toi a moi* di Géraldy sono assai suggestive; il compositore ha saputo delicatamente assimilare gli ondeggianti movimenti del pensiero del poeta. Da notare, inoltre, il divertente e intelligente impiego d'una dizione ritmica che richiama — e ciò non è un piccolo vanto — i saggi nello stesso ordine tentati da un Mussorgski.

***

Anche i Concerti Straram, fedeli alla loro tradizione, hanno offerto un programma di nuovi lavori.

Nella *Suite* di Tibur Harsamvi, una delle giovani speranze dell'arte musicale ungherese, vi è molta musica e spesso eccellente. I pregi di questa *Suite* (che una seconda udizione, aiutando a meglio comprendere, farà ancor più gustare) sono il senso profondo di movimento e il discorso polifonico, talvolta, però, un po' pesante e confuso.

Di Webern, uno dei musicisti più in vista della scuola austriaca, Straram ha eseguito *Cinque pezzi* per orchestra di una brevità insolita.

Segnalo anche *Cinque pezzi* di I. Rodrigo, il giovane compositore del quale i diversi lavori già conosciuti ci avevano rivelato l'ingegno. Lodiamo Straram di aver accolto l'opera di questo autore da cui si è in diritto di attendere molto. Questi *Cinque pezzi*, tutti riusciti, d'una scrittura robusta e leggera allo stesso tempo, improntati ad una freschezza di movimento veramente seducente, hanno avuto calorose accoglienze.

***

L'Orchestra Sinfonica di Parigi ha dedicato con grande cura gran parte di una delle sue ultime sedute alla rappresentazione del mistero di *S. Francesco d'Assisi* di Malipiero. Il lavoro, che è imponente e bello, meritava — diciamolo subito — l'accoglienza affettuosa e fervida che ha avuto.

Noi non conosciamo, in Francia, che ben poco della produzione di Malipiero: la *Mascherata delle principesse prigioniere*; le *Impressioni dal vero*; le *Pause del silenzio*; *Rispetti e strambotti*; *Stornelli e ballate*; le *Sette Canzoni*. Tutto il resto è per noi lettera morta. L'esecuzione di *S. Francesco* offertaci da Fourestier, da Dufraune e dal Coro della Santa Cappella, costituiva quindi una grande attrattiva. Il mistero, concepito pel teatro, ma che può essere eseguito in oratorio è diviso in quattro parti: *Il gregge* (l'evocazione dei dodici primi compagni cantanti il Cantico della Povertà); *La Predicazione agli uccelli*; la *Scena di S. Chiara e di S. Francesco*; *La Morte*.

La sensibilità tutta moderna di Malipiero e la sua cultura di musicista innamorato del passato conferiscono al mistero un delicato sapore ma anche il suo più grande difetto, la monotonia. Fin dal preludio si ammira la freschezza e la serenità del paesaggio evocato. Il profumo gregoriano dei modi impiegati; la dolcezza delle leggere (frissonnantes) dissonanze; la melodia che si muove senza posa, sempre nei gradi più vicini della scala dei suoni; la rigida impostazione armonica che la melodia trasporta con sè, come se fossero una cosa sola; tutto ciò evoca a perfezione la immensa leggiadria del paese d'Assisi e mette in evidenza le finezze ornamentali della scena del mistero.

Dopo le commoventi strofe in lode di Madonna Povertà, e la Predicazione agli uccelli, il terzo quadro (S. Francesco e S. Chiara) e il quarto sopratutto (la Morte di Francesco cieco) raggiungono il massimo di bellezza per la semplicità e l'espressione profonda che li anima.

Nella produzione di Malipiero, per quanto ci permette di giudicare la conoscenza che ne abbiamo, questa partitura occupa uno dei primi posti, se non il primo; e nella produzione contemporanea essa è assai importante: benchè i suoi eccezionali meriti si debbano al colorito dell'orchestra e alla qualità dei sentimenti drammatici, più che al profondo valore delle idee.

***

Mi resta a segnalare il grande successo dell'ultimo concerto che M. F. Gaillard ha dedicato a differenti autori moderni, tra i quali Roussel, Respighi e Villa Lobos.

« Pro Musica » ci ha offerto un interessante programma di musiche di Bela Bartok (che la Revue Musicale ci aveva fatto conoscere personalmente qualche anno fa) al quale l'insigne pianista e compositore, capo della scuola ungherese moderna, ha dato il suo prezioso concorso. Per concludere il mio resoconto, ricorderò con piacere la permanenza e il successo tra noi del giovane direttore Jascha Horenstein; egli ci ha confermato l'eccellente impressione che avevamo di lui.

II

La stagione primaverile è stata attivissima, come quella invernale. Hanno assunto particolare importanza le diverse manifestazioni organizzate per festeggiare il sessantesimo anno di Alberto Roussel, l'autore di tante pagine musicali che illuminano così fecondamente la produzione contemporanea, e che si è affermato uno dei talenti più significativi del nostro tempo.

Se alcuni hanno voluto fare di lui il rappresentante della « Musica pura », arte oggettiva che presuppone l'insensibilità, non v'è a nostro avviso smentita più categorica che l'assieme della sua opera determinata da una intuizione imperiosa, da una sensibilità raffinata, non certo da calcolo dell'intelligenza.

Riguardo al suo *Salmo LXXX*, che riportò d'altronde un trionfale successo, non ci sembra giusto il tentare un giudizio dopo di averlo inteso una volta sola, mentre un lavoro così complesso, così vasto di proporzioni richiederebbe uno studio attento e profondo. Esso, oltrechè una sinfonia, è un dramma in tre quadri, dove il musicista trova sopratutto l'occasione di dare libero corso al suo gusto per il giuoco delle combinazioni del contrappunto. Sebbene nobilmente concepito, e superiormente realizzato, ci sia concesso di preferirgli *Le evocazioni*, *Per una festa di primavera*, *La sinfonia*, non solo a motivo della limpidezza delle prime, e della gravità delle altre, ma anche e sopratutto perchè questi ultimi lavori sembrano più direttamente scaturiti dall'anima e dal cuore del musicista.

***

In una delle sue ultime sedute, dopo l'ammirabile *Sinfonia concertante* di Mozart, per viola e violino, nella quale i signori Vieux e Francescatti furono solisti incomparabili, Straram ci rivelò un giovane autore, Palau, le tre *Siluetas* del quale hanno fatto la migliore impressione.

L'Orchestra Sinfonica di Parigi sotto la direzione di Pierre Monteaux non ci presentò nulla in fatto di novità, ma attraenti interpretazioni di alcune pagine tra le più notevoli della musica contemporanea.

I Concerti Pasdeloup, in qualche riunione fuori serie, ci hanno offerto alcune novità, tra le quali le scene de *La Rosière* e della *Cassandra* di Vittorio Gnecchi. Meritato successo ebbe il Salmo *Dio vincitore* di L. Haudebert.

Questo lavoro è composto su un testo tratto dalla Bibbia. Il compositore che ne aveva cominciato e proseguito fervidamente la composizione al fronte, durante la grande guerra, celebra il ritorno della pace dovuto al trionfo dell'Amore. I tre Canti per orchestra, organo, soli e cori del poema di Haudebert significano, rispettivamente, il riposo che segue la tempesta, l'allegria dei popoli, la certezza della Pace trionfante. Un pensiero ardente e generoso anima questo affresco di bella ampiezza e di musica commoventissima. Ottimi gli esecutori sotto la direzione di René-Bâton.

***

Elencate le solite manifestazioni concertistiche, non mi rimane che riferire del passaggio tra noi di qualche complesso orchestrale o corale che per qualche sera richiamò il pubblico delle nostre grandi sale di audizione.

Il Coro della Badia di Westminster di Dayton (Stati Uniti) è certamente uno dei più grandi e più perfetti complessi vocali che si conoscano. Senza eguagliare le masse indimenticabili della Cappella Sistina, non si può tuttavia tacere la quasi perfezione ottenuta da John Finley Williamson dall'insieme così morbido e così pieghevole ch'egli dirige.

Anche il Coro Infantile dell'antica Cappella Imperiale di Vienna è stato assai bene accolto ed ammirato. La perfetta esecuzione che dette nella Chiesa di San Stefano del Monte, della *Messa d'Incoronazione* di Mozart, come l'interpretazione di *Canzoni gotiche* e dell'*Apothicaire*, commedia musicale di Haydn, hanno rivelato l'esistenza e la prodigiosa qualità di una delle più illustri Compagnia Corali Infantili che si conoscano, alla quale appartenne Schubert, che vi fece i suoi debutti.

La Filarmonica di Berlino, con un programma di lavori che formano la base del suo repertorio, naturalmente studiato, accuratamente eseguito, ha riportato, se è possibile, un successo ancor più strepitoso di quello dell'anno scorso. Brahms, Beethoven, Strauss, Schumann, Wagner e Berlioz furono ammirabile pretesto per mettere in valore le meravigliose

interpretazioni di Furtwängler e della sua non meno ammirata falange.

Il direttore e i suoi musicisti hanno raggiunto il limite della perfezione umana e talvolta lo hanno anche sorpassato. Intendo dire con ciò che tale perfezione diventa talvolta così meccanica che non lascia più posto alla parte d'imprevisto riservato alla sensibilità. Di qui qualche freddezza, e nel calore medesimo, un po' di sforzo.

***

Nulla di notevole nei teatri di musica. Voglio appena accennare all'operetta *Sans façons* di Georges Auric, di un'ironia che il pubblico grosso non può afferrare, e che meritava una vita meno breve.

L'Opéra, in attesa delle promesse novità, ci ha dato una ripresa di *Monna Vanna* con Vanni Marcoux.

All'Opéra Comique abbiamo avuto la primizia d'una commedia lirica in quattro atti *La peau de chagrin*, musicata da Charles Levadé, sul testo che Pierre Decourcelle e Michel Carré hanno tratto da Balzac. Tutti conoscono il racconto filosofico di quest'ultimo, in cui la magica Pelle di Zigrino dona la felicità, ma si accorcia e diminuisce a misura che il suo possessore invecchia di parecchi anni ad ogni voto esaudito.

La partitura di Levadé ha, oggi, tutto il valore di una rivelazione. Pensate: vi si canta perdutamente! Bisogna essere grati a questo musicista che obbediente alla sua vera natura, e desideroso di esprimerla completamente, non ha avuto timore di allontanarsi deliberatamente dalle mode del giorno e di liberarsi dalla loro dispotica tirannia. Egli ha composto così un'opera tutta ammirevole, di una strumentazione leggera che sostiene bene la voce e la circonda di grazia e di fascino infinitamente seducenti. Egli ha sopratutto ottenuto il risultato di dare l'apparenza e la seduzione del lirismo ad un soggetto che nessuno credeva potesse ispirare un musicista. Le signore Sibille, Terret, Labaret, ed i signori Friant, Vieulle, Bourdin, si mostrarono perfetti attori e cantanti, e l'opera magistralmente diretta da Louis Masson, ha ottimamente reso il pensiero — tenero e convinto — di Charles Levadé.

III

In maggio abbiamo avuto diversi spettacoli di balletti. Con quelli russi di Sergio de Diaghilew, che annualmente appariscono al Teatro Sarah Bernhardt, sono ritornati all'Opéra quelli di Ida Rubinstein, mentre, prodigiosamente attraenti, gli intermezzi spagnuoli della signora Argentina richiamavano gran pubblico all'Opéra Comique.

Ai Balletti Russi seguirono due creazioni, *Il figliuol prodigo* di Sergio Prokofieff ed il *Ballo* di Vittorio Rieti.

Dopo quella di *Chout* e quella di *Pas d'Acier*, la nuova partitura di Prokofieff era attesa con grande impazienza ed è stata accolta con grandissimo e meritato favore.

Di tutti i compositori rivelati o affermati da Diaghilew, l'autore del *Figliuol prodigo* è certamente il più interessante ed anche il più eccezionalmente dotato. Possedendo la più affascinante tecnica, egli, a dispetto di certi eccessi, d'altronde sempre più rari, dà a ciascuna delle sue opere tanto vigore, tanta musica, spontaneamente sorta, da giustificare la seduzione che esse esercitano sul pubblico stanco dei meschini lavori che gli sono troppo spesso presentati.

Oltre il consueto brio, le idee interessanti e la maestria, Prokofieff rivela adesso una specie di emozione che i suoi precedenti lavori non lasciavano sperare, e che costituisce il dono squisito che al suo talento fa la sua generosa maturità.

Il terzo quadro che descrive il ritorno del figliuol prodigo è a questo riguardo notevole. Il musicista vi è riuscito completamente. Le decorazioni ben appropriate di Georges Rouault e la coreografia di Balanchine, contribuirono molto al successo del lavoro.

Col *Ballo* di Vittorio Rieti, il quale ha avuto il favore del pubblico fanatico e curioso di impressioni nuove, passiamo da uno stile all'altro; dalla giovane scuola russa alla giovane scuola italiana, di cui Rieti è certamente uno dei più intellettuali rappresentanti.

Nel suo *Ballo* tutto è musica e unicamente musica adatta a movimenti, rispondente così perfettamente allo scopo propostosi dall'autore.

Sul tema leggero di una azione chiara come lo sono raramente gli intrecci dei balletti, Rieti ha dunque composto una musica viva e scoppiettante se non sempre originale. Spirito, brio dei ritmi, delicata grazia di uno stile infinitamente curato, costituiscono le caratteristiche di questa partitura, di una modestia a volte eccessiva, ma che meritava tutta la attenzione ed il successo che le furono accordati.

Citiamo anche *La Volpe* di Strawinski, perchè in essa Sergio Lifar faceva il suo debutto come direttore di ballo. Vi debbo confessare che le acrobazie alle quali il gallo, il becco, il gatto e la volpe si abbandonavano sulla musica maliziosa di Strawinski non mi sono piaciute. Mancano troppo di spontaneità, di vera vita, sopratutto riguardo ad una partitura che da sola ne trabocca.

***

Con i balletti di Ida Rubinstein all'Opéra, cambiamento di significato, di quadro e d'estetica, ma non d'anima e tanto meno di diminuzione nell'ardente volere di ben servire il ballo.

Ed è questa fede stessa che, nei suoi errori, difende eloquentemente la causa di questa

instancabile e fervente animatrice. L'errore è forse di aver voluto realizzare, per esempio, il *Valzer* di Maurice Ravel e d'aver voluto far ballare una musica che, malgrado il suo titolo, anzi a causa del suo titolo di poema coreografico, non era adatta al ballo.

Negl'*Incantesimi di Alcina*, il nuovo balletto che Georges Auric compose su libretto e la cui azione è estratta dall'«Orlando furioso» dell'Ariosto, si trova il debole poeta Ruggiero preferito infine al bollente Tancredi dalla dama del suo cuore. Ma, se le peripezie di questo romanzo d'amore contrastato non sono sempre facili da seguirsi in tutti i loro preziosi dettagli, bisogna riconoscere che la musica che ispirano all'autore dei *Marinai* è di un ordine e di una logica degni di lode. E' strano notare, a proposito di Auric, quanto le sue qualità positive, d'intelligenza e di spirito si adattino alla forma del balletto assai meglio che a quella dell'operetta. Le scene accurate e i costumi ricchi di effetto contribuirono, con la viva e sensibile coreografia di Léonide Massine, a fare di queso balletto uno dei migliori successi che dobbiamo alla signora Rubinstein.

E' sulla scena dell'Opéra Comique che lavora la signora Argentina. Non saremo certo noi a lagnarcene, tutt'al contrario. Il suo trionfo è stato completo, i suoi spettacoli ci hanno incantato, giacchè la sua sola presenza è sinonimo di bellezza. Tutto nello spettacolo che essa dà, eccetto lei, non è che pretesto, alla più bella tragedia coreografica che possa immaginarsi. Quindi i costumi, le decorazioni e forse anche la musica, se si eccettua l'inebriante *Amor Brujo*, non hanno che una parte ben secondaria e non sono che l'umile piedestallo sul quale si erige la signora Argentina, certo la più completa, la più ammaliante ballerina dei nostri tempi.

***

Voglio ancora accennare alla creazione al Teatro dell'Opéra di *Perseo e Andromede*, l'opera leggendaria in due atti di Jacques Ibert su libretto di Nino, estratta dalla *Moralité légendaires* di Jules Laforgue. La storia favolosa, ironicamente evocata dal librettista e cosparsa di spirito dal musicista, sembra ben poca cosa nel vasto quadro dell'Opéra e la grazia e l'ironia che la profumano svaporano facilmente.

I due brevi atti di Ibert sono stati accompagnati da *L'Ecran de jeunes filles*, balletto in due atti su musica di Roland Manuel. Gli squisiti effetti della messa in scena e dei costumi di queste giovani pensionanti, i cui occhi maliziosi formano il soggetto del balletto, formano un tutto con la partitura sempre chiara e graziosa.

La giovane Orchestra Sinfonica di Parigi, dopo una udizione in cui trionfò il *Requiem* di Verdi, dopo una squisita audizione della *Sinfonia Veneziana* di Lorenzi così ammirevolmente eseguita dalla «Société des Instruments Anciens» che Henri Casadessus dirige, ha offerto la prima del *Concerto campestre* per cembalo ed orchestra di Francis Poulenc eseguito come meglio non si sarebbe potuto da Wanda Landowska.

Questo *Concerto* non offre niente che evochi la rigidezza dell'inverno nè il caldo dell'estate Non è neanche abbastanza maturo per ricordare, malgrado la fanfara, l'autunno, in cui i pampini diventano rossi. Esso è nato in primavera. Una primavera un poco precoce in cui le cose non hanno avuto il tempo di prendere il loro posto.

Vivificandolo, Wanda Landowska lo ha ornato di incomparabili tratti e gli ha conferito, con il potere del suo talento, tutto il prestigio dello spirito, tutte le seduzioni della grazia.

Quanto all'opera non sarei sorpreso che facesse il giro del mondo. Abbiamo certo dei lavori più imponenti della nostra arte musicale, ma questo è pieno di grazia e di spirito.

***

Anche Straram ci ha fatto udire, prima di terminare la sua stagione così fertile in rivelazioni di risultati, una bella e nobile composizione; la *Sinfonia con organo* di Marcel Dupré, di fattura nel tempo stesso severa e larga, di un'altezza di pensiero commovente e di una tecnica veramente bella.

Oltre queste manifestazioni, avemmo ancora, col concorso dell'Orchestra Poulet, la prima audizione di *Americhe* di Edgard Varèse e di un poema sinfonico di Villa-Labos, molto libero di forme, intitolato *Amazzone*.

Sono molto imbarazzato nel parlare di una composizione della struttura e dell'importanza di quella di Edgard Varèse dopo un'unica audizione, tanto più che questa partitura deve essere letta più che sentita. Infatti, le aggregazioni sonore del compositore, passato il primo momento di sorpresa, non offrono che un interesse secondario e il fine del pensiero che le ideò rimane poco percettibile senza il concorso quasi obbligato del testo musicale. E che dire della lunghezza, della crudeltà di una composizione come questa che non respinge alcun effetto di violenza, per quanto eccessivo sia, e che lascia l'uditore nell'impossibilità fisica di sentire e di comprendere.

Il poema sinfonico *Amazzone* di Villa-Labos, al contrario, ha conquistato tutte le simpatie. Non che esso, molto inferiore ai più recenti dello stesso compositore, sia più accessibile all'uditore, ma sprigiona una vita ritmica così intensa, così profonda che, senza discutere ancora sul valore delle idee che vi si trovano, il pubblico gli fece una calorosa accoglienza.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera dalla Sassonia

Se l'Opera di Stato di Dresda, nella sua ammirata attività, aveva offerto frequentemente pregevoli novità in fatto di rappresentazioni liriche, mai prima d'ora aveva ospitato lavori di autori ancora ignoti nel campo della musica teatrale. Enrico Kaminski, personalità da lungo tempo apprezzata dai cultori di musica da camera e da concerto, è passato ora dal campo della musica vocale sacra e di quella istrumentale, risalente ai vecchi modelli classici, a quello del teatro, col non facile tentativo di un lavoro estratto da un romanzo. Il poema in prosa, di C. F. Meyer, è *Jürg Jenatsch;* in cui la lotta di Bünden per la propria libertà è sembrata a Kaminski un tema attraentissimo; ma, con leggerezza che dimostra poco riguardo alle leggi della scena teatrale e alle esigenze estetiche richieste dal freddo ambiente della scena stessa, egli ha costruito un po' troppo alla buona il libretto e ci ha dato un lavoro che, pel suo miscuglio di elementi d'opera, d'oratorio, di dramma e melodramma, riveste un carattere di creazione aleatoria, che difficilmente riesce a dare godimento anche allo spettatore più volonteroso.

I complessi di puro carattere drammatico lasciano disordinatamente e senza regola apparente il posto e si scambiano con brani musicali, tendenti ora alla canzone, ora all'oratorio, ora al tipico amalgama dell'opera. Gli avvenimenti di Bünden, e quelli strettamente connessi dell'eroe Jenatsch, si svolgono in 5 atti e 6 quadri e, incominciando con l'assalto alla casa parrocchiale dell'eroe patriotta, terminano con la morte di quest'ultimo, per mano della sua sposa Lucrezia. Parallelamente all'ibrida costruzione del lavoro — chiamato dall'autore semplicemente «Dramma» — si riscontrano per alcune parti — sopratutto per quella del protagonista — doppi elementi, inquantochè, mentre gli attori agiscono sulla scena e aprono la bocca con apparenza di recitazione, dietro la scena l'artista vi si sostituisce contemporaneamente col canto.

Questa concezione di Kaminski ci sembra poco felice poichè, oltre a produrre effetti antiestetici, diminuisce considerevolmente le possibilità di facili esecuzioni, del lavoro. Chiaramente appare anche la sua poca dimestichezza col teatro; tanto più ch'egli, col fissare rigidamente le azioni e i movimenti, fin nei più piccoli momenti e particolari, impedisce l'espandersi spontaneo dei sentimenti e delle mosse dell'attore. Se come librettista ha saputo darci, nel primo atto, una costruzione tesa e drammatica, le forze lo hanno abbandonato sempre più col progredire dell'azione, cosicchè i fili di questa gli sono sfuggiti a poco a poco e verso la fine dell'opera riesce ad orientarsi soltanto chi è stato precedentemente illuminato dalla lettura del poema di Meyer.

A questi rilievi negativi dello spartito dobbiamo contrapporre quelli positivi, limitati alla concezione musicale, che, a prima vista appare anch'essa insufficiente. Con maggiore ponderazione e più profonda attenzione si fa strada, però, l'impressione di una creazione musicale che attinge alla fonte del più profondo sentimento. Kaminski che, fuori della sua attività quotidiana, vive nella Selva Nera, ha conservato la sincerità del sentimento e la purezza del discorso musicale che da essa deriva. Nella sua musica aleggia un tono pio e religioso, e la grande simpatia che dimostra per la musica classica antica e per i puri accordi tritonali, le fa assumere un proprio carattere chiaro ed elevato. In questo dramma appare all'uditore tutto il Kaminski, e cioè tanto il compositore istrumentale, quanto il creatore di pregevole musica corale e a sole voci. Già l'introduzione — specificatamente chiamata «Introito» è un pezzo istrumentale serio e solenne con un Coro finale proveniente dall'orchestra, il quale, come nell'antica tragedia posto fuori dell'azione, interpreta ed esprime idee generali sulla «Sorte dell'uomo». Un altro coro similare forma l'introduzione al secondo atto, e ad esso risponde un altro coro, posto dietro la scena: «Dovrà eternamente la Luce soggiacere all'Ombra? — Un dì vincerà la Luce», ed anche il quinto atto viene iniziato dal coro ispirato dalle parole bibliche: «Amore indulge». Tutti questi cori hanno realmente un'intima grandezza, che conquista. Degli «a soli» sono da ricordarsi anzitutto quelli di Lucrezia, alla quale sono affidati i principali brani del genere contenuti nella partitura e culminanti nell'incomparabile scena della preghiera, al principio del quarto atto. Qui vecchie arie popolari e spirito moderno si fondono in un puro tono intimo che raggiunge anche il lirismo, allorchè dalla linea polifonica si stacca una cantilena fortemente sentita. Opera ed autore entrano nella moderna produzione operistica come solitari rappresentanti di un grande sentimento e solo grazie a questo sentimento si può augurare allo spartito stesso una grande fortuna.

A Fritz Busch spetta il merito non comune di aver tentato l'esecuzione del lavoro, malgrado tutte le sue debolezze; con lo sguardo del musicista eclettico, ha riconosciuto la qualità della musica. La rappresentazione, sotto la sua direzione musicale e sotto quella scenica di Otto Erhardt, fu degna della più alta lode. Le parti principali vennero ottimamente affidate a Bruno Decarli (attore drammatico) e ad Adolfo Schöpflin (artista). Eccellente Fausch fu Erich Ponto (attore drammatico) ed Elisa Stünzner (artista) una Lucrezia ideale. Speciale menzione merita il coro che, istruito da Carlo Pembaur, eseguì con ottimo risultato la sua parte tutt'altro che operistica.

Questa prima rappresentazione, che richiese notevole preparazione, fu inclusa dall'Opera di Dresda in un cartellone, che per la sua ricchezza e varietà può essere di modello a parecchi teatri affini. In esso figuravano le riprese, in nuove ed accurate edizioni, delle opere di Strauss *Elettra* e *La donna senz'ombra;* e una nuova, ottima esecuzione del capolavoro mozartiano *Così fan tutte*, diretto con grande delicatezza da Busch e inscenato da Erhardt con fine gusto artistico.

Dresda ha tentato, contemporaneamente a Wiesbaden, di riportare sulla scena l'opera di Berlioz *Benvenuto Cellini*. Il testo di questo lavoro, tradotto in tedesco da Peter Cornelius, ammiratore entusiasta di Berlioz, rivela delle debolezze che appaiono manifeste specialmente negli ultimi quadri; la musica però che, per la sua grande e briosa melodia, piena di fuoco, di slancio e di ritmo frizzante, piace immediatamente, meritava la ripresa, nella quale si comprese anche l'ouverture *Il Carnevale romano*. L'esecuzione fu preparata con grande amore e cura, e mise nella sua più bella luce l'attività dell'Opera di Dresda.

***

Il Teatro di Lipsia ha presentato la prima dell'opera di Weinberger *Schwanda, lo zampognaro*, che, dopo Breslavia, venne già inscenata in parecchi teatri tedeschi. Con questo spartito, il teatro lirico ha fatto, sotto tutti gli aspetti, un grande acquisto. Al centro dell'azione, tratta da una favola boema, stanno Schwanda, lo zampognaro, e Babinsky, il capo dei ladri. La musica eminentemente polifonica, il che non fa meraviglia in un allievo di Reger, attinge, nella sua ricchezza melodica, alla fonte dell'arte nazionale musicale boema.

Merita doveroso cenno l'attività della Radio della Media Germania per la trasmissione di opere notevoli e raramente udite. Ricordiamo una splendida esecuzione della bellissima opera giovanile di Arnold Schönberg *Die Gurrelieder*, per la quale si prestò il maestro A. Szendrei, di Lipsia; come pure la trasmissione dell'opera di Dvorak *Der Dickschädel*, così ribocante di musica.

Con l'inizio della stagione estiva si sono ripresi i *Festivals* musicali, dei quali in questo anno si sono già celebrati: a Jena, il Settimo per Brahms, sotto la direzione di Furtwängler, in collaborazione coi Filarmonici di Berlino; ed a Lipsia, il 17° in onore di Bach, dalla nuova Società bachiana, sotto la direzione di Carlo Straube, Cantore in S. Tommaso. La manifestazione ha culminato con la esecuzione della *Passione secondo S. Matteo* completa, alla quale si aggiunsero concerti di musica da camera, un Concerto d'Organo e una Cantata.

La scelta di un nuovo direttore per la Gewandhaus in Lipsia non è stata ancora fatta: cosicchè la prossima stagione invernale di concerti dovrà farsi nuovamente con direttori di passaggio. La Filarmonica di Dresda ha scelto quale successore di Edoardo Möricke, finora Direttore generale per la città di Duisburg, Paolo Scheinpflug, e con ciò crediamo abbia garantito nel miglior modo il suo avvenire.

Dr. Wilhelm Virneisel.

Lettera dalla Spagna

Gli ultimi avvenimenti musicali degni di essere segnalati per la loro importanza artistica, sono diversi. Un concerto della Orchestra Filarmonica fu diretto da Oskar Fried, il quale presentò brani classici già noti eseguiti con certa rigidità alquanto aspra, che non fu di ostacolo a che lo si applaudisse cortesemente. Il Quartetto Aguilar, dopo un brillantissimo giro all'estero, è stato riudito a Madrid con grande piacere. L'eccellente interpretazione del suo repertorio, composto per la maggior parte di composizioni di De Falla, Turina, Albeniz, Granados e Moreno Torroba, ha suscitato un grande interesse artistico.

La Orchestra Sinfonica, tra gli altri brani del suo esteso repertorio, ci ha fatto conoscere un bel poemetto, *Saluctas*, del giovane compositore di Valenza Manuel Palau, professore del Conservatorio di quella città, laureato in uno degli ultimi concorsi nazionali di Belle Arti, patrocinati dallo Stato; *Scarlattiana* di Casella, sopra temi di «Sonate» di Scarlatti, opera elaborata con talento e arte e strumentata con impeccabile buon gusto; una *Rapsodia di Norfolk* di Williams, compositore nordamericano, sopra temi popolari; un *Concerto* per piano e orchestra di Block, assai bene interpretato dal giovane e intelligente pianista Aroca; i brani sinfonici di *Petruska* e *Apollo Musagète* opera di sapore ottocentesco di Stravinski, di esito dubbio quest'ultima.

Dario Milhaud diresse i suoi *Saudades do Brazil* ed eseguì al piano il suo *Carnevale d'Aix*, fra proteste e applausi tiepidi.

Arbois, con la cooperazione della massa corale di Madrid, interprete la Orchestra Sinfonica, diresse frammenti delle *Messa in mi bem.* di Schubert e Beethoven e brani di altri autori.

Una nota interessante ha portato nella Società Filarmonica il celebre Quartetto di Dresda con le accurate esecuzioni, tra altre opere, del *Quartetto* di Verdi, poco conosciuto, e del *Quartetto Dorico* di Respighi, che fu molto gustato.

Nella nuova Società Internazionale il Quartetto Milanés ha interpretato il *Quintetto* di Schubert per due violoncelli, il *Quintetto* di Glazunof, op. 39, ed il *Trio* di Dvorak,

op. 74, per due violini e viola, meritando molti elogi tutti i componenti del complesso, i signori Milanés — autore d'un Quartetto per strumenti ad arco, molto interessante — Baena, Crur e Meroño, ch'ebbero la cooperazione dell'insigne professore di violoncello del Conservatorio, Casaux.

Nella stessa Società ha avuto buon esito il giovane pianista Nicanor Zobaleta, di brillante avvenire.

Hanno visitato Madrid i giovani cantori di quella che fu la Real Cappella di Vienna, ammirevolmente accolti dai filarmonici madrileni che li hanno applauditi in una interpretazione di lavori di Haydn, Schubert e di altri.

Il chitarrista Daniele H. Fortea, nella sala Rex, ed il giovane bandurrista Saer Ferrer al Circolo di Belle Arti, sono stati unanimemente elogiati dalla critica e dal pubblico. La difficoltà del tremolo e la sostenutezza dei lunghi valori nella bandurria, sono stati superati grazie all'elasticità del polso e all'arte con cui Saer Ferrer domina sulla tecnica di uno strumento tanto ingrato in altre mani, e grazie al repertorio scelto con raro buon gusto.

Del chitarrista Fortea, allievo di Torrega, il miglior elogio che si può fare è di dire che appartiene alla stirpe degli illustri chitarristi contemporanei, quali Segovia, Llobet e Sainz de la Maza.

***

Dum Lago al Liceum, e C. Rodriguez alla Sala Rex hanno dato interessanti udizioni di piano interpretando con talento lavori di Debussy, Falla, Hoffter, Albeniz, Ravel, Schmit, Chopin e Vecarvaer, musicista spagnuolo del secolo XVI, trascritto in notazione moderna da Torner, specialista di tali studi. I Cori Vareor di ritorno dall'Esposizione di Siviglia hanno dato un concerto in Madrid interpretando brani dei compositori baschi Guidi, Eonaola, Sorovabal, e altri, con la cooperazione della Banda municipale che eseguì, in questo concerto, un'opera tipica intitolata *Cancion de la Maya*, del Direttore del popolare Gruppo municipale, nel quale il maestro Villa ebbe un esito sicuro per la grazia ed il carattere della sua ultima e ammirata composizione.

Per festeggiare gli stranieri partecipanti al quinto Congresso internazionale degli autori, svoltosi a Madrid, si organizzò un concerto della Orchestra Filarmonica, diretta da Mascagni, che interpretò gli intermezzi del *Ratcliff* e dell'*Amico Fritz* e la ouverture delle *Maschere*. L'illustre compositore italiano — che conta numerosi ammiratori in Madrid ed in Spagna — è stato molto festeggiato.

La Orchestra Filarmonica chiusa la stagione della Società Culturale con una interessante udizione diretta dal maestro Perez Casas, nella quale presentò una delle ultime composizioni di Oscar Esplà: *La noche buena del diablo*, in cui uno dei tempi più degno d'elogio è uno «Schotis» concepito alla maniera di *La Valse* di Ravel, di esuberante e luminosa sonorità e bellezza di timbri, e che ottenne un caloroso esito.

Tali sono, brevemente esposti, gli echi più salienti della fine della stagione artistico-musicale di concerti. Non vogliamo, però, terminare queste note informative senza aggiungervi due notizie assai importanti per la vita musicale spagnola. La prima è che De Falla lavora attualmente ad un'opera di grandi proporzioni per coro e orchestra, dal titolo *Atlántida*, del poeta catalano Giacinto Verdaguer che si eseguirà per la fine della Esposizione di Barcellona e sarà interpretata dall'Orfeo Català e dalla orchestra di Casals. L'altra notizia è che il giovane compositore spagnuolo Ernesto Holffter sta terminando un gran *Concerto* per piano e orchestra.

ROGELIO VILLAR.

Lettera da Chicago

La «Civic Opera Company» di Chicago, che durante l'estate 1922 rilevò gli scenari e quanto altro apparteneva alla «Chicago Opera Association», per continuare a rappresentare a Chicago il grande repertorio dell'opera lirica con una compagnia stabile, inizierà il prossimo 4 novembre la sua ottava stagione e in tale occasione sarà inaugurata la sua nuova sede, Wacker Drive, in Madison Street.

La nuova Opera Civica, che potrà contenere circa 3500 persone, fa parte di un magnifico edificio di 42 piani per uffici. Esso è stato costruito appunto a beneficio della «Civic Opera Company» di Chicago, perchè coi suoi redditi è destinato eventualmente a coprire il deficit annuo della gestione del teatro ed anche a provvedere ai fondi per una scuola di ballo (da aprirsi il 30 settembre 1929) e possibilmente anche per una scuola d'orchestra ed una di coro.

Quando fu organizzata la «Civic Opera Company» di Chicago, i direttori si proposero di dare alla gestione teatrale una solida base commerciale. A questo scopo si stabilì un bilancio di spese, per la prima volta nella storia dell'Opera a Chicago, e probabilmente anche di molti altri teatri. Si chiese ad un certo numero di cittadini di rendersi garanti per una somma non superiore a 500.000 dollari, e ciò per un periodo di cinque anni.

I primi cinque anni dell'Opera Civica possono essere considerati come un periodo sperimentale di questa istituzione cittadina. Durante tale periodo appunto, il consiglio dei direttori, presieduto da Samuel Insull, decise che, per assicurare l'avvenire dell'opera lirica in Chicago, si dovessero prendere dei provvedimenti definitivi allo scopo di poter contare su un introito permanente, che fosse del tutto indipendente dalla vendita giornaliera dei posti e dall'abbonamento.

In occasione del consueto discorso annuale degli azionisti, alla chiusura della stagione 1926-27, il signor Insull espose i piani secondo i quali un grande edificio per uffici sarebbe stato costruito quale sede permanente dell'Opera di Chicago. Egli informò gli azionisti che i direttori avevano lavorato intorno a questo progetto per quasi tre anni, che era stata acquistata un'intera area tra Wacker Drive, Madison e Washington Streets, e che gli architetti avevano ricevuto istruzioni di preparare le piante per la costruzione.

Egli fece anche osservare che il finanziamento era pronto e che la costruzione sarebbe costata intorno a venti milioni di dollari. Il finanziamento comprendeva dieci milioni di dollari al 5 per cento, sottoscritto dalla «Metropolitan Life Insurance Company» e una somma di altri 10 milioni di dollari al 6 per cento di azioni disponibili. Queste azioni furono offerte al pubblico dalle varie istituzioni finanziarie che avevano aderito e in un ragionevole periodo di tempo furono tutte collocate.

***

Il nuovo edificio è conosciuto sotto il nome «20 Wacker Drive Building» e la corporazione che lo controlla ha il nome di Corporazione del «20 Wacker Drive Building». Le azioni di questa intrapresa sono amministrate dall'attuale consiglio di direttori della Corporazione. Nel mandato legale ad essi conferito sono chiaramente indicati i loro doveri. Il primo dei quali sarà quello di liquidare i debiti della gestione teatrale in un periodo abbastanza lungo, così da consentire alla stessa di contribuire di tanto in tanto alle spese derivanti dalla messa in scena di opere di grande importanza, e col proposito che essa possa poi, eventualmente, assumersi l'intero onere, ora sostenuto da coloro che si sono garantiti.

Il grandioso progetto comprende due teatri, l'Opera Civica, che ha una capacità di 3500 posti, e il Teatro Civico e Salone da Concerti, con 850 posti. Entrambi hanno sale di prova, per uffici, e tutte le comodità atte a facilitare il funzionamento dell'Opera Civica e di qualsiasi altra intrapresa teatrale alla quale le due istituzioni potessero dare in affitto i locali. Quando si sarà provveduto a tutto ciò, resteranno ancora disponibili 739 piedi quadrati da essere dati in affitto ad aziende private. Il costo netto del finanziamento dello stabile è stato il 5,8 per cento annuo.

All'atto di annunziare la costruzione del nuovo stabile, fu promosso un secondo fondo di garanzia, anche questo per un periodo di cinque anni. La richiesta di garanzia non fu limitata agli amatori di musica appartenenti alla classe più ricca di Chicago. Infatti, su un totale di più di 3000 azionisti, 2500 di essi si sono impegnati per somme non superiori a 100 dollari annuali.

Sarà necessario di mantenere un fondo di garanzia per un certo numero di anni sino a quando le rendite dello stabile non avranno completamente ammortizzati i debiti derivati dalla costruzione. Tuttavia si spera che ogni anno il bisogno di attingere a tale fondo diminuisca, sinchè cessi del tutto.

L'Opera Civica di Chicago è stata molto aiutata nel finanziamento della costruzione da parte di varii Istituti finanziari che sottoscrissero l'emissione di azioni privilegiate. E ciò non è tutto; giacchè le banche e gli agenti di cambio di Chicago, con la loro campagna di annunzi e con ogni altra forma di pubblicità, han dato un grandissimo impulso alla stagione teatrale di ogni anno, per quanto concerne la assegnazione dei posti e dei palchi in abbonamento.

L'Opera Civica di Chicago prenderà possesso della nuova sede verso il primo settembre ed i locali per i teatri e le sale di prove potranno essere adibiti agli spettacoli verso il 15 dello stesso mese.

Agosto 1929. GERARD.

Recente successo alla FENICE di Venezia:

NINO CATTOZZO

I MISTERI DOLOROSI

Sacre Rappresentazioni in tre Misteri:
I. L'Orazione nell'Orto. - II. L'incoronazione di spine. - III. La morte.

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 30.

DELLO STESSO AUTORE:

I MISTERI GAUDIOSI

Sacre Rappresentazioni in tre Misteri:
I. L'Annunciazione. - II. La visita a Lisabetta. - III. La Natività.

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 30.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GROELINGER (CH.) — *35 ans de purée.* (A. De Smit, Parigi).

Memorie auto-biografiche di un musicista olandese, compositore e direttore d'orchestra, scritte con una briosa spregiudicatezza, e di piacevole lettura.

GABEAUD (A.) — *Cours de Dictée musicale* complet et progressif en trois livres. (M. Senart, Parigi).

E il 2° libro, che contiene: 1. lavoro preparatorio di formazione tonale sull'accordo perfetto di *do*, 2. audizione e fissazione progressiva di 7 note naturali nei toni di Do Magg. e la min. senza sensibile, 3. studio graduato dei ritmi elementari. Gli esercizi bene graduati si effettuano nei vari toni, con diverse aperzature ritmiche, e alla fine v'è un'appendice con facili esercizi anch. a 2 voci.

O. S.

Musique Adresse Universel 1929. (Office Général de la Musique, Parigi).

Da qualche anno non vedevamo questa pubblicazione che abbiamo trovata notevolmente accresciuta, tanto da superare le tremila pagine, e riordinata con criteri di praticità tale da costituire una utilissima raccolta di indirizzi veramente mondiale. Oltre un vocabolario in cinque lingue dei principali articoli del commercio musicale (ed in cinque lingue si ripetono i titoli delle diverse rubriche), vi è un indice geografico; l'elenco delle Ditte per ordine alfabetico di città; l'elenco dei fabbricanti, editori, grossisti, commissionari, classificati per genere d'industria e di commercio. Segue l'elenco alfabetico di tutte le Ditte, con i rispettivi marchi di fabbrica, alcuni dei quali sono riprodotti.

Annuario Musicale Italiano 1929. (Fratelli Palombi, Roma).

Ecco un altro pregevole volume — per quanto limitato all'Italia — ormai al suo settimo anno (segno evidente del favore che l'ha seguito), utilissimo al musicista, al commerciante, all'industriale. Vi si trovano gli elenchi degli Istituti musicali, dei compositori, degli strumentisti e maestri, raggruppati nelle diverse specialità, degli editori, dei fabbricanti e negozianti di strumenti, ecc. Il libro è arricchito da nitide illustrazioni.

m.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

KOMITAS (R. P.F. — *Les braves de Sipan.* Choeur héroïque (à capella). — *4 Mélodies* avec accompagnement de Piano. *4 Choeurs* à capella. (M. Senart, Parigi).

Fascicoli III e IV della nuova serie di Musica Popolare Armena editi dal comitato del Padre Komitas a Parigi. Contengono melodie popolari elaborate, che invero hanno un sapore che diremo neutro europeo, e deludono chi vi cerchi un'espressione d'arte esotica.

BALILLA PRATELLA (F.). — *Canti Romagnoli* per Coro op. 49, II Serie. (F. Bongiovanni, Bologna).

Bella raccolta, animata (com'è proprio del Pratella) da autentico senso della musica popolare. I vari pezzi, a voci ora d'uomo, ed ora miste, sono tutti cerso d'ottimo effetto di sonorità. Segnaliamo la pubblicazione alle società corali. Oltre ai testi dialettali romagnoli, vi sono anche le versioni italiane.

BACH (C. Ph. E.). — *Trio* für Flöte, Violine und Klavier. (W. Zimmermann, Lipsia).

Sonata a tre di valore forse più storico che pratico musicale. Vi si scorgono segni di stile *galante* (francese) ed *espressivo* (italiano) e di atteggiamenti formali corrispondenti. L'edizione è accuratamente rivedata da J. Lorenz ed il «continuo» è svolto per pianoforte da R. Tschierpe.

SCHMITT (Fl.). — *Sept Pièces* pour Piano à 2 mains. (A. Leduc, Parigi).

Pezzi gradevoli, d'uno stile senza sorprese e senza pretese, e di fattura da maestro francesemente sobrio. È una ristampa di cose note e gustate.

Giulio Bas.

VERETTI (A.) — *Sonata in fa* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Diciamo subito che il Veretti non è ammalato di *modernolatria*. Egli ama le forme organiche saldamente costrutte ed architettate. Cammina a passo spedito sulla via della chiarezza che poggia sicura e decisa sulle basi solide di linee melodiche consistenti e di ritmi agilmente distribuiti.

Di buona struttura, equilibrata e trasparente nella forma chiara e limpida, questa nuova *Sonata* accresce la produzione già notevole del giovanissimo musicista.

Il primo tempo, serrato ed organico, consta di due movimenti: *Allegro* e *Andante*, che si alternano felicemente senza turbare la salda omogeneità dell'insieme. Siamo sul terreno tonale più convincente. Notiamo una lunata felicità d'estro e certe svolte melodiche che rivelano subito l'artista che parla con sincerità.

Al primo tempo, fa seguito un *Tema con variazioni*. Tema espressivo, che crea un'atmosfera di serenità limpida e dolce. Le variazioni sono condotte egregiamente. La terza (*Canto dell'amorosa malinconia*) ha un motivo sviluppato con ampiezza di canto ed effusione lirica. Vivacità e leggerezza animano la quarta variazione, un *Trescone* pieno di brio e di allegria.

L'A. tratta simpaticamente temi e modi popolareschi, dando loro un'appropriata veste armonica, riuscendo a conservare nello sviluppo della composizione un senso *lineare* molto gradevole.

Concludendo, questa *Sonata* è una piacevole prova di valore e, se non rivela ancora una vera e propria personalità, può considerarsi come l'affermazione di un artista di buona cavata.

Emilio Gragnani.

MUSELLA (S.) — *L'Infinito.* Versi di G. Leopardi (M. S. o Br.). (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Questo lavoro ha un doppio merito, giacchè nella produzione dell'autore rappresenta un notevole passo in avanti, e nella produzione musicale italiana assume una sua posizione indipendente. Non si potrebbe infatti con termini di confronto universalmente accettati dare un'idea di questa lirica, lontana com'è sia da aspetti pizzettiani che da aspetti popolareggianti propri dei giovanissimi autori, e che non concede nemmeno all'impressionismo francese un'influenza che superi la naturalezza di un aderente commento. Essa, tenendosi sempre in un'atmosfera di nobile contenutezza, dà forza e passione al significato delle parole semplicemente colle inflessioni della melodia cantata e colle efficacissime pause. La dosatura di queste ultime mi pare sopratutto ammirevole, e fra di esse in primo luogo brilla l'epilogo della lirica, che incantevolmente ci trasporta, attraverso una specie di pensoso raccoglimento, dalla dolente poesia ad uno stato di quiete. La geniale novità dell'interpretazione sta appunto in questo, di aver intuito come la poesia non termini coll'ultimo verso, ma continui oltre, ed anzi proprio in questa continuazione stia il culmine della esaltazione lirica. E qui giustamente la musica raggiunge la maggiore emotività, spegnendosi poi a poco a poco. Le teorie, per fortuna, non insegnano il modo di aviacerare tali intime ed indistinte vibrazioni del sentimento, e perciò quando per mano di un sincero artista vediamo sciolto un mistero della cui incomprensione la nostra anima soffre, non può da parte nostra mancare nè una meritata gratitudine, nè un incoraggiante entusiasmo.

Vi. An.

HARVEY (D.) — *Four Short Pieces* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Piccolissime pagine di facile esecuzione, preziose veramente per i giovani pianisti, poichè oltre ad allettarli, li educheranno riguardo al ritmo ed all'armonia.

BAYNON (A.) — *A Summer Garland.* (Elkin e Co., Ltd., Londra).

Sei piccoli pezzi notevolmente facili, ma sempre improntati a simpatica distinzione di andamenti melodici e armonici.

HAENDEL (G. F.) — *Minuet* from «Berenice» (Carse). (Augener Ltd., Londra).

Pagina magistrale che rispecchia le prerogative del grande Maestro; semplicità e larghezza melodica.

CARSE (A.) — *The Kid that my Father Bought.* Children's song. (Augener, Ltd., Londra).

Se musicalmente la canzone presenta speciale interesse di scorrevolezza e buon gusto, letterariamente offre singolari attrattive di simbolismo leggendario e storico riguardante l'Antico Testamento e i suoi patriarchi. Dilettevole ed istruttiva ad un tempo, la composizione di Adam Carse meriterebbe traduzione e diffusione fra noi.

STEWART (D. M.) — *Phantoms.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Molto pittoresca ed espressiva, questa lirica vocale avvince l'attenzione di chi legge e di chi ascolta. Moderna nella forma, piccante nell'armonizzazione, sa però mantenere chiara ed evidente la linea del periodo musicale.

OSMOND (C.) — *Requiem.* Song. (Augener, Ltd., Londra).

In poche battute l'autrice ha saputo accoppiare mirabilmente la concisione del periodo coll'efficacia espressiva dell'idea

KLEIN (I. F.) — *The Shepherd boy Sings in the valley of Humiliation.* Song. (Augener, Ltd., Londra).

Piacevolissima pagina vocale per le voci non troppo estese ed abilmente piegate a rendere con varietà di colorifil la melodia cantata.

EDMONDS (P.) — *Come live with me and be my Lowe.* (Augener, Ltd., Londra).

Poesia squisita del poeta Marlowe del secolo XVI, musica espressiva ed oltremodo elegante per quanto riguarda l'accompagnamento pianistico.

EDMONDS (P.) — *Crabbed age and Youth.* Song. (Augener, Ltd., Londra).

L'andamento della composizione fa ricordare che la musica inglese ebbe grande impulso dal genio di Giorgio Federico Haendel, che alla larghezza e alla limpidezza delle idee chiedeva frequente ausilio. Ad accentuare i pregi della simpatica romanza diremo che la poesia è dovuta a Guglielmo Shakespeare.

DE LA PRESLE (J.) — *Sous la pluie.* Melodie. (Rouart Lerolle et C., Parigi).

Descrittiva nella parte strumentale, la lirica vocale al vale di una declamazione melodiosa e sognante che bene si adatta al grigiore dell'ambiente.

DAVICO (V.) — *Trois Poèmes agrestes.* (Rouart Lerolle et C., Parigi).

Molto moderno nella concezione e nella fattura della sua musica, l'autore sa trovare in una semplicità scheletrica tutto il fascino del secondo poema intitolato *Crepuscule*

E. Onnoni.

MUSICA SINFONICA

ALFANO (F.) — *Danza e finale di Sakuntala* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

Due episodi tolti dall'opera omonima (terzo atto) e collegati insieme. Nel primo la danza di Sakuntala e il tormento del Re *Duschilnta* in seguito alla maledizione del Santone *Durvelsasa*. Nel secondo il rimpianto e la disperazione per avere il re ripudiato ingiustamente la sua sposa. Una luce fantastica lo inonda, mentre appare il fedele eremita, con un fanciullo avvolto da vell d'oro, il figliuolo erede già annunziato dal cielo. La scena, che fino a questo punto rappresenta l'ultimo passo per raggiungere la vetta del grandioso dramma mistico, diventa di una staticità inebriante quando il re ed il popolo tutto s'inginocchieranno davanti al miracolo, assorbiti dalla maestosità del momento e dalle ondate sonore delle trombe squillanti e di tutta l'orchestra, quale grida misteriosamente osannanti di una natura trasportata nel grembo dell'universo celeste.

Questa la trama dei due episodi strumentali, trama che viene dall'autore stesso molto opportunamente esposta nella partitura, quale contributo di chiarezza per chi volesse seguire il lavoro strumentale così ridotto, nelle sue eventuali esecuzioni. Della partitura, che è un vero miracolo di architettura strumentale e di bellezze musicali, tutto intrecciato di una fioritura soprannaturale di colori, nè lo nè altri oseremo parlare analiticamente. Ricordiamo ancora l'impresslope riportata dalle passate esecuzioni qui a Bologna al nostro Comunale sia del presente lavoro, che dell'opera intera diretta da Serafin in una magnifica edizione e ci rammarichiamo di non potere ancora vedere sui cartelloni italiani la grandiosa e suggestiva opera altaniana, frutto di mirabile sforzo di sapienza e di genialità italiana.

MARTUCCI (G.) — *Novelletta* per Orchestra. Edizione tascabile. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

È un contributo alla memoria dell'illustre compositore capuano, o un segno del ritorno ai sani principi dell'arte di lui?

Tutte le volte che principalmente nella interpretazione di A. Guarnieri abbiamo riudito questa gemma dell'arte martucciana, ci siamo rivolti questa stessa domanda, con un interesse troppo spesso deluso.

In ogni modo la compiacenza di rivedere nella nitida veste tipografica della edizione Ricordi questo piccolo capolavoro, non è minore. È qualche cosa dell'anima forte e semplice del rimpianto musicista che si accosta armoniosamente alla nostra. La stessa semplicità arcaica di quel ritmo di danza che si svolge sopra il tenue e cristallino tema affidato all'oboe, è come la trasparenza dei grandi occhi di lui.

Poi improvviso balza impetuoso e penetrante quel secondo tema e si avventa come una ondata che si scioglie, nello straziante grido degli archi! Ondata di dolore improvviso, rivolta dello spirito che non sa rassegnarsi al male.

Pari alla ricchezza del contenuto ideale è la sapienza tecnica della partitura piena di contrasti ed effetti di sonorità e di colore, contenuti sempre in una linea di bella sobrietà.

* Nella chiarezza adamantina dello strumentale, aspetti e forme, idee e sentimento prendono poi quei limiti e quelle proporzioni che solo un grande spirito sa imprimervi come un suggello di bellezza.

MELCHIORRE ROSA.

JVES (CH. E.) — *The Fourth Symphony* for Large Orchestra. (New Musik, San Francisco Cal.).

Non sappiamo in quale senso l'A. interpreti la parola *sinfonia*: forse in quella di strumenti che suonano insieme: infatti gli strumenti sono numerosi: l'A. sopprime gli oboi, ma in compenso aggiunge all'orchestra normale *tre* (dico *tre*) pianoforti, campane acute, campane gravi, ed un copioso assortimento di tamburi e di gongs. Risultati? Molte note, moltissimo rumore, molti ritmi, cambiamenti di tempo e di movimento ad ogni tre battute... E la musica? Dopo la quarta lettura la sto ancora cercando.

d. d. p.

GHEDINI (G. F.) — *Partita per Orchestra*. Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Con la pubblicazione di questa Partita la fisionomia del musicista, alcuni tratti caratteristici del quale ebbi già occasione di rilevare a proposito delle *Liriche* edite qualche mese fa, appare ora nettamente disegnata. Forse in conseguenza d'una maggior libertà di movimenti, per effetto della mancanza d'una qualsiasi soggezione ad un testo poetico, nel lavoro sinfonico il Ghedini dà piena ed intera la misura delle proprie possibilità ed afferma con decisione un indirizzo estetico che potrà essere discutibile ma che ha la gran virtù d'essere chiaro e preciso.

Il musicista piemontese dimostra una evidente predilezione per la scrittura contrappuntistica,, e si vale di tale mezzo espressivo con tanta padronanza da non cadere mai nell'accademismo non di rado offuscante le opere condotte con tale criterio: in lui il contrappunto è così spontaneo, logico e conseguente da non apparir mai sovrapposizione meditata di linee e tanto meno come una pregiudiziale aridamente scolastica. Cosicchè il discorso musicale si svolge nitido, in una atmosfera di semplicità che non esclude l'intreccio polifonico, anzi ne trae giovamento e motivo di varietà e d'interesse appunto grazie al principio informatore della costruzione, polifonico per natura e non per calcolo. A render piana la lettura e chiara l'audizione concorrono per un verso l'ambiente armonico, per un altro la tecnica orchestrale; questa trascura, come è logico, le facili lusinghe dei giochi timbrici e tutto quello che si potrebbe definire «colorismo» (non, naturalmente, per disdegno dei timbri e dei colori dei quali è ricchissima l'orchestra moderna, e che il Ghedini ben dimostra di conoscere e di saper valorizzare); quello per una logica tonale decisa ma libera nelle movenze e varia di atteggiamenti: spregiudicata, infine, e perfettamente consona alla sensibilità contemporanea.

La *Partita*, dato quanto ho accennato sinora, non rappresenta dunque nè un anacronistico ritorno all'antico nè una concessione al neoclassicismo di moda: i caratteri tipici dello stile del Ghedini si trovano a loro agio in quelle forme ancor vive oggi, anche se trascurate per un lungo periodo di tempo dalla maggior parte dei compositori. Essa è composta di cinque tempi: *entrata*, squillante e vigorosa affermazione di energia ritmica, tutta bagliori, scatti, durezze talvolta; *corrente*, melodioso e

dolce canto primaverile che si espande in un'ampia frase dei violoncelli d'un'azzurra purezza serena quanto mai suggestiva; *siciliana*, forse la sola pagina di sapore arcaico, non così marcato tuttavia da contrastare col resto del lavoro, e che potrebbe quasi essere definita un «duetto d'amore» pieno di dolcezze e pensosa tenerezza; *bourrée*, vivacissima fantasmagoria di suoni e di colori, di linee mutevoli e cangianti pur nella ferrea unità ritmica, scorrevole così nella parte principale, spigliata e giovanile, come nell'episodio centrale, tranquillo ma ancora percorso da un fresco alitare di zeffiri; *giga*, la parte più originale e più ampiamente sviluppata della composizione, nella quale, così nella architettura come nella concezione generale e nei particolari, il Ghedini riesce a mantenere il movimento tipico dell'antica danza e avvolgendola in un'atmosfera inconsuetamente velata, quasi autunnale.

La chiusa della giga (e dell'intero lavoro quindi) è squassata da un grido drammatico lacerante, dei legni, ai quali rispondono con egual violenza gli archi, per spegnersi poi gradatamente, mentre nel convulsi tremoli sulla tonica dei secondi violini perdura, soffocata, l'angoscia latente. È molto interessante rilevare questo legame tra il sentimento fondamentale dell'*entrata*, quello della siciliana (in questa un poco attenuato) e lo schianto convulsivo della giga: la musicalità del Ghedini non ama il gesto appariscente, è anzi di solito contenuta in una estrema sobrietà, ma non è affatto estraneo un vero e intenso vigore d'accenti: e questi acquistano più vivo rilievo appunto perchè rari e perciò risaltanti in piena luce. Ghedini ha una felicissima natura d'artista; la *Partita* è una delle migliori e più persuasive opere uscite dalla sua fertile fantasia, ed è realizzata con una nobiltà ed una purezza di forma che la rendono tanto più cara e preperole.

E. D.

RESPIGHI (A.) — *Vetrate da Chiesa*. Quattro impressioni per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

È sempre con un certo senso di diffidenza che lo studioso si accosta all'opera di un autore di cui l'attività produttrice sia esuberante. Si pensa che al creatore debba essere mancato il tempo per la meditazione e per la selezione, e ci si attende un prodotto più cerebrale che d'anima. Con Respighi ciò avviene sempre, poichè non è ancora spenta l'eco di un varo, che già arriva il clamore di un nuovo parto, e così di seguito, senza lasciar respiro. Ci si domanda a volte come gli possa rimanere anche il tempo di scappar nelle Americhe a far concerti, o in giro pel mondo a mostrare, con la musica, l'autore. Eppure la diffidenza di cui sopra, svanisce alla prima pagina che si guarda, o alle prime battute che si ascoltano. Respighi è sempre un nobilissimo compositore che alla mano insuperabile, unisce una finezza di sensibilità che non si smentisce. Ecco un nuovo lavoro, quattro visioni: *La fuga in Egitto*, *San Michele Arcangelo*, *Il mattutino di Santa Chiara*, *S. Gregorio Magno*.

La tecnica orchestrale appare, s'è possibile, ancor più raffinata, specialmente nel raggiungere colori lievi e diafani. Ma la nota nuova del Respighi in queste *Vetrate* è la maniera efficacissima di far uscire le armonie dal moto delle parti, riallacciandosi, in certo qual modo, al polifonismo del VI secolo. L'invenzione musicale, invece, non porta alla produzione del Respighi grande novità, poichè egli s'è servito, nella maggior parte, di temi gregoriani (o di modo gregoriano), cosa già ricorsa in molti altri lavori del bolognese. Nè sempre il respiro è alto, sostanzialmente; ma sempre sostenuto con una abilità di tecnica ed una sicurezza di mezzi che ben pochi musicisti viventi possono vantare.

Ci piacciono, di queste impressioni, più le due a contenuto poetico-lirico (I, III) che le altre di carattere drammatico (II) o grandioso (IV). *La fuga in Egitto*, ad esempio, è tutta soffusa di vera poesia, pura, alata, sognante, ed ottenuta con mezzi tanto semplici quanto efficaci. Mistico e claustrale *Il mattutino di S. Chiara*, ove un azzurro serenissimo cielo tinge tutto il pezzo di luminosa serenità. *S. Michele Arcangelo* invece esce più per merito di efficaci ed abili sonorità, che da una autentica forza di creazione. I due temi che lo compongono, molto simili fra loro, danno al brano impressione di uniformità. Molto si risolleva allorquando un frammento del I Tema divien pedale, su cui i violini diffondono la seconda idea. Una trovata geniale è poi quella Tromba interna e lontana, a cui fanno echi gli archi e i legni. Nel *San Gregorio Magno*, tutto intessuto su autentici modi gregoriani, il Respighi si prefigge e raggiunge effetti di potenza, di sonorità, di grandiosità veramente degni di Roma Papale. In questo brano ogni mezzo sonoro è stato sfruttato: dalle potenti armature degli ottoni al vasto ripieno dell'organo, dai grandi unisoni degli archi allo squillo sferzante delle trombe, dall'uso dei due timpani in accordo a quello di tre tam-tam. Ma questo in Respighi non meraviglia più e non commuove ancora. Dalla visione generale dei quadri, comunque, si ritrae una impressione forte e molte volte una emozione profonda. E questo è già più di quanto si debba chiedere.

GUIDO GUERRINI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Arpa

BOVIO (A.).

E. R. 64. - *45 Studii* scelti dai Dodici (Op. 26), dai Trenta (Op. 22), e dai Cinquantadue. (Revisione di L. M. MAGISTRETTI). L. 24

CRAMER (G. B.).

E. R. 661. - *30 Studii* (Revisione di FERRARI PARIS). L. 20

DIZI (F. J.).

48 Studii (Revisione di L. M. TEDESCHI)

E. R. 124. - Volume I. (N. 1-24). L. 12
E. R. 125. - Volume II. (N. 25-48). » 12

MAGISTRETTI (L. M.).

E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso dei Concertisti). L. 6

PAGANINI (N.).

E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dai *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI. L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI [1]

® Ministero P. I., Roma (Direzione Generale Antichità e Belle Arti). — Bandisce i seguenti Concorsi — scadenza per la presentazione dei documenti il 15 ottobre — per titoli, ed eventualmente per esami:

a) al posto di professore di Storia della musica nel R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma;

b) al posto di professore di Violino nel R. Conservatorio di Parma;

c) al posto di professore di Pianoforte complementare nel R. Conservatorio Cherubini di Firenze.

Con scadenza 31 ottobre, sono aperti questi altri Concorsi:

d) al posto di professore di Canto nel R. Conservatorio di Napoli.

e) al posto di professore di Clarinetto nel R. Conservatorio di Palermo.

f) al posto di professore di Contrappunto e Armonia nel R. Conservatorio di Napoli.

® Teatro Reale dell'Opera. — Mentre il Concorso per un'opera lirica ha avuto esito negativo, (nessuno dei dodici lavori presentati offriva requisiti rispondenti alle finalità del Concorso stesso), lo stesso Teatro invita ad un nuovo Concorso per i bozzetti delle scene del *Guglielmo Tell*. Premio L. 15.000. Scadenza, 30 novembre.

® R. Accademia Filarmonica Romana (Via S. Rocco, 1). — Concorso al Premio Buzzi (lire mille e l'esecuzione) per un Quartetto ad archi. Invio dei lavori (partitura e parti), col solito sistema della busta e del motto, non oltre il 30 novembre.

® Società Amici della Musica (Via E. Amari, 30 - Palermo). — Due Concorsi:

a) per una *Lirica* per Canto e Piano. Premi: L. 1000 al 1°; medaglia e diploma al 2°; diploma al 3°;

b) per una *Composizione strumentale* (Duo, Trio, Quartetto), limitatamente a maestri nati in Sicilia, che non abbiano superato il 30° anno di età. Premio L. 500 e diploma.

Invio dei lavori (col sistema del motto e della busta) non oltre il 28 febbraio, p. v.

® Casa Musicale De Santis (Corso Umberto, 450 - Roma). — Concorso fra musicisti che non abbiano compiuto i 25 anni, per una composizione pianistica da pubblicarsi nella Collezione «Dorica» diretta dal maestro Di Donato. All'autore spetterà il 30 % sui diritti d'esecuzione e il 20 % su quelli di vendita. I lavori dovranno pervenire non oltre il 31 gennaio.

® Istituto Musicale Buzzolla - Adria. — Concorso per titoli ai posti di insegnanti di Violino e Viola e di Violoncello e Contrabbasso. Scadenza 20 settembre.

® Casa Editrice Musicale di Bari. — (Vedi nostro fascicolo di aprile u. s.). La Commissione, presieduta dal maestro La Rotella, pur escludendo dal premio l'intermezzo, ha preso in considerazione la *Serenata Beffarda* di Vittorio Giuliani; premiato con 1° premio ex-aequo due ballabili di Antonio Muci, e con 2° premio un fox di Emilio Esposito.

® Dopolavoro di Enna. — Nell'ordine, sono riusciti vincitori i seguenti corpi musicali: Enna; Piazza Armerina; Valguarnera; Calascibetta; Villarosa; Nicosia; Anoro.

® Opera Nazionale Dopolavoro - Roma. — Il Concorso per un Inno ha avuto esito negativo.

® Société pour la Propagation de Musique - Amsterdam. — (Vedi nostro fascicolo di novembre 1928). L'importante Concorso (al quale avevano partecipato 169 lavori d'autori di tutto il mondo) per una composizione per cori misti e orchestra, premio 2500 fiorini, è stato vinto dal maestro Rudolf Mengelberg con il suo lavoro *Weinlese*, su testo di W. Kalkreuth.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

NOTIZIE

Il "Festival Bayreuth 1930" e Arturo Toscanini

Il prossimo festival wagneriano a Bayreuth (22 luglio-21 agosto) comprenderà il *Tannhäuser*, il *Tristano*, il *Parsifal* e l'intero ciclo dell'*Anello del Nibelungo*. Come già è stato annunziato, la grande attrattiva del festival 1930 sarà l'intervento di Arturo Toscanini. Questi sarà il primo maestro straniero che, sino dalla fondazione del teatro, abbia diretto a Bayreuth.

Le rappresentazioni da lui dirette saranno otto: cinque di *Tannhäuser*, tre di *Tristano*. Quelle del *Tannhäuser* avranno luogo il 22 luglio — con la quale Toscanini inaugurerà la stagione — il 1°, il 5, il 9, il 20 agosto; quelle del *Tristano* il 23 luglio, il 6, e il 10 agosto.

Le recite sono distribuite in modo che, intervenendo alle prime sette (22 a 31 luglio), si avrà modo di assistere a tutte le sette opere del Festival (*Tannhäuser*, 22; *Tristano*, 23; *Parsifal*, 25; *Anello*, 26 e 27, 29 e 31).

Per le condizioni e ogni altra notizia occorre rivolgersi alla «Verwaltung der Bühnenfestspiele» - Bayreuth (Bavaria).

® Il Duce ha ricevuto l'on. Gino Pierantoni, presidente della Federazione del teatro e cinematografo, dal quale ha udito una chiara esposizione dei Problemi del teatro, nelle diverse branche, e delle provvidenze necessarie per risolverli.

® Come complemento dell'Esposizione del '700, avrà luogo a Venezia in questi giorni un Festival di musica pure del settecento. E' assicurato l'intervento del violinista Busch, della Landowska, del Quartetto del Vittoriale, della clavicembalista Bergamo, del soprano Pasini, del coro della Scala, diretto da Veneziani, di Cia Fornaroli ecc.

® La Commissione della sezione musicale della Società Italiana Autori ed Editori ha deliberato di emanare una disposizione, in base alla quale in tutti i locali, dove si eseguisce musica, deve essere esposto in vista al pubblico il programma giornaliero.

® Sulla base dei dati statistici, risulta che dalla Pasqua 1928 a quella del 1929, le Opere più rappresentate nelle 146 stagioni italiane aperte a spettacolo lirico, sono state le seguenti: *Bohème*, in 41; *Barbiere*, in 30; *Aida*, in 27; *Rigoletto* e *Pagliacci*, in 25; *Butterfly*, *Chénier* e *Cavalleria*, in 22; *Trovatore*, in 19; *Otello* e *Lucia*, in 16; *Tosca*, in 15; *Traviata*, in 13; *Turandot*, *Forza del destino* e *Faust*, in 10; *Carmen*, *Amico Fritz*, *Lohengrin*, *Mefistofele*, *Nerone*, in 9; *Boris*, *Gioconda*, *Loreley*, *Marat*, in 8; *Favorita*, in 7; *Adriana*, *Sonnambula*, *Werther*, *Don Pasquale*, *Falstaff*, *Giuliano*, *Manon* (M.), *Manon* (P.), *Norma*, in 6; *Fra Gherardo*, *Francesca*, *Iris*, *Mignon*, *Quatro Rusteghi*, in 5. Tralasciando le opere che sono state inscenate in meno di cinque teatri, si deduce che Verdi con 7 opere è stato eseguito in 116 stagioni, e Puccini con 5 opere in 94

® La «Tribuna» di Roma ha pubblicato la curiosissima sentenza con la quale l'I. R. Governo austro-ungarico, condannava nel 1916, per alto tradimento, Riccardo Zandonai; sentenza che grandemente onora il nostro musicista.

® Un'Accademia di Canto Corale sta per istituirsi a Parma, presso il Conservatorio di Musica.

® L'Istituto Musicale Gaffurio di Lodi ha creato un Corso Biennale di tirocinio, per tutte le materie di insegnamento, principali complementari; al termine del quale si ottiene il Diploma di Magistero.

® Alfredo Casella è rientrato dall'America del Nord. Nelle tre stagioni ha diretto colà ben 180 programmi, nei quali figuravano le seguenti novità italiane: *Rossiniana* di Respighi; la Suite *Il finto Arlecchino* di Malipiero; la Sinfonia de *Le furie di Arlecchino* di Lualdi e le *Miniature* di Santoliquido; oltre le proprie composizioni, *Concerto romano*; *Concerto* per violino, e *Scarlattiana*.

® Sono annunziate o già in corso non poche notevoli Stagioni liriche di cui ecco i programmi: Milano, Teatro Dal Verme (direttore Ferrari), *Butterfly*, *Rigoletto*; *Bohème*; *Pagliacci*; *Amica*; *Zazà*. - Venezia, Fenice (direttore Guarnieri), *Misteri dolorosi* di Cattozzo e *Quatro Rusteghi* di Wolf Ferrari. - Bergamo, Donizetti (direttore Calusio), *Lohengrin*; *Traviata*; *Furie d'Arlecchino* e *Barbiere*. - Vicenza (direttore Del Campo), *Aida*. - Torino, Vitt. Emanuele (Direttore De Vecchi), molte opere di repertorio. - Bolzano (maestro M. Mascagni), *Aida*, *Barbiere*, *Rigoletto*. - Varese (direttore Antonicelli), *Tosca* e *Lucia*. - Padova, Garibaldi (direttore Mucci), *Fanciulla*, *Rigoletto*; *Manon*; *Don Giovanni*. - Firenze, Verdi (direttore Mucci), *Tosca*; *Rigoletto*; *Cavalleria*; *Pagliacci*; *Butterfly*; *Fedora*. - Palermo, Garibaldi (direttore Mucci), *Africana*; *Tosca*; *Forza del destino*; *Traviata* e forse *Guglielmo Tell*. - San Felice, *Manon Lescaut* con la Pampanini. - Cento (direttore Bavagnoli), *Bohème*. - Budrio (direttore Mucci), *Aida*. - Mirandola, *Turandot*.

® Il Rossetti di Trieste si riaprirà a fine settembre con il seguente cartellone: *Giuliano* di Zandonai (nuova), *Lucia*, *Forza del destino*, *Luisa*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Mefistofele*. Direttore Antonino Votto, meno che pel *Giuliano* che sarà diretto dall'autore.

® Al Coccia di Novara verranno rappresentate in carnevale, direttore Pais: *Germania, Sansone e Dalila, Manon Lescaut, Rigoletto* e *Trovatore*.

® Una Compagnia lirica italiana farà una lunga permanenza in varie città dell'Olanda comprendendo nel repertorio tre novità: *Francesca da Rimini, Suor Angelica* e *Zazà*. Dirigerà il maestro Parenti.

® Al New Scala Theatre di Londra si avrà un eccezionale corso di rappresentazioni liriche, comprendente le seguenti opere, scelte con criterio cronologico: *Orfeo* di Monteverdi, *Didone ed Enea* di Purcell, *Amore e Morte* di Locke e Gibbons, *Giulio Cesare* di Haendel, *Finta giardiniera* di Mozart, *Alceste* di Gluck e *Franco cacciatore* di Weber.

® Musicisti al lavoro. — Si annunziano non poche nuove opere: *Vestilia* di Mascagni; *Domenico Santorno* di Zanella, libretto di Giulio Fara; *Venere medicea* di Spezzaferri; *La leggenda di S. Filippo* di Pratella; *La donna serpente* di Casella; *Mattia e Silvia* del maestro palermitano Giovacchino Angelo. Adami, inoltre, ha consegnato due libretti ai maestri Musella e Guarino dal titolo, rispettivamente, *I giardini di Feiruz* e *L'incantesimo*. Nel campo operettistico Cuscinà sta musicando *Jack Broder* libretto di Forzano e il maestro Allegra, *Fiera dell'impruneta* di Bucciolini.

® Anche all'estero si annunziano nuovi lavori. Ernst Krenek, autore del famoso *Jonny*, lavora al *La vita d'Oreste*, il cui argomento è tratto da 3 lavori mitologici. La Regina Maria di Romania ha terminato un libretto che verrà musicato da Ottesco, direttore dell'Accademia di musica di Bucarest. - Lehar si propone di scrivere due operette su libretti dal titolo *Il peccato e il Santo* e *Caterina II*; mentre Kalmann ha quasi finito di musicarne un altro, intitolato *La violetta di Montmartre*. Il figlio di Oscar Strauss, ancora diciottenne, infine, ha ultimato un'operetta su poema francese, *Il jazz band di Miss Kitti*.

® Il deficit dei due Teatri di Stato Austriaci (Opera e Burgtheater) è stato, nella stagione 1928-29, di 6 milioni di scellini.

® In occasione del Bicentenario della nascita di Haydn, nel 1932, avrà luogo a Vienna una mostra musicale con lo scopo di offrire esatta visione dello sviluppo storico dell'arte musicale e drammatica, con opportune rappresentazioni di carattere internazionale, ed una esposizione tecnica nel campo della riproduzione del suono (grammofono, radio, film sonoro).

® Sovvenzioni di Teatri Tedeschi: Berlino: I due teatri di Stato Mk. 3.500.000; l'Opera municipale Mk. 2.000.000. - Stoccarda, Mk. 2.000.000. - Monaco, Mk. 3.500.000. - Hannover, Mk. 1.800.000. - Francoforte, Mk. 2.500.000. - Mannheim, Mk. 1.500.000.

Il teatro d'Amburgo, inoltre, avrà per la prossima stagione una dote di Mk. 1.800.000, e l'orchestra municipale, di Mk. 800.000.

® Il violinista Giovanni Manen presenterà nei suoi concerti della prossima stagione un Concerto inedito di Beethoven, scritto nel 1783, che il Manen ha recentemente scoperto in uno dei più celebrati musei musicali di Europa.

NECROLOGIO

® In seguito al suicidio del figlio, è morto di dolore a Vienna, il 15 luglio, Hugo von Hofmannsthal, nato nel 1874. Capo degli esteti viennesi, fu accanito avversario, quindi, del naturalismo. La sua opera letteraria è vastissima, e ad essa appartengono molti libretti d'opera, scritti specialmente per R. Strauss.

® A Parigi il 22 luglio, Edoardo Risler, cinquantaseienne. Pianista di ottima scuola era ben noto in tutto il mondo ed anche in Italia. Interprete specialmente degli autori classici, offrì per primo l'esecuzione integrale delle 32 *Sonate* di Beethoven. Dal 1923 insegnava al Conservatorio di Parigi.

® Sergio Diaghilev è morto a Venezia il 19 agosto. Creatore e impresario dei balli russi, seppe introdurre in essi il «color locale». Era appassionato cultore di musica ed eccellente organizzatore. Nato nel 1872 a Novgorod, portò a Parigi nel 1907 i primi spettacoli di carattere russo; poi qualche concerto; più tardi il *Boris* con Chaliapin; finalmente i balli, in cui le danze del *Principe Igor* rappresentano le espressioni insuperate della coreografia russa.

Da Parigi portò la sua arte nelle principali città del mondo, ed a poco a poco, avvalendosi di un amalgama di elementi disparati, seppe crèare un vero «stile Diaghilev». In seguito, però, per l'allentarsi della schiera dei suoi collaboratori, sopraggiunse il periodo di decadenza. Ma ciononostante, il nome del Diaghilev merita ed occupa un posto importante nel teatro contemporaneo.

® Il 23 agosto, a Milano, il maestro Raffaele Bracale che, ai suoi tempi, fu apprezzato direttore d'orchestra. Fu anche collaboratore della nostra Casa e della Soc. Italiana di Fonotipia.

® All'età di 62 anni è morto a Budapest, il 27 u. s., Stefano Kerner, direttore generale dell'Opera Reale e d'orchestra.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BARROZO NETTO. (121227). *Galhofeira.* (A) L. 6,—
—— (121228). *Minha terra.* » » 5,—
BILLI (V.) (121253). *Nostalgia del deserto.* Tango. Op. 437. L. 4,—
CANTU (A) (121317). *Impressões brasileiras.* N. 3. *O Violeiro* (Il suonatore di Viola). (A) L. 5,—
CASABONA (F.) (121142). *Suggestões.* 6 Pezzi. (A) L. 8,—
GIANNEO (L.) (BA. 6265). *Ejercicios tecnicos.* Tomo 2º; Tercera Parte (portoghese). (B) $ 3,50
LEMOINE (H.) (121051). *Methodo theorico pratico* (portoghese). (B) L. 10,—
MIGNONE (F.) (121318). *Congada.* Dança brasileira. (A) L. 6,—
—— (121319). *Lenda Sertaneja* N. 3. (Nha Nocencia morreu de amô...). (A) L. 5,—
PILATI (M.) (E. R. 1044). *Fughe e Fughette.* (B) L. 6,—
SCARLATTI (D.). *Cinquante Pièces* pour Clavecin, choisies dans la révision Longo par I. Philipp:
—— (E. R. 1101). Sonate N. 8 en Ut majeur. (B) L. 3
—— (E. R. 1102). » » 14 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1103). » » 23 » Mi majeur. » » 3
—— (E. R. 1104). » » 30 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1105). » » 43 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1106). » » 65 » Mi majeur. » » 3
—— (E. R. 1107). » » 90 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1108). » » 135 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1109). » » 149 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1110). » » 170 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1111). » » 171 » Fa mineur. » » 3
—— (E. R. 1112). » » 181 » Sol mineur. » » 3
—— (E. R. 1113). » » 182 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1114). » » 188 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1115). » » 209 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1116). » » 230 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1117). » » 233 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1118). » » 237 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1119). » » 241 » La mineur. » » 3
—— (E. R. 1120). » » 258 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1121). » » 266 » Ré mineur. » » 3
—— (E. R. 1122). » » 302 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1123). » » 306 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1124). » » 315 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1125). » » 325 » Mi mineur. » » 3
—— (E. R. 1126). » » 327 » Si b. majeur. » » 3
—— (E. R. 1127). » » 340 » Sol mineur. » » 3
—— (E. R. 1128). » » 341 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1129). » » 349 » Sol majeur. » » 3
—— (E. R. 1130). » » 355 » Ut majeur. » » 3
—— (E. R. 1131). » » 361 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1132). » » 366 » Ré mineur. » » 3
—— (E. R. 1133). » » 368 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1134). » » 372 » Mi majeur. » » 3
—— (E. R. 1135). » » 384 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1136). » » 385 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1137). Sonate N. 387 en Sol majeur. (B) L. 3
—— (E. R. 1138). » » 391 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1139). » » 406 » Ut mineur. » » 3
—— (E. R. 1140). » » 410 » Ut mineur. » » 3
—— (E. R. 1141). » » 414 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1142). » » 419 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1143). » » 437 » Fa majeur. » » 3
—— (E. R. 1144). » » 455 » Ut majeur. » » 3
—— (E. R. 1145). » » 461 » Ré majeur. » » 3
—— (E. R. 1146). » » 477 » Fa mineur. » » 3
—— (E. R. 1147). » » 493 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1148). » » 495 » La majeur. » » 3
—— (E. R. 1149). » » 15 » Ré majeur (du Supplément). (B) L. 3
—— (E. R. 1150). Sonate N. 30 en Si b. majeur (du Supplément). (B) L. 3

CANTO E PIANOFORTE

CIMARA (P.) (121196). *Nuvole.* Improviso. Versi di C. Zangarini (S-T). (A) L. 5,—
—— (121197). *Visione marina.* Versi di Goffredo Pesci (S-T). (A) L. 5,—
—— (121218). *Fantasia.* Poesia di G. Marradi (S-T). (A) L. 6,—
—— (121219). *Vieni,* o sonno. Da una poesia popolare greca (S-T). (A) L. 6,—
DENZA (L.). *Torna! (Comme autrefois!)* Melodia, con Violino o Violoncello ad libitum (testi italiano e francese):
—— (121265). (S-T). L. 6,—
—— (121266). (MS-Br). » 6,—
MORTARI (V.) (121189). *Caterinella.* Composizione al modo dei Canzari di U. Betti (S-T). (A) L. 6,—
—— (121190). *Pignetta.* Poesia di G. Carducci (S-T). (A) L. 3,—

VIOLINO

KAYSER (E. E.) (E. R. 1054). *36 Studi elementari e progressivi,* Op. 20, Fasc. 2º (Anzoletti). (B) L. 3,—

VIOLINO E PIANOFORTE

MANNO (V. A.) (121225). *Novelletta.* (A) L. 6,—
MORTARI (V.) (121192). *Largo* (Violino oppure Violoncello). (A) L. 5,—
—— (121191). *Preludio e Rondò.* » » 8,—
VITTADINI (F.) (121173). *Mattinata.* » » 5,—

VIOLA

ANZOLETTI (M.) (ER. 975). *12 Studi,* Op. 125. (B) L. 8,—

DA CAMERA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121053). *Trio in Sol* (per Pianoforte, Violino e Violoncello). Partitura e Parti staccate. (A) L. 25,—
—— (121054). Sola Partitura in-16º. » » 15,—

PICCOLA BANDA

CONSOLO (F.). *Inno nazionale* della Repubblica di S. Marino (Gori) :
——— (121288). Partitura. (A) L. 4,—
——— (121289). Parti staccate. » » 6,—
VERDI (G.). I Lombardi. Preludio e Terzetto del Finale 3º (Manente) :
——— (121176). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121177). Parti staccate. » » 25,—
——— Nabucco. Introduzione e Duetto dell'Atto 3º (Manente) :
——— (121178). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121179). Parti staccate. » » 25,—

FANFARA O CONCERTINO

HALLMAYR (V.) *Inno pontificio* (Manente) :
——— (121301). Partitura. (B) L. 3,—
——— (121302). Parti staccate. » » 5,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

AIETA (A.) (121249). *Alma en pena*. Tango (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—
BARABINO (O. A.) (121244). *El movimiento continuo (Se encontró el tornillo)*. Tango (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
BAUER (F.) (121250). *Otoño*. Vals criollo (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—
BRIGNOLO (R. L.) (121251). *¡Chique* Tango (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
LOPEZ BUCHARDO (R. A.) (121246). *Paris*. Tango (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—
MANNO (V. A.) (121226). *Berceuse* (minuti 3). » » 6,—
MERICO (S.) (121279). *¿ Por dónde anderá* Tango argentino (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—
MULÈ (G.) (121083). Dafne. II. Fantasia (Culotta) (minuti 18). (A) L. 20,—
——— *Sicilia canora*. Suite (De Cecco) :
——— (121110). 1. *Una notte a Taormina* (minuti 5). (A) L. 6,—
——— (121111). 2. *Fioriscono gli aranci* (minuti 7). (A) L. 8,—
VERDI (G.) (120340). Otello. Ballabili (De Cecco) (minuti 12). (A) L. 15,—
VILLOLDO (A. G.) (121247). *Muy de la bombonera*. Tango criollo (Culotta) (minuti 2 ½). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BERTI (U.). *Inno agli eroi di guerra*. Parole di A. Pellacani. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—
BRENTA (G.). *Chevauchée à l'aube*. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
BLANCAFORT (M.). *Tres Cançons de Nadal*. Fr. 10. — *Quatre Cançons*. Fr. 10. (M. Senart, Paris).
CANTU' (C. A.). *Due Canti Piemontesi*. Versi di N. Costa : 1. Lô bel bergè, L. 5 ; 2. Bela palsaña, L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
COPLAND (A.). *As it fell upon a day*. Song for Soprano. With accompaniment of Flute and Clarinet. (New Music, S. Francisco).
CECCHERINI (T.). *Inno Pontificio*. Riduzione. Versi di A. Mencoli Buja. (G. Pisano, Napoli). L. 5,—
CREMESINI (M.). *Campane di primavera*. Trittico per Coro di Voci virili. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
DE LA PRESLE (J.). *L'attente mystique*. Poésie de L. Le Cardonnel. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
FEDELI (L.). *Una mamma*. Parole di D. Valeri. L. 4. — *Tramonto*. Parole di Shelley. L. 4. (L. Pizzi, Bologna).
FLEISCHMANN (A. G.). *The Awakening*. Song. Words by W. Henley. (Augener Ltd., London). 2/—
KULLMANN (A.). *Trois Mélodies sur des poèmes de* P. Arosa. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
LARMANJAT (J). *Au pays*. Poésie di L. P. Fargue. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
NERETTI (L.). *Fiorite* di Canti popolari toscani. (A. Forlivesi & C., Firenze).
PEROSIO (E.). *Tu soffri*. Romanza (S.-T.). (La Poligrafica Ligure, Genova). L. 6,—
PFITZNER (H.). *Kompositionem der Meisterschüler*. (A. Fürstner, Berlin).
PISTONE (P. G.). *Capolavori della Polifonia italiana*. Secolo XVI. Canzoni e Madrigali inediti a 5 voci. (Accad. « Stefano Tempia », Torino). L. 12,—
SCUDERI (G.). *Piccoli Canti*. II. Serie. L. 6. — *La filastrocca della rondine*. L. 4. (G. & C. Carisch & C., Milano).
TEDOLDI (A.). *Filastrocca*. Parole di A. Negri. (Fratelli Ampriino, Torino). L. 6,—

PICCOLA ORCHESTRA
CON PIANOFORTE-CONDUTTORE

ANELLI (A.). *Les Garçonnettes*. (Foxtrot. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
ANGELO (G.). *Il tango della volatile*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
BIANCHI (V.). *Frenesia*. One Step. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
BONURA (N.). *Anita. Tango*. (Presso l'A., Bidache).
CABELLA (E.). *Suite russa. Melodie popolari*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 12,—
COLOMER (B. M.). *Simple Mélodie*. (Delrieu frères, Nice).
FRANCESCHI (U.). *Promenade*. Intermezzo. (Forlivesi, Firenze).
GILLET (E.). *Chagrin d'amour*. Lamento. — *Moonlight on Nice*. Fox-trot. — *Joyeuse aventure*. Papotage. (Delrieu frères, Nice).
GUIDI (P.). *Célèbre prière*. (Delrieu frères, Nice).
JOAN (M.). *España*. One Step. (M. Joan, Barcelona).
MARRONE (M.). *Martirio d'Anime!* Intermezzo. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
MASETTI (E.). *Habana*. Tango lento. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
PIZZETTI (I.). *La danza dello sparviero*, dalla « Pisanella ». (A. Forlivesi, Firenze).
RIZZOLI (A.). *La luna rossa*. Intermezzo. L. 6. — *Rose d'autunno*. Héaltation-intermezzo. L. 6. (F. Bongiovanni, Bologna).
SERRA (S.)-PETRALIA (T. C.). *Confidenze alla luna*. Serenata-Héaltation. (Forlivesi, Firenze).
PETRALIA (T. C.). *Sfinge*. Canzone-Tango. (Forlivesi, Firenze).
TORA POST. *Stretti così*. Fox-trot. (G. De Bernardi, Genova). L. 6,—
VERONESI (R.). *En s'amousant*. Intermezzo. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

Partiture in formato tascabile

ALALEONA (D.)

Due Canzoni italiane per Archi, Arpe, Celeste e Timpani :
1. *La mamma lontana*. (119069). L. 8,—
2. *Canzone a ballo*. (119070). L. 10,—

ALFANO (F.)

Sinfonia in Mi (in tre tempi). (119243). L. 30,—
Danza e Finale di Sakùntala. (120210). L. 20,—

CARABELLA (E.)

Andante con Variazioni. (118708). L. 20,—

CASELLA (A.)

Le Couvent sur l'eau. (Il Convento Veneziano). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vaudoyer. Fragments symph. (118810). L. 20,—
A notte alta. Poema per Pianoforte e Orchestra. (119059). L. 12,—

CASTALDI (A.)

Tarantella per Orchestra d'Archi. (119319). L. 10,—

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.)

Concerto italiano per Violino e Orchestra in Sol minore. (119977). L. 25,—
Trio in Sol per Violino, Violoncello e Pianoforte. (121054). L. 15,—

COPPOLA (P.)

Poema elegiaco per Orchestra. (121281). L. 10,—

DE NARDIS (C.)

Scene abruzzesi. 2ª Suite. (121229). L. 10,—

DE SABATA (V.)

Juventus. Poema sinfonico. (118672). L. 20,—
La notte di Platon. Quadro sinfonico. (119526). L. 20,—
Gethsemani. Poema contemplativo. (119899). L. 20,—

GASCO (A.)

Buffalmacco. Preludio giocoso. (119071). L. 12,—
Presso il Clitunno. Preludio pastorale. (119072). L. 12,—

GEMINIANI (F.)

Andante per Archi, Arpa ed Organo. Revisione e annotazione di G. Marinuzzi. (119973). L. 4,—

GHEDINI (G. F.)

Partita. In 5 sempi. 1. *Entrata*. 2. *Corrente*. 3. *Siciliana*. 4. *Bourrée*. 5. *Giga*. (120574). L. 20,—

GUERRINI (G.)

Visioni dell'antico Egitto. Due quadri sinfonici (dall'« Aphrodite » di Pierre Louys) : 1. *Sul molo d'Alessandria*. — 2. *Il baccanale in casa di Bacchis*. (118674). L. 20,—
L'ultimo viaggio di Odisseo. Poema sinfonico. (120739). L. 20,—

LOCATELLI (P.)

Concerto per 4 Violini, Orchestra d'Archi ed Organi (Toni). (120864). L. 10,—

LUALDI (A.)

La figlia del Re. L'Interludio del sogno. (Atto II). (119422). L. 12,—
Quartetto in Mi. (119470). L. 15,—

MALIPIERO (G. F.)

Per una favola cavalleresca. Illustrazioni sinfoniche. (119001). L. 20,—
Variazioni senza tema per Pianoforte e Orchestra. (119927). L. 10,—
Dalle tre commedie goldoniane. Frammenti sinfonici : 1. *La bottega da caffè*. - 2. *Sior Todero Brontolon*. - 3. *Baruffe Chiozzotte*. (119432). L. 30,—
Stornelli e ballate per Quartetto. (119320). L. 10,—

MANCINELLI (L.)

Scene veneziane. Suite. N. 3. *Fuga degli amanti a Chioggia*. (118675). L. 14,—

MARCELLO (B.)

Didone. Frammento di Cantata per S. o T. col Basso continuo realizzato per Orchestra d'Archi da A. Toni. (119384). L. 4,—

MARIOTTI (M.)

A Ferrara. Poema sinfonico. (118705). L. 20,—

MARTUCCI (G.)

Notturno in *Sol bemolle*. Op. 70. N. 1. (118812). L. 6,—
Novelletta. Op. 82. (118813). L. 10,—
La canzone dei ricordi. Poemetto lirico per Ms. o Br. (120944). L. 20,—

MASETTI (E.)

Contrasti : 1. *La notte di Pierrot*. — 2. *Nénette e Rintintin*. (120264). L. 10,—

MONTEMEZZI (I.)

Paolo e Virginia. Poema musicale. (121082). L. 15,—

MONTEVERDI (C.)

Sonata sopra « Sancta Maria » per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Mollnari. (118670). L. 10,—

MULÈ (G.)

Dafne. Interludio. (121057). L. 5,—

NAPOLI (G.)

Scene infantili. Suite per piccola Orchestra. (*Marionette. — Ninna-nanna. — Barbone in sogno. — Piccola tristezza. — Serenatella a papà. — L'Angelus*). (120250). L. 15,—

NORDIO (C.)

Il lago d'amore. Impressione sinfonica per Orchestra. (120440). L. 10,—

PARELLI (A.)

SINFONIA IN SOL MIN. (120913). L. 40,—

PILATI (M.)

SUITE per Archi e Pianoforte: 1. *Introduzione.* — 2. *Sarabanda.* — 3. *Minuetto e Rondò.* — 4. *Finale.* (120497) L. 10,—

PICK-MANGIAGALLI (R.)

NOTTURNO E RONDÒ FANTASTICO. Op. 28. (119073). L. 20,—

PICCOLA SUITE: 1. *I piccoli soldati.* — 2. *Berceuse.* — 3. *La danza d'Olaf.* (120474). L. 20,—

PRELUDIO E FUGA. Op. 47. (120479). L. 20,—

4 POEMI. (*Elegia.* — *Menestrelli.* — *L'armoniosa culla.* — *Ballata macabra*). (119039). L. 20,—

PIZZETTI (I.)

TRIO IN LA per Violino, Violoncello e Pianoforte. (119985). L. 12,—

TRE PRELUDI per l'« Edipo Re ». (119226). L. 25,—

3 CANZONI con Quartetto d'Archi. 1. *Donna lombarda.* — 2. *La prigioniera.* — 3. *La pesca dell'anello.* (120234). L. 15,—

CONCERTO DELL'ESTATE, per Orchestra. (121027). L. 20,—

PRATELLA (F. B.)

IL MINUETTO DIABOLICO. Suite orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, bolognese (16...-1750). (119039). L. 10,—

RESPIGHI (O.)

ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: 1ª Suite I. MOLINARO (SIMONE). Balletto detto «*Il Conte Orlando*». - II. GALILEI (VINCENZO). *Gagliarda.* - III. IGNOTO. *Villanella.* - IV. IGNOTO. *Passo mezzo e Mascherada.* (118814). L. 20,—

ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Sec. XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2ª Suite: I. CASTRONO FABRIZIO. Laura soave. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canaria. - II. G. B. BESARDO. Danza rustica. - III. AUTORE INCERTO. Campane Parisienses. MERSENNE MARIN. Aria. - IV. GIANNOCELLI BERNARDO (detto il Bernardello). Bergamasca. (119577). L. 20,—

BALLATA DELLE GNOMIDI. Poema sinfonico. (119003). L. 24,—

FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico: (*La fontana di Valle Giulia all'alba.* - *La fontana del Tritone al mattino.* - *La fontana di Trevi al meriggio.* - *La fontana di Villa Medici al tramonto*). (118818). L. 20,—

PINI DI ROMA. Poema Sinfonico: I. *Pini di Villa Borghese.* - II. *Pini presso una Catacomba.* - III. *I Pini del Gianicolo.* - IV. *I Pini della Via Appia.* (119777). L. 20,—

BELFAGOR. Ouverture. (119089). L. 20,—

TRITTICO BOTTICELLIANO. Per Piccola Orchestra. (*La Primavera.* - *L'Adorazione dei Magi.* - *La nascita di Venere*). (120797). L. 20,—

GLI UCCELLI. Suite per Piccola Orchestra. (*Preludio*, da B. Pasquini. - *La Colomba*, da J. de Gallot. - *La Gallina*, da Ph. Rameau. - *L'Usignuolo*, da An. inglese. - *Il Cucù*, da B. Pasquini). (120867) L. 20,—

VETRATE DI CHIESA. Quattro impressioni: 1. *La fuga in Egitto.* - 2. *S. Michele Arcangelo.* - 3. *Il mattutino di S. Chiara.* - 4. *S. Gregorio Magno.* (120449). L. 24,—

TOCCATA per Pianoforte e Orchestra. (121013). L. 20,—

FESTE ROMANE. Poema sinfonico (1. Circenses. — 2. Il giubileo. — 3. L'Ottobrata. — 4. La befana). (121073). L. 20,—

ROSSI (M. A.)

TOCCATA. Trascrizione libera per Pianoforte, con accompagnamento d'Orchestra d'Archi e Organo di A. Toni. (119389). L. 4,—

SANTOLIQUIDO (F.)

ACQUARELLI. Suite sinfonica: (*La mattina nel bosco.* - *Nevica...* - *Vespro.* - *Festa notturna*). (118711). L. 20,—

SCARLATTI (A.)

STABAT MATER a 2 Voci femminili. Illustrazione di F. Boghen. (E. R. 1012) L. 12,—

SORO (E.)

SUITE SINFONICA. N. 2. (119289). L. 20,—

TARTINI (G.)

CONCERTO IN LA per Violino e Orchestra d'Archi. Revisione di M. Corti. (120066). L. 12,—

CONCERTO IN RE per Violino e Orchestra d'Archi. Revisione di M. Corti. (120068). L. 12,—

TOMMASINI (V.)

IL BEATO REGNO. Poema sinfonico. (119068). L. 20,—

CHIARI DI LUNA: 1. *Chiese e Rovine.* - 2. *Serenate.* (119981). L. 15,—

PAESAGGI TOSCANI. Rapsodia su temi popolari per Orchestra. (120079). L. 20,—

PRELUDIO, FANFARA E FUGA per Orchestra. (120935). L. 20,—

VERETTI (A.)

PARTITA N. 1 per Orchestra d'Archi. (120456). L. 10,—

VITTADINI (F.)

ARMONIE DELLA NOTTE. Preludio. (119893) L. 8,—

VIVALDI (A.)

LE QUATTRO STAGIONI. Quattro Concerti. Trascrizione di B. MOLINARI.

1. *La Primavera.* (120359). L. 10,—
2. *L'Estate.* (120360). L. 10,—
3. *L'Autunno.* (120361). L. 10,—
4. *L'Inverno.* (120362). L. 10,—

ZANDONAI (R.)

SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. (118816). L. 6,—

GIULIETTA E ROMEO. Episodio sinfonico (dalla Danza del Torchio e Cavalcata). (120794). L. 20,—

G. RICORDI E C. – EDITORI – MILANO

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637.

MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI
GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXIX.





Farina Lattea Erba

Il superalimento = per bambini



CARLO ERBA S. A.: MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI
AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Giuliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

Baritono G. INGHILLERI

6644 N — FAUST (Gounod). *Dio possente.* ANDREA CHÉNIER (Giordano), *Nemico della patria.*

Soprano POLI-RANDACIO Baritono G. INGHILLERI

6645 N — AIDA (Verdi). Duetto: *Rivedrai le foreste imbalsamate.* Parte I. Seconda faccia Parte II.

6646 N — TROVATORE (Verdi). Duetto Conte-Leonora: *Udiste.* Parte I. Seconda faccia Parte II.

Baritono ERNESTO BADINI

6069 N — CENERENTOLA (Rossini). Cavatina Magnifica. Parte I. Seconda faccia Parte II.

6647 N — L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Cavatina di Dulcamara. Parte I. Seconda faccia Parte II.

Baritono G. NOTO e Baritono G. FREGOSI

6107 E — OTELLO (Verdi). *Credo in un Dio crudel* (Noto). CHÉNIER (Giordano) *Nemico della patria* (Fregosi).

Grande Orchestra Sinfonica "TERRA„ di Berlino

9216 R — I RACCONTI DI HOFFMANN (Offenbach). Fantasia. Parte I. Seconda faccia Parte II.

Grande Orch. Sinfonica di Berlino (BODANZKY)

9217 R — TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte I. Seconda faccia Parte II.

9218 R — TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte III. Seconda faccia Parte IV.

Grande Orch. Sinfonica di Berlino (WEISSMANN)

9224 R — TIEFLAND (*Terra Bassa*). (E. D'Albert). Grande Fantasia. Parte I. Seconda faccia Parte II.

9221 R — SECONDA RAPSODIA UNGHERESE (Liszt). Parte I. Seconda faccia Parte II.

Ass. Art. des Concerts Colonne di Parigi (PIERNÉ)

9225 R — RHAPSODIE NORVÉGIENNE (Lalo). Parte I. Seconda faccia Parte II.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON-FONOTIPIA** PREZZI: N L. 40 - E L. 30 - R L. 28

In vendita presso i principali negozi

EDIZIONI FONOMECCANICHE **CARISCH S. A.** - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)

Negozio di vendita: Galleria Vittorio Eman., 74 - (Lato Piazza Scala)

Telefono 36-030

LA MARCA

°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

CASA MUSICALE

G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637

GENOVA

NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI

E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI

AUTOPIANI

ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI

RULLI SONORI TRAFORATI

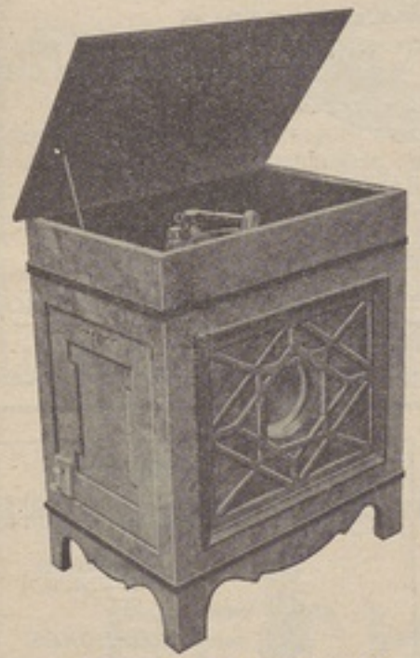
Cataloghi gratis

Soc. An. C. A. R. M. I.

Costruzione Apparecchi Radio Melodici Italiani

Via Rugabella, 11 - MILANO - Telefono 86-673

C·A·R·M·I
COSTRUZIONI APPARECCHI RADIO MELODICI ITALIANI, S. A. MILANO



APPARECCHIO ITALIANO!

"ELETTROLA tipo NF 2000„

Funziona elettricamente con una sola spina!

Nessun trasformatore esterno

NIENTE DISTORSIONI

Purezza assoluta di suoni e canti!

Questo è l'unico apparecchio italiano che abbia risolto il problema della perfetta riproduzione di qualsiasi istrumento musicale come pure di qualsiasi timbro vocale. Ecco quanto dice il maestro direttore d'orchestra Romano:

Ho sentito la riproduzione di vari dischi grammofonici a mezzo del nuovo apparecchio italiano «Elettrola» della Società Anonima C. A. R. M. I. di Milano.

Non credo che si sia raggiunto finora maggior grado di perfezione in questo campo. Nulla di rumoroso, confuso o cavernoso; la massima chiarezza e purezza dei suoni e sopratutto sorprendente nella riproduzione della musica sinfonica strumentale, la percettibilità perfetta dei timbri e degli impasti dei diversi strumenti. Quando si pensa poi che mercè un'opportuna registrazione si può riprodurre la giusta e precisa intensità dei suoni al naturale, c'è davvero da esclamare al prodigio, al miracolo.

Io vedo, dal punto di vista dell'arte, l'utilità pratica di questi apparecchi sopratutto per gli iniziati nello studio della composizione sinfonica strumentale, nonchè polifonica vocale; e tutti i Conservatori e le Scuole musicali dovrebbero esserne forniti e farne un largo uso. Lo stesso dicasi per l'insegnamento pratico del canto.

L'«Elettrola» potrebbe essere anche, a mio avviso, un ottimo mezzo di diffusione della cultura musicale; e nelle scuole secondarie specialmente dei piccoli centri, si potrebbero facilmente far conoscere alla gioventù i capolavori della musica strumentale e vocale di tutte le epoche eseguiti dalle migliori orchestre del mondo.

Trattandosi d'industria italiana, l'«Elettrola» è per noi legittimo motivo d'orgoglio.

M.o ENRICO ROMANO.

Il tipo rappresentato è adatto per famiglie, mentre noi costruiamo ancora un secondo tipo molto più potente per grandissimi ambienti, sale da ballo, circoli o ritrovi in genere. La costruzione accuratissima della parte radioelettrica viene racchiusa in elegantissimi mobili in radica, che destano giustamente la meravigia dei competenti. Il nostro apparecchio può essere molto utile per lo studio degli «impasti», potendosi ottenere con esso il giusto grado di tonalità voluto.

Chiedeteci informazioni e preventivi. L'apparecchio è udibile qui presso il negozio **G. RICORDI E C.** *in Via Berchet, e presso l'***HOTEL CORSO,** *in Corso Vittorio Emanuele. Prove in concorrenza con tutti! Prezzi i più bassi!*

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di **Carte Patinate per Illustrazione e Cromo**

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

ACHILLE SCHINELLI

Canzoniere dei Fanciulli

Libro di testo approvato dalla Commissione Ministeriale - 1927 Anno V

I. PARTE: **76 Canti religiosi** (Canti gregoriani - Laudi spirituali - Brani religiosi da opere teatrali):

120171 - *Canto e Pianoforte* L. 20,—
120177 - *Canto solo* » 12,—

II. PARTE: **32 Canti patriottici** (Inni nazionali - Canti popolari - Canti dei soldati - Brani patriottici da opere teatrali):

120172 - *Canto e Pianoforte* L. 15,—
120178 - *Canto solo* » 8,—

III. PARTE: **Canti d'argomento diverso** (Alla natura - Affetti ecc. dei migliori autori antichi e moderni):

120173 - *Canto e Pianoforte* L. 15,—

In preparazione le altre PARTI: *Saggi di Canti Popolari - Brani d'Opere teatrali - Canti didattici.*

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Ditte Riunite

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

VIA BOLTRAFFIO, 16

SAXOPHONES
TROMPETTES
TROMBONI a TIRO
di qualità insuperabile.

Forniture complete per Bande ed Orchestre

Corrispondenza in tutte le lingue.

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione perfetta



Incisione elettrica

Fruscìo 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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Compresse di

Aspirina

Stemperate in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la fascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



LA PRODUZIONE
DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
=INTERESSA=
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL' INDUSTRIA

CONCIMI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE,,

Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣
Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



LEONCAVALLO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio

"INCISIONE ELETTRICA,,

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30

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

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

ARTICOLI:

COEUROY A. - Oriente - Occidente . . . . . Pag. 393
CASELLA A. - Serge De Diaghilef . . . . . » 397
CAMETTI A. - Un famoso organaro del 700 a Roma: Giov. Corrado Verlé » 399
CIAMPELLI G. M. - Il R. Conservatorio di Milano . . . . . » 402

RIVISTA DELLE RIVISTE: Una conferma. - Penuria o congestione di novità nel teatro lirico? - Italia - Estero . . . . . » 407

VITA MUSICALE: Teatri - Concerti . . . . . » 413

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica vocale e strumentale da camera » 416

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 420

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 422

BRANO MUSICALE

G. A. GAVAZZENI: *Canzone Vocalizzata.* — L. E. FERRARIA: *La Piccola Chioccia.*

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

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

BELLINI (V.)
Norma L. 100

BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100

DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100

MASCAGNI (P.)
Iris L. 100

MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100

PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100

PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100

PUCCINI (G.)
Gianni Schicchi L. 60
Il Tabarro » 60
La Bohème » 100
La Fanciulla del West » 100
Madama Butterfly » 100
Manon Lescaut » 100
Suor Angelica » 60
Tosca » 100
Turandot » 100

RESPIGHI (O.)
Belfagor » 100

SPONTINI G.
La Vestale L. 100

VERDI (G.)
Aida L. 100
Falstaff » 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Otello » 100
Rigoletto » 100
Un Ballo in maschera » 100

WAGNER R.
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100

ZANDONAI (R.)
Conchita » 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

ANNO XI. OTTOBRE 1929-VII. N. 10.

MVSICA D'OGGI

Oriente - Occidente

Una delle fonti della musica russa è l'arte « da sala », in cui lo stile italiano era curiosamente deformato dallo stile slavo; ne risultava un'arte da romanza, metà popolare, metà annidata nei focolari dèi gentiluomini alla Vertovsky. Stravinski ebbe l'idea di risalire una volta a tale fonte; e fu la breve opera *Mavra* che venne a chiarire quanto poteva sembrare enigmatico nelle dichiarazioni da lui fatte al « Figaro » alla vigilia della prima dei Balletti Russi all'Opéra di Parigi, con *La bella addormentata nel bosco*, di Ciaikovski.

« L'amore che avevo potuto sentire per *Boris Godunoff* o per una sinfonia di Borodin, e la stima che nutro per tali lavori non significa assolutamente la mia adesione alla tendenza dei « cinque », di cui, senza ragione, si è voluto vedere in me un continuatore. Mi sento molto più vicino alla tradizione che fu fondata da Glinka, Dargomijski, Ciaikovski, perchè il russismo dei « cinque » si è manifestato specialmente come un'opposizione all'italianismo convenzionale che regnava allora in Russia e che trovò la sua via in un senso pittoresco che impressionò facilmente la immaginazione del pubblico straniero. Però quest'epoca è già passata: l'opposizione all'italianismo non ha più ragione d'essere, e noi troviamo un nuovo sapore in lavori in cui si è manifestata la natura russa all'infuori dì ogni bisogno di antagonismo e senza l'ausilio di quell'elemento pittoresco che oggigiorno mi pare perfettamente convenzionale...

« Ciaikovski porta casco di pelo, camicia russa e cinturone, mentre i « cinque » vestivano abiti da boiardo che, d'altronde, non erano di moda nell'epoca in cui vissero. Si accusa Ciaikovski d'essere tedesco. Che commedia! Lo si confonderà forse col grande pianista Antonio Rubinstein? Ciaikovski, innanzi tutto, non è un melodista, mentre i tedeschi confondono la melodia col tema. E la sua melodia, nella sua essenza, non è forse più russa dei waltzer di Sadko e di Sheherazade? Lo si accusa anche di essere volgare, ma per volgarità si deve intendere ciò che non è al suo posto. Per conseguenza l'arte di Ciaikovski, mancando di pretese, non può accusarsi di tale difetto. L'accento delle canzoni operaie e il profumo di toeletta femminile del 1882 che qua e là emanano sembrano più ridicoli che urtanti. Il senso del patetico è in lui una necessità naturale che potrà anche non piacere,

ma che non assume la pretesa di un ideale dell'arte, e, per conseguenza, non altera il carattere generale della sua produzione. »

Passiamo ora ad altro testo, a quello del cognato di Scriabin, Boris de Schloezer, in uno studio sopra Prokofieff: « La musica russa, sia dei romantici, sia dei « cinque », contiene sempre diversi elementi extra musicali, psicologici, filosofici, religiosi, sociali, o semplicemente pittoreschi.

« L'arte musicale russa (e con ciò non vogliamo fare un rimprovero, nè un'accusa, ma dimostrare un fatto molto caratteristico) l'arte russa tende sempre a realizzare una specie di fusione e di sintesi fra i suoni e le idee, oppure fra le emozioni, i sentimenti individuali e sociali, o fra le forme, i colori, le immagini, le impressioni motrici metriche. Questa tendenza, poderosa in Mussorgski e anche in Rimsky-Korsakoff, da una parte, e in Scriabin, dall'altra, si manifesta più debole in Glinka e in Taneieff per scomparire quasi completamente in Prokofieff ».

Questa sintesi di idee e di suoni nessuno l'ha ricercata più di Scriabin, nei primi anni del secolo XX. A lui spetta il vanto di non dover nulla all'arte popolare; la sua musica si difende dall'Asia ed è europea. Compositore metafisico e religioso, che scende da Chopin e passa per Wagner, egli raggiunge la sua fama col *Poema dell'Estasi* e con *Prometeo*, coi quali sognò invano di incarnare l'arte sintetica (sua chimera) adattando alle sue visioni sonore le visioni luminose di un piano di colori. Più grande come artista che come compositore, fu pensatore e poeta, quasi profeta e veggente, « intellettuale appassionato » per la discussione e il contradditorio; fu, sopratutto, un mistico, che quando andava a Parigi cercava la compagnia dei teosofi. Il misticismo appare come il centro della sua personalità; egli avrebbe potuto prender posto nelle file di Suso, di Maestro Eckart o della signora Guyon, e la sua posizione filosofica, quale la caratterizzano il *Mistero* e l'*Atto in forma di prologo*, a cui lavorava quando morì, nel 1915, è quasi altrettanto originale come quella di Nietzsche, di Ruskin o di Tolstoi. Da qui si vede chiaramente da dove sono usciti il *Poema dell'Estasi*, il *Poema del fuoco* (*Prometeo*), il *Poema Divino*, il *Poema Satanico*.

Egli però non produsse solamente una « filosofia », ma creò anche una « immagine sonora », con smorfie e « tic », che occorre lasciar elencare a coloro che han preso a studiarlo: Feinberg, Alexandroff, Evseieff, Pauloff, Chirinsky, Vischnegradsky, Obunoff. Quest'ultimo, molto giovane, persegue a sua volta la chimera della sintesi filosofica delle idee e dei suoni. Eccitato da Scriabin, ma senza adottare il suo misticismo *indù*, Nicolas Obunoff, russo fra i russi, si immerge nel misticismo delle stesse sette delle quali Mussorgski riprodusse l'eco nel canto dei dissidenti di *Covancina*. Mondo malato dell'estasi, degli ossessionati, uno dei cui profeti fu Dostojevski!

Un altro giovinetto, Sergio Prokofieff, fu chiamato a combattere i pericoli dell'esaltazione mistica. La sua musica è un siero contro la palude scriabiniana; nato nel 1891, fu, come Miascovski e Chiessin, allievo di Liadoff e di Rimsky al Conservatorio di Pietrogrado. Quasi tutti i generi l'hanno attratto (pezzi per piano, melodie, brani orchestrali, opere drammatiche, balletti), un po' a caso, perchè la sua natura volubile misconosce lo spirito del sistema. Non si può immaginare un compositore meno intellettuale di questo; è l'istinto che lo spinge, una specie di forza elementare, mal contenuta nelle prime opere, meglio incanalata e più

chiara nelle recenti. A misura che il suo pensiero avanza, si rinforza e si modera; egli non è di quelli che esagerano le proprie ostinazioni, e di ciò ci convincono la Suite *Schythe*, col *Buffone*, il *Passo d'acciaio* e il *Quintetto*. La ricchezza sonora è uguale in tutti i suoi lavori; ma l'impetuoso torrente che straripa dalla Suite *Schythe* mitiga la sua violenza nella selvatichezza dell'Incantation: *Sept ils sont sept*.

Nel *Terzo concerto* c'è un'elaborazione naturale. Ad ascoltarlo si comprende cosa significa la parola « allegria »: vivacità allegra, non raffinata, ma sanissima e un po' puerile. La mancanza di gusto non lo preoccupa molto, e si giustifica come D'Indy, udendo in America l'opera buffa *L'amore delle tre melarance*, applicò l'etichetta di « musica da circo » a questo lavoro, del quale d'altra parte misconobbe la potenza musicale. Quando Prokofieff eseguisce personalmente uno dei suoi concerti per orchestra, l'ispirazione lo rapisce tutto; l'autore, davanti al piano (su cui suona da virtuoso), sgrana colle grandi mani le rapide note che sembra piovano come da uno zampillo, e tutta l'orchestra lo segue quasi balzando, e gli archi delle viole (come nel *Terzo Concerto*) marcano uno di quei ritmi caratteristici che non escono più dalla mente.

Prokofieff ignora, almeno fino ad oggi, il lirismo e il sentimento. La sua arte è nuda, rigorosa e puramente musicale; egli è un neoclassico. Si è voluto aggiogarlo al carro di Stravinski e così pure si è voluto umiliare quest'ultimo in suo confronto; doppio sofisma. Nè per il suo spirito, nè per la sua tecnica, la musica di Prokofieff ricorda quella di Stravinski (se si volesse associarlo strettamente dovrebbe ricordarsi *Petruska* e non il *Sacre*). È musica semplice, di una semplicità che si riflette nell'aspetto e nella scelta di alcuni soggetti: certi *Sarcasmi* per piano, ad esempio, vogliono esprimere filosofia e rivelano candore. Stravinski non ha mai avuto simili ingenuità, è complesso e ricercatamente complicato; la sua musica è pesante, di una cultura estrema che l'autore sa benissimo dissimulare, pur non potendo rinunciarvi; ed il suo fine sorriso è ambiguo. Al contrario, nulla è più istintivo della ispirazione di Prokofieff. È nel suo carattere di non essere affatto oscuro e doloroso come Gniessin, nè tormentato e femmineo come Miascevski; la sua ispirazione è semplice, chiara e onestamente virile; egli ignora il fascino orientale e prende la difesa dell'occidente.

Tutto quello che di « tradizione europea » c'era nei « cinque », era già conosciuto quando Rimsky si impadronì del Conservatorio di Pietrogrado, e fu seguito da Liadoff, Liapunoff e dai maestri dell'accademismo musicale russo, da Glazunoff (la cui via era stata preparata da Balakireff) e da Medner, che proviene dai tedeschi. Del resto l'accademismo ha dato alla musica russa una disciplina di cui hanno approfittato tanto Scriabin come Stravinski, Prokofieff e Ubunoff. Il primo è morto, gli altri tre hanno abbandonato la Russia, e la scuola accademica di Mosca continua ad essere onnipotente nell'ambito del sovietismo. Il quale, però, acquista coscienza dei diritti della « voce nazionale » e giuoca la sua sorte nella lotta scatenata da tutti i lati, tra la « forma universale » e la « materia autoctona ». E questo tema è inesauribile.

***

Le canzoni del centro della Russia, grandi russe, ucraine, baskire, sono le più conosciute; però ve ne sono altre nelle regioni periferiche su cui influisce

l'attrazione di lontane civiltà. Gli aspri canti chirghisi evocano la Cina; quelli dell'Azebaidjan, voluttuosi, si orientano verso la Persia; quelli degli Ouzbaks, raffinati, si aprono sull'oriente. Dopo la rivoluzione si sono pubblicate innumerevoli collezioni a spese dello Stato: collezione di Kontchewsky (tartari di Crimea), di Rybakoff (tartari di Kazan), di Zabaevich (mille canzoni kirchise), di Saobotnitsky (melodie popolari) e di Glière.

Nel Caucaso esistono tre generi di musica: la turca, la georgiana e la armena. Nella prima si ascoltano gli stupefacenti vocalizzi orientali dei canti dell'Azerbiedjan, che il *Gallo d'oro* di Rimski-Korsakoff ha reso familiari alle orecchie occidentali. Oggigiorno è Glière che si ispira a queste melodie amorose e languide, che riprodusse anche in un'opera.

La Georgia è per i russi una fonte abbondante di temi. Aracktchieff ha seguito nella Georgia, rispetto all'armonizzazione dei canti popolari, il cammino iniziato da Rimski-Korsakoff, da Ciaikovski, da Liadoff e da Balakireff; ed ha tentato di creare una scuola georgiana, facendo rappresentare a Tiflis (1919), e in georgiano, un'opera nutrita di folklore: *La Leggenda di Chota Rustavely*, sviluppando in questo modo il disgraziato tentativo del moscovita Ippolito Ivanoff, la cui opera *Tradimento* utilizzava già numerosi canti georgiani. L'esempio fu seguito da Pauloff, che coll'opera georgiana *Abessalo ed Eteri* ha conquistato una situazione « ufficiale ». C'è in formazione una nuova scuola nazionale, il cui progredire è però ostacolato dagli avvenimenti politici.

L'Armenia non conosce altra musica che la popolare, sia religiosa, sia profana, trasmessa egualmente attraverso le generazioni. Parole e musica nascono insieme coll'autore anonimo, che i bardi cieci, gli « achugh », propagano nei villaggi. Il reverendo padre Komitas ha passato la vita raccogliendo i canti e armonizzandoli. Era riuscito nel 1900 a creare a Costantinopoli un coro di 250 esecutori, e quanti hanno assistito nel 1911 alla esecuzione dei canti d'ufficio nel Congresso Musicale Internazionale non dimenticheranno quella musica melanconica e dolce, nobile e fine d'espressione.

Il risveglio dell'oriente arriva fino all'anima colla sua doppia espressione di melodia laica e religiosa. La questione di una musica ebrea può oggi essere affacciata. In un libro recente, « Der Judentum in der Musik » (Il giudaismo nella musica), Berl ha affermato che la musica giudea, ramificazione di quella orientale, è una delle determinanti della crisi « asiatica » che minaccia la musica europea. Esiste uno spirito ebreo che animi tanto la *Etica* di Spinoza, quanto i *Poèmes Juifs* di Milhaud, o le *Histoires Juives* di Geoger? Un'arte nuova? Una musica autonoma? O non vi sono che musicisti « giudei »? Se esiste una musica ebrea, in essa deve essere preso in considerazione solo ciò che essa ha tolto a prestito dal folklore musicale ebreo? Ma questo ha subito influenze slave e orientali diverse, e non si possono comunque distinguere i tratti comuni, dei quali il più saldo è la espressione lirica, l'espressione patetica sordamente concentrata, rintronante, sensuale o estatica, secondo che si riscontra nell'austriaco Schönberg, nel francese Milhaud, nel russo Krein o nello svizzero americanizzato Ernest Bloch. Però il caso di quest'ultimo è un esempio tipico della lotta di un'anima contro le forme apprese.

Ernest Bloch non mira a ricostituire l'antica musica ebraica nè a modernizzare le melodie tradizionali; raramente prende i suoi temi dal patrimonio israelita, ma pure vuole esprimere la sua razza, e così si delinea la curva che partendo dal suo *Poema orientale* (1896), passando per l'opera *Macbeth* (1905-1906), per i *Tre poemi ebrei* (1913), i *Psalmos 22, 114* e *137*, la *Rapsodia ebraica* (1916), termina nella pesante sinfonia epica *Israel* (1916-1918). Il suo linguaggio è vigoroso; la sua « verve » oscura. Israel parla per bocca sua. Però l'autore si sente schiacciato dalle forme occidentali colle quali ravvolge la sua immaginazione di inspirato; mentre i *Poèmes Juifs* di Milhaud dimostrano all'evidenza che una tale ispirazione deve potersi creare la sua forma personale.

I *Poèmes Juifs* di Milhaud, come anche i *Chants populaires hébraiques*, scoprendo una natura fondamentalmente religiosa e israelita, oltrepassano la musica ed esprimono tutta una razza. In tali momenti Milhaud sfugge in pieno, spiritualmente, alla musica francese per fondare un nuovo stato della musica. È la prima volta che la musica giudea si esprime risolutamente come « anima di popolo »: come un effetto della lotta delle nazionalità. Inutilmente si cercherebbero effetti consimili in Meyerbeer o in Mendelssohn. Ecco quindi che si affaccia per la musica ebrea il medesimo problema che per la musica russa. Come mettersi d'accordo colle forme tradizionali? Duello incessante, poichè le formule sono sempre le più forti. L'Oriente lo conosce alla sua volta. La musica araba si contamina ogni giorno più al contatto europeo, e la musica orientale morrà un giorno o l'altro se non insiste ad opporre alle forme invadenti dell'occidente una forma che le sia propria.

André Coeuroy.

Serge De Diaghilef

È morto lo scorso mese in quella Venezia che adorava come una patria, e dove ogni autunno andava a ritemprare mente e fisico. È morto quasi abbandonato, e solamente parecchio tempo dopo i suoi funerali si fecero vivi due fratelli che nessuno gli aveva mai conosciuto. E così, invece di una famiglia, furono pochi e fidati amici ad accompagnarlo dalla piccola Chiesa greco-scismatica di San Giorgio dei Greci sino a quel singolare cimitero-isola che sorge a tergo della città dogale, quasi ad ammonire coloro che in quella godono così intensamente della vita.

***

Non può avere una idea del cosidetto ballo russo chi non ne abbia veduto l'improvviso arrivo a Parigi nel 1908, colla rivelazione di *Scheherazade* e del *Prince Igor* e con un insieme di pittori, decoratori, poeti, danzatori, musici che comprendeva nomi come Bakst, Roerich, Benois, Nijinski, Karsavina, Ida Rubinstein e innumeri altri elementi geniali. Parve allora veramente morta la vecchia opera in musica. Di fronte a questo spettacoloso insieme, che realizzava la più completa fusione di arti mai tentata, si potè credere che il dramma in musica fosse morto. Nè a questo primo sforzo doveva limitarsi l'azione del formidabile animatore, ma doveva poi successivamente ampliarsi sino a comprendere collaborazioni come

quelle di Matisse, Picasso, Derain, Ravel, Cocteau, il gruppo dei « Sei », i nostri Respighi, Tommasini e Rieti, e tante altre che non è possibile nemmeno lontanamente di elencare. Ma gloria essenziale di Diaghilef fu di aver scoperto e rivelato al mondo il nome di Igor Strawinski, il quale scrisse per quella compagnia *L'uccello di fuoco, Petrouchka, La sagra della primavera, L'Usignuolo, Nozze* ed infine *Edipo Re*. Si può senza esagerazione affermare che a Diaghilef si deve la prodigiosa fortuna strawinskiana. Si pensi infatti che cosa avrebbe fatto il giovane russo se avesse scritto quelle medesime musiche senza l'esistenza di quel prodigioso strumento scenico che ne assicurava la immediata realizzazione.

***

La caratteristica più curiosa della singolare personalità di Diaghilef risiede nel fatto che egli non fu nè poeta, nè pittore, nè musicista, ma semplice organizzatore, e che seppe — da questo posto di comando — raggiungere una influenza mondiale senza precedenti nella storia dell'arte. Egli considerava infatti la scena non come fine a sè stessa, ma veramente come la tribuna dell'intera arte contemporanea. In Italia egli giunse tardi, e non fu compreso mai dalla folla e neanche dalla maggioranza degli artisti. Quando venne a Milano la prima volta (credo l'anno precedente la guerra) cadde dalle nuvole vedendo che capolavori scenici ed allora già indiscussi nell'intero mondo civile, quali *Scheherazade*, scandalizzavano il nostro pubblico provinciale lumacoso. Quando ritornò dopo il cataclisma mondiale, questo pubblico aveva fatto passi da gigante, ma i « balli russi » erano già nel loro periodo di decadenza (l'apoteosi di quello spettacolo fu certamente l'anno 1913) e quindi portavano da noi troppi elementi irritanti ed aggressivi i quali non potevano non suscitare attorno ai « balli russi » diffidenza ed anche ostilità sia pur larvate. È certo melanconico il pensare che quella mirabile arte, che tante radici aveva nel nostro paese (l'animatore mimico di tutti i migliori danzatori fu appunto il nostro glorioso Cecchetti), sia stata precisamente incompresa in questa nazione, che meglio di ogni altra avrebbe dovuto gioirne. Ma — malgrado la scarsa rispondenza del nostro paese — nessun rancore gli serbò il buon gigante dalle larghe spalle e dalla eterna caramella. Egli amava perdutamente il nostro paese e la luce nostra fu la ultima che videro i suoi occhi affaticati da tante ricchezze create e donate all'intero mondo.

***

È dubbio che l'opera di Diaghilef possa essere continuata. Ma ormai non importa più che i « balli russi » vivano. È anzi preferibile che muoiano, anzichè precipitare giù per la china di una decadenza che già durava da oltre dodici anni. Ma al nome di Diaghilef è assicurata, dal giorno della sua scomparsa, la immortalità. Nessuno potrà scrivere la storia del teatro senza dedicare lunghe pagine alla singolare figura di questo individuo di genio, il quale seppe creare una nuova arte — sia pur effimera — lasciando in tutti quelli che di questa arte ebbero la fortuna di avere la rivelazione, il ricordo di uno tra i maggiori miracoli di bellezza che abbia conosciuto il mondo della scena...

ALFREDO CASELLA.

Un famoso organaro del settecento in Roma:

Giovanni Corrado Verlè

Roma, come sede della cristianità e perchè ricca di uno straordinario numero di chiese continuamente officiate, comprese quelle dei monasteri e dei conventi, ha potuto offrire all'arte organaria — più che alla sua consorella, l'arte liutistica — largo campo per svilupparsi, segnatamente negli ultimi tre secoli. Se in fatto di liuteria la scuola di Roma non è che una derivazione, come fu detto (1), quella organaria si rendeva invece originale e grandemente pregiata per i suoi speciali caratteri, sopratutto nella parte fonica. Le « botteghe » degli organari sono fondate, è vero, quasi sempre da forestieri e da stranieri, ma trovano qui, col lavoro continuato, con l'emulazione e l'esempio, l'ambiente più adatto per l'avviamento verso la perfezione.

Ed è caratteristico il fatto della lunga vitalità di queste « botteghe » attraverso la discendenza di famiglia o degli allievi, continuità che dura talvolta ben oltre un secolo. Così, ad esempio, dopo la « bottega » del famoso Luca Blasi, perugino, della fine del cinquecento, proseguita dal suo congiunto Stefano, abbiamo — per non citare che le più note — quella dello spoletino Armodio Maccioni al principio del seicento, che si mantiene dal nipote Ennio Bonifazi († 1654) e dai suoi allievi e parenti, i Catarinozzi e i Testa e loro discendenti, fino alla seconda metà del settecento; l'officina degli Alari, dal fondatore Giacomo, nativo di Lodi, venuto in Roma nella seconda metà del seicento, continua senza interruzione nei suoi discendenti diretti, fino alla prima metà dell'ottocento; la bottega dei Priori, dalla seconda metà del settecento, giunge, di padre in figlio, alla fine dell'ottocento.

Con la seconda metà del secolo scorso, per ragioni che è inutile ricercare e di cui alcune sono ovvie, l'arte organaria in Roma va a decadere e le ultime modeste officine si chiudono del tutto. Oggi Roma è ricca di ottimi strumenti, ma sono tutti dovuti a fabbricanti forestieri.

Il fondatore della detta bottega dei Priori è il tirolese Verlè, l'artefice più noto ed esperto dei suoi tempi, sulla vita del quale e sulla sua attività ho potuto rintracciare alcune notizie che brevemente espongo in queste note, quale nuovo contributo alla storia dell'arte organaria in Roma (2), così ignorata dagli scrittori dell'argomento, stranieri e italiani!

***

Giovanni Corrado Verlè, figlio di Giuseppe, era nato nel 1702 a Vils, una cittadina del Tirolo austriaco a poca distanza dal confine bavarese e quindi da

(1) CAMETTI A., *Liutari del settecento in Roma. Crescenzio Ugor* (in *Musica*, 30 agosto 1918). — Id., *Il vicolo dei Liutari* (in *Roma*, sett.-ott. 1923).

(2) CAMETTI A., *Girolamo Frescobaldi in Roma, con Appendice sugli organi, organari e organisti della basilica vaticana nel sec. XVII*. Torino, Bocca, 1908. — Id., *Organi, organisti e organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria in Aracoeli (1581-1848)*. Torino, Bocca, 1919.

Kempten e da Augusta. Stabilitosi da giovane in Roma, deve aver ben presto acquistato stimata notorietà, se nel 1735 gli veniva affidata la costruzione di un organo nella nuovissima, ricca ed elegante chiesa di S. Maria Maddalena, a degno complemento della bellissima cantoria di stile rococò che, nella sua movimentata massa di oro rilucente, eccita tuttora la nostra ammirazione.

L'organo della Maddalena è il primo lavoro conosciuto del Verlè e fu per lungo tempo reputato il migliore di Roma per dolcezza, varietà, fusione e robustezza di suono e per il caratteristico ripieno, finchè non venne quello del Serassi al Gesù (1832) a competergli il primato. Gli fu allogato nel febbraio del 1735 con la spesa di 500 scudi. Si componeva di sedici registri con un manuale di 45 tasti (e quindi di quattro ottave da do^1 a do^4 di cui la prima *in sesta* (3), e una piccola pedaliera forse di nove note. La mostra era di tredici canne di stagno di Fiandra, la più alta di quindici palmi. I sedici registri sono: principale di legno, di palmi 12; principale di stagno e sua ottava, di p. 6; duodecima, di p. 4; decimaquinta, di p. 3; decimanona, di p. 2; ripieno di quattro file; trombone; flauto tappato di legno, di p. 12; flauto idem in ottava, di p. 6; flauto in quinta di stagno, di p. 4; viola da gamba di stagno, di p. 12 (23 canne); voce umana; tre contrabbassi di legno, uno tappato di p. 24, l'altro aperto, di p. 12 e l'ultimo pel trombone, di p. 12; usignolo.

Quest'organo durò inalterato nella sua costruzione fino al 1863, nel quale anno fu ricostruito e accresciuto di nuovi registri da Enrico Priori, conservandosi però il ripieno e i registri di fondo del Verlè; e funziona tuttora.

Un altro strumento che ho potuto esaminare è quello ancora conservato, sebbene da tempo messo a riposo, nella chiesa dell'Aracoeli; sempre di quattro ottave, porta dieci registri: principale, ottava, flauti in ottava, in quinta e in selva, voce angelica, XV, XIX, XXII e XXVI, ripieno di tre file; e vi si legge la scritta: « *Joannes Conradus Verlé Germanus Fecit Romae anno 1752* ».

In quel tempo (e forse già dalla sua prima venuta in Roma) egli aveva la sua bottega in piazza dell'Orologio della Chiesa Nuova, nel palazzo dei signori Spada, oggi palazzo Bennicelli, sull'angolo del vicolo allora detto delle Stalle e più tardi Sforza Cesarini. Il Verlè abitava in alcune stanze superiori e vi restò per tutto il tempo della sua vita, affidandosi, da buon celibe, alle cure domestiche di una vedova tedesca. Nel 1770 trovo che il suo lavorante era il tedesco Pietro Paolo Perantoner, di ventotto anni; nel 1771, morto questo giovane, i lavoranti, che coabitavano col Verlè, divennero due e fu allora che Ignazio Priori, all'età di ventitre anni, diviene suo allievo, insieme con un tal Giovanni Sweller. Nel 1773 soltanto quest'ultimo rimase ad abitare con lui, perchè probabilmente il Priori s'era già ammogliato.

Il Verlè morì improvvisamente il 3 dicembre 1777, all'età di settancinque anni, mentre stava per terminare l'organo di Campitelli. Volle essere sepolto in S. Maria in Camposanto, alla cui confraternita della Pietà egli apparteneva, avanti alla cappelletta del Crocifisso del cimitero tedesco. Esisteva già un suo testamento del 12 febbraio 1773 e da esso sappiamo che, tolto un legato alla figliola della sua fida domestica (*honni soit...*), le sue sostanze si dovevano dividere in parti

(3) In sesta, cioè formata da cinque tasti grandi (*do, fa, sol, la, si*) e tre piccoli (*re, mi, sib*).

eguali tra la chiesa di Camposanto, il nipote Remigio Verlè, figlio di Francesco e sergente nel reggimento Tave in Palermo, e la sorella Salome; ma questa era premorta a Giovan Corrado, sicchè l'eredità, ascendente a circa 1500 scudi, restò divisa in due parti (4).

Ma il documento importante per noi è l'inventario dei suoi beni o meglio della sua bottega, compilato alla presenza del « primo giovine e coadiutore », Ignazio Priori, con l'assistenza di due periti, uno dei quali per l'arte organaria, Simone Cremisi.

Dall'inventario apprendiamo che l'organo quasi terminato per la chiesa di S. Maria in Campitelli era del valore di trecento scudi e comprendeva dieci registri, alimentati da quattro mantici, con tastatura di 47 note: mostra di 14 piedi, principale di 14 piedi; principale in ottava di 7 piedi; altro principale di 7 piedi (di 12 canne dal do^3); flauto traverso; flauto a fuso (41 canne); flauto in ottava bassa di 7 piedi, dal do^3; voce umana (25 canne); viola da gamba (39 canne); pedaliera di nove contrabbassi con le sue ottave (banconcino a parte).

Egli aveva in bottega un organo dell'altezza di 16 palmi di dodici registri, col do^2 in mostra principale di 7 piedi, valutato 250 scudi, che fu poi acquistato nel 1778 dai canonici di Montefiascone. Un altro organo a dodici registri, dell'altezza di 14 palmi, col re^2 in mostra, valutato 200 scudi; un terzo organo pure nuovo, a otto registri, col fa^2 in mostra e tastatura a spilloni, valutato 130 scudi, era stato prestato alla chiesa di Campitelli e dopo restituito fu venduto alle monache tedesche. Più v'era il vecchio organo di Campitelli. Nel negozio, oltre i banchi da lavoro e il bancone per il getto dello stagno, e gli attrezzi e utensili del mestiere (ponti da raschiare, padelle, sgomarelli, caldarelli, incudini, saldatori, imbrunitoi, pianozze, morsette, compassi, martelli, lime, scalpelli, tenaglie, sgurbiette, trapani, graffietti, squadre, seghe, ferri da scorniciare), si trovavano stagno e piombo, valutati allora quello a tredici baiocchi alla libbra e questo a quattro baiocchi: le pelli bianche per i mantici costavano quindici baiocchi ciascuna. In casa aveva un cembalo in ottava stesa del valore di dieci scudi, un vecchio salterio e cinque organetti piccoli fuori uso; oltre una cartella con ordegni per accordare i cembali.

Altri organi fabbricati recentemente dal Verlè, come risulta pure dall'inventario, erano quelli delle chiese dei S.S. XII Apostoli, di S. Vincenzo e Anastasio, di San Macuto e della cattedrale di Carpineto Romano. Egli aveva la manutenzione degli organi di più di venti chiese e conventi, quali le basiliche di S. Pietro e di S. Paolo, le chiese di S. Maria in Vallicella, della Maddalena, di S. Antonino dei Portoghesi, di S. Giacomo degli Spagnuoli, di S. Luigi dei Francesi, di Monserrato, di S. Lorenzo e Damaso, di S. M. dell'Anima, di S. Maria in Via, di S. Maria in via Lata, di S. Girolamo degli Schiavoni, di S. Angelo in Pescheria, di S. Nicolò da Tolentino, di S. Paolino alla Regola, di S. Maria del Pianto, di Sant'Eustachio, di Tor de' Specchi, delle Orsoline, delle Carmelitane (Barberine), ecc., con annualità che, a seconda della frequenza della manutenzione, variavano da due a quattordici scudi. Alcuni di questi strumenti probabilmente erano stati da lui costruiti o riformati; ma non è facile poterlo stabilire.

Come era detto nel testamento, nella vendita della bottega si dovevano prefe-

(4) Come benefattore del sodalizio, il suo nome, germanizzato in « Wetje », è menzionato da A. DE WAAL nel suo *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom*. Friburgo, 1896 (p. 225).

rire « i suoi giovani »; e questa fu comprata infatti per novanta scudi da Ignazio Priori, che s'installò nella stessa casa e bottega in piazza dell'Orologio, abitandovi con la propria famiglia, composta del padre Gabriele Priori, nativo di Chieti, la madre, la moglie e i fratelli Lorenzo e Giuseppe e continuando così la rinomata azienda. Nel 1803 la fabbrica dei Priori stava tuttora in piazza dell'Orologio. Eravi già quale apprendista il figlio Filippo (nato nel 1779), padre a sua volta di Enrico, cui toccò nel 1863 di ricostruire lo stesso organo della Maddalena del Verlè, come ho narrato, e che con i suoi discendenti mantenne la ditta fino ai tempi recenti.

ALBERTO CAMETTI.

Bibl. e documenti: *Memorie su l'organo della chiesa di S. Maria Maddalena in Roma per l'esperimento del 22 dicembre 1864.* Roma, Placidi, 1864.

Archivio del Vicariato: Stati delle anime (1789-80) e atti di morte (1777) della parrocchia di S. Stefano in Piscinula.

Archivio di Stato: Atti del notaio Parchetti, 4 e 5 dicembre 1777 e 16 maggio 1778.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il R. Conservatorio di Milano[1]

II.

Torniamo alla cronistoria.

Dopo il Bazzini, spentosi nel 1892, fu nominato direttore il Gallignani. Al ministro dell'istruzione pubblica Gianturco, avvocato principe e musicista elettissimo, lo avea additato Giuseppe Verdi. Non solo; ma nel nominarlo il ministro gli conferì un'autorità fin allora inusitata. Czar del Conservatorio, egli si definiva ridendo. In seguito al « colpo di stato » il Gallignani cominciò a scrostare, a ripulire. Nei locali s'erano appollaiate famiglie di dipendenti dell'istituto oppure, dalla vicina chiesa, era penetrata qualche propaggine dei curati o dei sagrestani. Nei cortili, non certamente abbaglianti per nettezza, si tendevano i panni del bucato. Il Gallignani ebbe molta fermezza di mano, ma insieme seppe usarla con accorgimento: le difficoltà furon vinte: la servitù di abitazione del parroco di Santa Maria della Passione fu tolta, fu eliminata quella di passaggio sotto il portico e nei cortili; egli d'altronde, che vagheggiava quella che oggi è la grande sala dei concerti, rinunziò per essa all'area annessa come giardino alla propria abitazione. E volle che il Conservatorio fosse intitolato — era il meno che si potesse fare, qui nell'istituto di via della Passione — a Giuseppe Verdi.

(1) Vedi principio nel fascicolo di luglio-agosto.

Nella prima parte di questo articolo fu stampato Doministi invece di « Domeniceti »; Cross, invece di « Croff » e Bono in luogo di « Bona »; errori di stampa che ogni colto e intelligente lettore avrà corretto da sè. Anche un altro punto dev'essere rettificato: l'operetta di Catalani di cui è cenno negli archivi era l'ecloga « La Falce », composta su parole di Boito e non Il Tramonto, come fu per scambio di nome pubblicato.

Il Gallignani era uomo di carattere e, come capo d'istituto, dopo tanti rilasciamenti, era proprio quello che ci voleva. Diceva che alle libertà eccessive a cui i giovani credevano di avere il diritto di abbandonarsi, « noi vecchi non dobbiamo cedere. Facciamo un bagno nello Stige, rendiamoci invulnerabili (egli qui parla delle seduzioni musicali delle scuole d'oltr'alpe) e combattiamo. Le Muse ci proteggeranno.

« Tentano gli allievi di rompere le dighe, di straripare: e noi raddoppiamo la vigilanza, rinforziamo gli argini. Nè ci trattenga la tema di sentirci chiamare eunuchi, bacchettoni e peggio... o di leggere sui giornali che l'allievo X ha lasciato il Conservatorio perchè d'opinioni diverse dal maestro e dal direttore.

« Il Conservatorio, come la parola dice, deve custodire la tradizione ed in essa educare gli alunni... ».

Il Gallignani dunque, fra le molte cose che fece, vagheggiò la costituzione di un *coro* con partecipanti estranei al Conservatorio, da chiamarsi « convegno corale » al fine di « procurare ai propri frequentatori il piacere intimo di conoscere quanta più buona musica corale fosse possibile, specialmente la italiana dei secoli XVI, XVII, XVIII ». Questo coro, ampio nelle ideate sue proporzioni, non si potè costituire, tanto più che intervenne la guerra a farne metter da parte l'idea: ma un minor nucleo di Madrigalisti sorse e si affermò, tanto da prodursi più volte in Conservatorio e fuori.

Arricchì poi la suppellettile didattica, sia col curare la biblioteca, sia con l'acquistare strumenti diversi, dai più importanti e costosi in giù. Sopra tutto richiamò sul Conservatorio l'attenzione non tanto del Governo che ha mezzi limitati e che nella molteplicità delle istituzioni di coltura e nelle esigenze del bilancio ha le mani legate, ma dei cospicui cittadini e degli enti facoltosi della città. Generose oblazioni lo posero in grado di aiutare i giovani artisti nel modo che più praticamente è utile ed efficace. Già il lascito Bonetti — di L. 500 annue al giovine compositore che, tosto compiuti gli studi, avesse presentato un'opera giudicata degna di premio — ne dava l'esempio (le 500 lire furono per la prima volta assegnate al Ponchielli per *I promessi sposi*). Vennero poi le donazioni Sessa, Mangili, Durini, Litta, Zambelli, Negroni-Prati-Morosini, Ferrari-Beretta, De Marchi. Vennero i legati Erba-Milanollo, Robecchi-Brentano, Curti. Vennero le Borse del ministero dell'Istruzione — tre per tremila lire ognuna — e le provvidenze legislative tra le quali la legge 6 giugno 1912 che procurò al Conservatorio un sussidio di L. 35 mila.

Ma la gloria più evidente di Giuseppe Gallignani è la costruzione della sala maggiore del Conservatorio. « Munificenza cittadina con a capo i coniugi Coppola, opera ed assistenza generosa degli architetti Broggi e Nava, ed insieme la disinteressata alacrità dell'impresa Belloni resero possibile la costruzione dell'amplissimo salone ». Così il Gallignani stesso poteva trionfalmente dichiarare nel discorso celebrativo del centenario di vita dell'Istituto, dappoichè il salone, capace di circa tremila persone, si inaugurava proprio in quella fausta occasione: millenovecentotto.

Più tardi l'organo di gran mole, strumento veramente monumentale, veniva collaudato dal principe degli organisti, Marco Enrico Bossi.

Morto nel 1923 il Gallignani, la direzione del Conservatorio è passata ad un artista austero e nobilissimo che è anche un acuto prezioso maestro, Ildebrando

Pizzetti. Oggi vi sono 32 professori titolari, e una folla di allievi è spinta alle spalle da una folla di aspiranti che preme alle porte. Nel 1897-98 gli allievi erano 170, oggi son più di 225. La guerra è passata anche sull'istituto e cinque professori vi hanno partecipato: uno di essi, il vicedirettore Paribeni, è tornato con una medaglia d'argento al valore. Facciamogli onore chè di ciò facciam bene.

L'istituto ha oggimai una assai ben fornita biblioteca ed un interessante museo musicale: ha ospitato maestri gloriosi ed alunni che l'onorano. Di questi punti dobbiamo dare, per quanto sommariamente, notizia; dopo di che crediamo di avere compiuta — ai fini s'intende della pubblicazione per la quale lavoriamo — la nostra che altro non è se non una modesta cronaca.

***

Si ricordano dunque, fra quelli dei più celebrati artisti che nel Conservatorio di Milano ebbero l'arte loro utilmente appresa, i nomi delle cantanti sorelle Brambilla, della Strepponi e, maggiore fra tutte, di Giuditta Grisi.

Tra gli allievi strumentisti noveriamo l'oboista Ivon, il flautista Rabboni, il clarinettista Carulli, il violinista Ferrara, il pianista Fumagalli, il violoncellista Piatti, il contrabbassista Bottesini. E poi Angelo Bovio arpista, il Torriani che Verdi chiamò il primo fagotto del mondo, e il Soliva, il Secchi, il Cagnoni.

Nelle classi di composizione registriamo i nomi di Berti, Faccio, Ponchielli, Pollini, Coronaro, Gomez, Galli (Amintore). In quelle di pianoforte, Andreoli, Ficcarelli, Brentano, Appiani. E poi Rampezzini violinista, Confalonieri oboista, Zamperoni flautista, Negri contrabbassista.

Più avanti, nelle classi di canto, incontriamo i nomi di Bettinelli, Capponi, Tagliapietra, Maini, di Angelica Mors, della Pozzoni-Anastasi, della Repetto-Trisolini, di Romilda Pantaleoni.

Ed oltre: Salvatore Gallotti, Marco Enrico Bossi, Vittorio Vanzo, Antonio Smareglia, Armando Seppilli, Gaetano Luporini, Mario Tarenghi, Alberto d'Erasmo. E Puccini e Mascagni e Luporini e Catalani e Boito già ricordati, e il Tebaldini e il Perosi — che pur toccarono di passaggio il Conservatorio — e il Mapelli e il Maggi, l'Andreoli e il Pozzoli, il De Angelis e l'Anzoletti. Di questi nomi, quanti furon allievi prima, e salirono poi all'insegnamento! Frugatta, Perelli, Tedeschi...

Avanti ancora. La Russ, la Berlendi, la Storchio, la Guerrini, la Mantelli, la Borlinetto, il Castellani, il Minetti, artisti di canto di cui il nome è ancora bellamente ricordato.

E procedendo nel tempo Franco da Venezia, Ettore Panizza, Tullio Serafin, Italo Montemezzi, Arrigo Pedrollo, e il Tubi, il Donini, il Ramella, Adolfo Bossi, Virgilio Ranzato, Umberto Moroni, e Koch e Magistretti e Pick-Mangiagalli e Chiti.

Si può arrivare fino agli allievi di ieri diventati maestri oggi, ma non sembra sia il caso di farne i nomi, troppo essendo recente la loro uscita dall'Istituto.

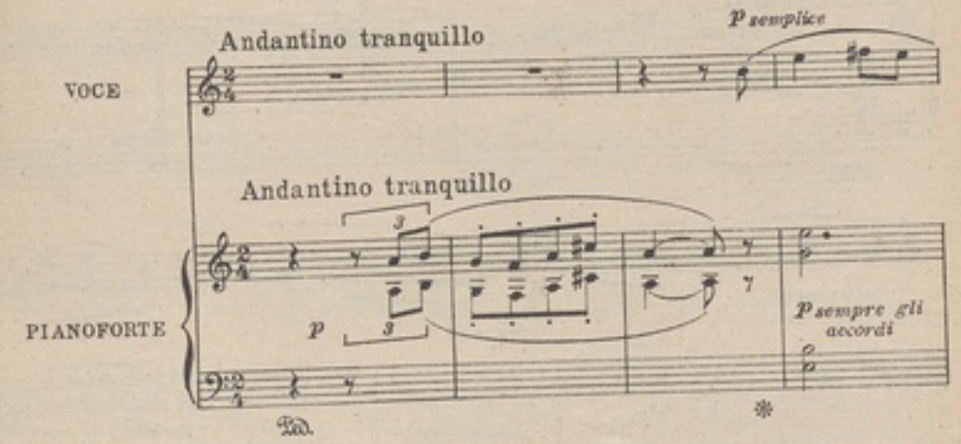
Trentadue, si disse, sono i professori titolari, oltre gli incaricati e gli aggiunti. Furono eliminati gli insegnamenti di Storia e Geografia, Aritmetica, Religione e, come espone in un suo scritto il segretario De Guarinoni, bisognerebbe vedere se non fosse il caso di ripristinarne alcuni per il rafforzamento della cultura non veramente confortevolissima degli allievi.

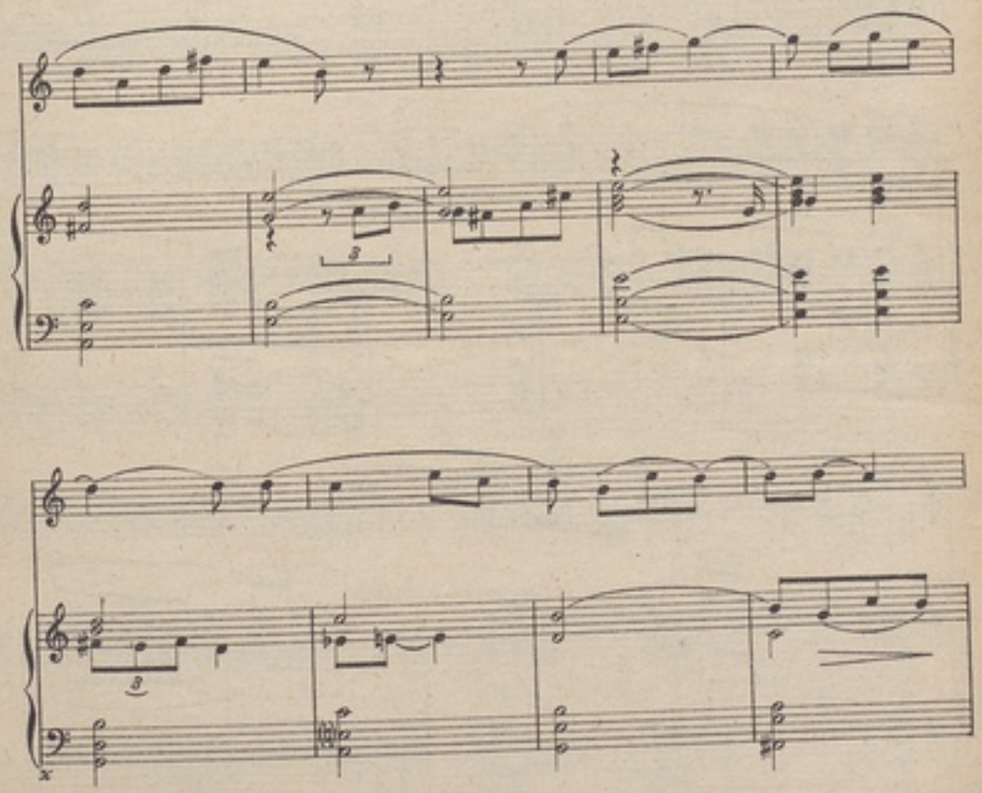
Supplemento musicale al fascicolo X-1929 di Musica d'Oggi.

A Mario Pilati

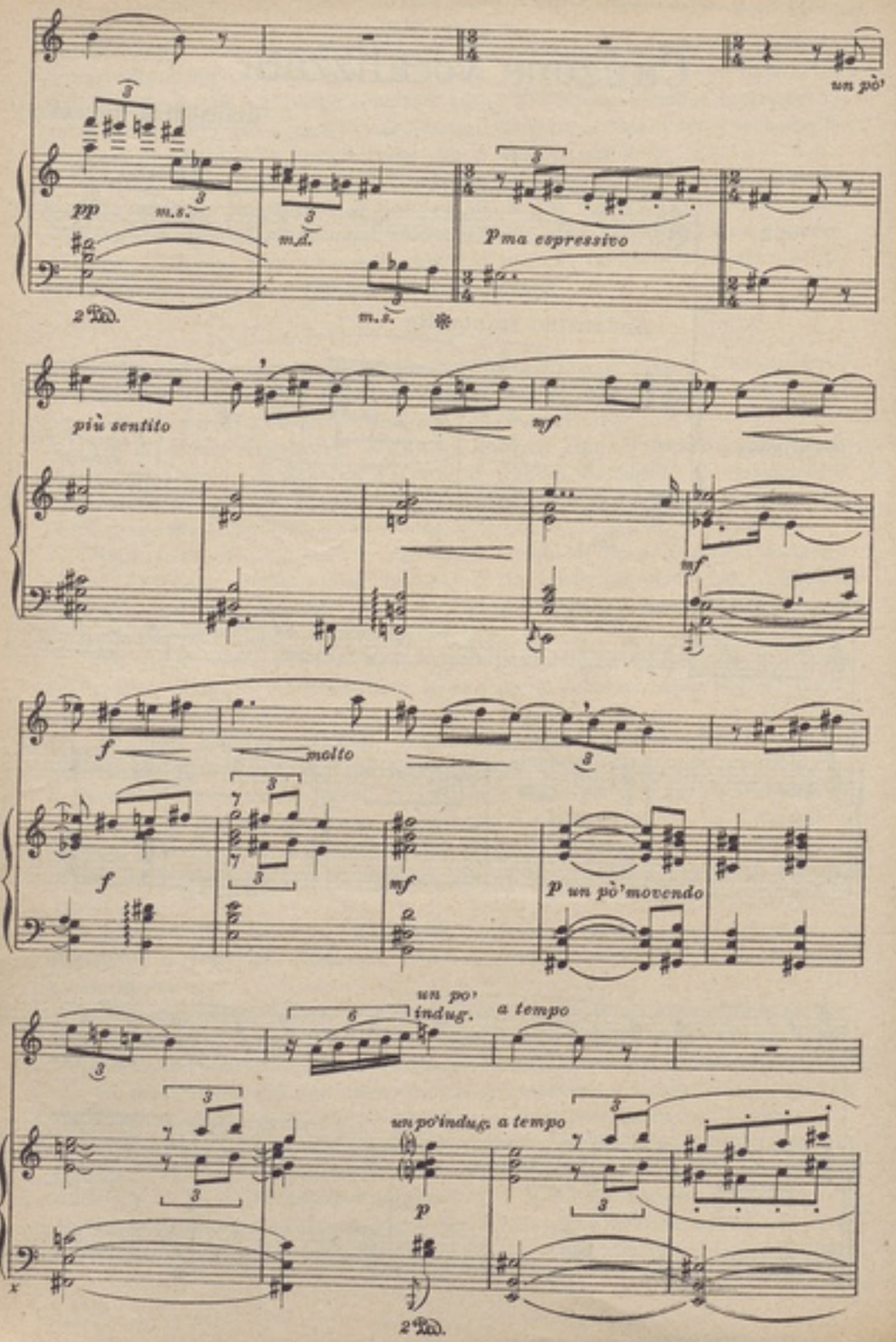
Canzone vocalizzata

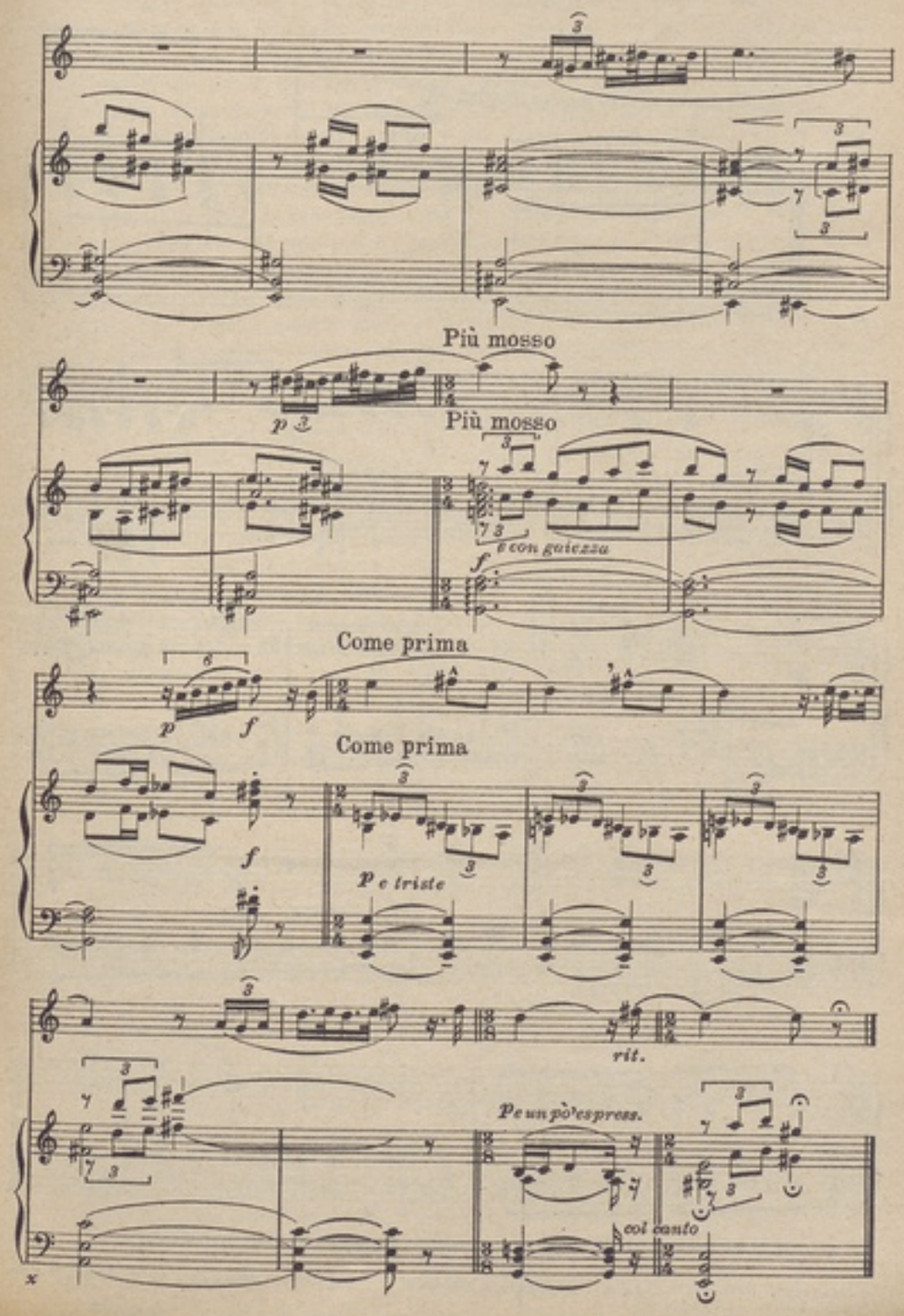
Gianandrea Gavazzeni





Proprietà riservata.

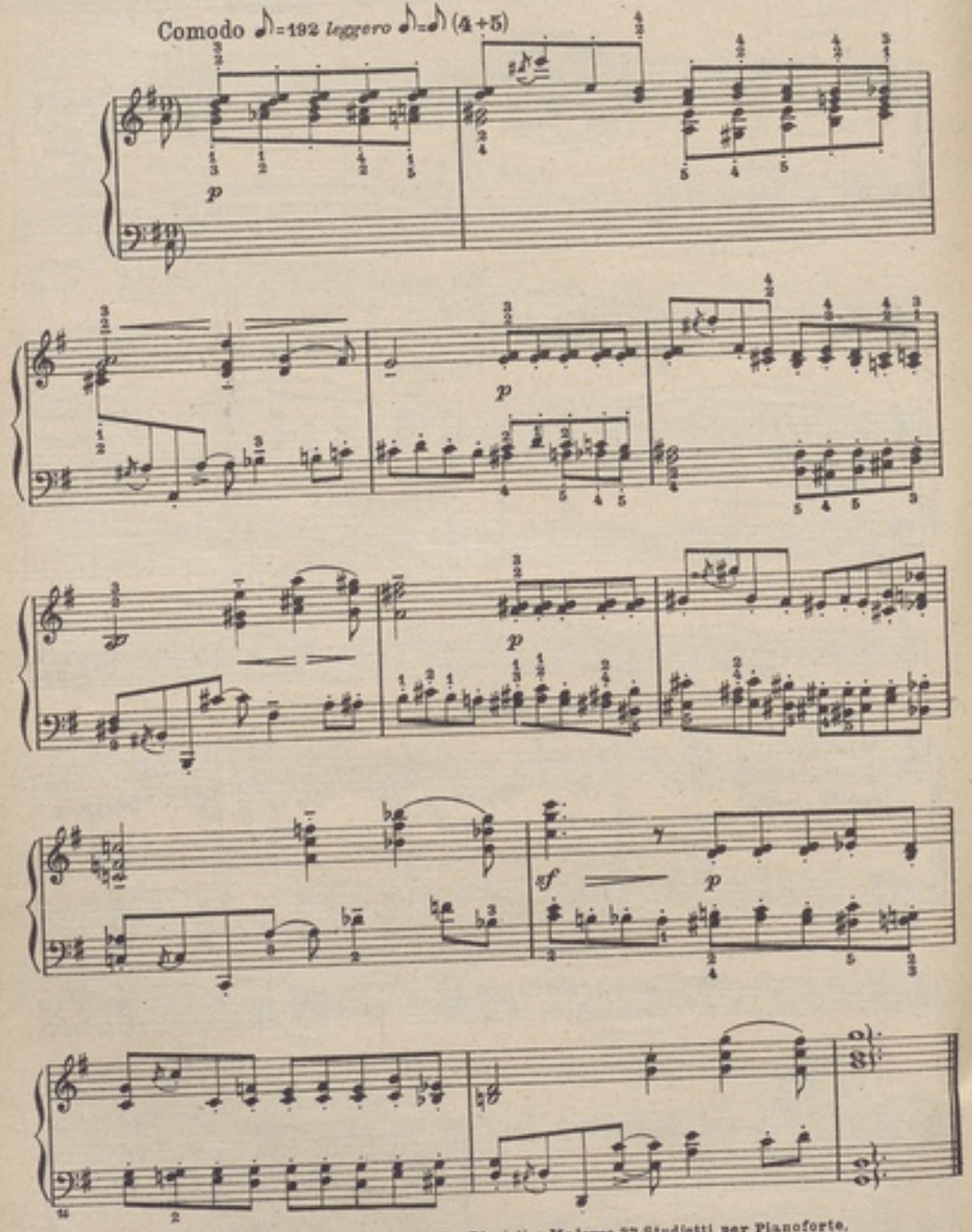

un pò'
pp
m.s.
m.d.
m.s.
2 Ped.
p ma espressivo
più sentito
mf
mf
f
molto
f
mf
p un pò' movendo
un po' indug.
a tempo
un po' indug.
a tempo
p
2 Ped.


Più mosso
p
Più mosso
e con gaiezza
f
Come prima
p
f
Come prima
f
p e triste
rit.
p e un pò' espress.
col canto

4

LA PICCOLA CHIOCCIA

L.E. Ferraria



(☆) Da «*RITMO-FRASEGGIO-TOCCO*» nella Tecnica Pianistica Moderna. 37 Studietti per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. *Copyright MCMXXV, by G. RICORDI & Co.*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. E.R. 593

Dotato l'Istituto di un salone capace di manifestazioni musicali d'ampie proporzioni, con accanto una deliziosa sala che è diventata — per la vicinanza con l'altra — la piccola sala dei concerti pur essendo tutt'altro che piccola, oggimai affluiscono qui per le loro manifestazioni le associazioni musicali più importanti e d'altronde anche gli artisti più noti che individualmente voglion farsi ascoltare. La Società del Quartetto, quella dei Concerti Sinfonici oggi trasformatasi in Ente Concerti Orchestrali, qualche volta il Teatro del Popolo, e gli Amici della Musica ed altri sodalizi hanno fatto passare dalle sale del Conservatorio complessi artistici ed artisti individui di primissimo ordine. L'elenco dei nomi sarebbe una litania inutile, quando si può dire che i principali virtuosi dell'arco, della tastiera e della bacchetta, che i trii e i quartetti — per non dire d'altre famiglie di strumentisti — che i concertisti di canto migliori si fecero e si fanno ascoltare e giudicare in queste sale. Tutta la musica vocale e strumentale, dalla più schiettamente classica alla più arditamente moderna può dirsi che siasi udita nel nostro istituto, e fino a che il problema di un salone da concerti anche maggiore non sia risoluto con una più moderna costruzione, il salone di cui fu dotato nel 1908 il Conservatorio sarà il tempio delle maggiori manifestazioni concertistiche.

Accanto alla scuola, appendice ed accessorio necessario di questa, vivono di una vita che pur potrebbe esser più vigorosa, una Biblioteca ed un Museo.

La Biblioteca, a cui il nobil Eugenio de' Guarinoni diede metodo ed ordine avviandola allo stato attuale, ebbe per primo nucleo i 12 volumi *in-folio* dei « Principî elementari di musica » del maestro Ozi membro del Conservatorio di Parigi. Quei dodici volumi furon assegnati in dote al Conservatorio, allora neonato, nel 1809 e risulta che furon pagati 2400 lire italiane. Seguì più tardi una raccolta di opere di canto, e si fece obbligo alle imprese che venivano ad esercire i regi teatri milanesi di fornir *gratis* gli spartiti delle opere nuove.

***

Il Rescritto del Regno Italico 31 gennaio 1816 dispone: « Si potrà far commercio delle copie degli spartiti e degli stralci dei medesimi, ma questi non potranno smerciarsi nè dall'amministrazione dei teatri nè dal Conservatorio, *bensì dal Copista suggeritore...* ».

Ora è di particolare interesse per i lettori di questa rivista il sapere che *Copista-suggeritore* era Giovanni Ricordi. Il giovine editore, che avea fondata con un torchietto portato dalla Germania la sua casa musicale (e ciò era pur avvenuto nel 1808), avea comprato tutta la vecchia musica di cui alla Scala sembrava non sapesser che fare perchè la ritenevano cartaccia ingombrante, e s'era fatto attribuire l'ufficio di copista; ed anche, per rimanere sul posto, di suggeritore. Così tutte le opere che sarebbero comparse a quel teatro, ormai principalissimo fra i teatri della penisola, dovevano passare sotto la sua copiatura. Col rescritto del 1816 Giovanni Ricordi, abilissimo, si assicurava l'esclusività del diritto di copia. L'anticipazione del *copyright* è d'una antiveggenza veramente geniale.

Poco dopo la fondazione, accanto a quei dodici volumi dell'Ozi, la Biblioteca possedeva appena una cinquantina di opere. Verso il 1850 vi si collocarono i doppioni dei libri di carattere musicale conservati a Brera e a Pavia. Vennero poi le musiche acquistate presso il Capitolo di Santa Barbara in Mantova, e nel '64

tutta la musica della Braidense fu collocata, come in luogo più adatto, nella Biblioteca del Conservatorio. Nel 1889 vi furono aggregate le musiche dell'Archivio Musicale Noseda e quelle dell'Ateneo Pavese. Adello de' Guarinoni, fratello del bibliotecario Eugenio che ordinò in modo encomiabile la biblioteca e la portò alla miglior floridezza, ci dà queste notizie del progressivo sviluppo e dell'incremento della biblioteca.

Alla quale, morto il nob. Eugenio de' Guarinoni, presiedè prima Gaetano Cesari, ed oggi ne è bibliotecario Fausto Torrefranca.

La biblioteca possiede oggi 13 mila volumi, e 130 mila fascicoli. Vi sono in prevalenza opere classiche e didattiche ed autografi di sommo valore di Generali, Jommelli, Zingarelli, Durante, Guglielmi, Carafa, D'Astorga, Leo, Pacini, Päer, Paisiello, Cherubini, Asioli, Vaccaj, Ricci, Mercadante, Boccherini, Rolla, Meyerbeer, Rossini, Mayr, Donizetti, Bellini, Verdi, Bazzini, Gomez, Catalani, Boito...

Una collezione veramente preziosa di libretti d'opera ne aduna 6432 e la catalogazione dei libri, degli spartiti e degli opuscoli è tenuta in buon ordine, come sono tenuti a giorno i diversi periodici musicali che adornano la sala di lettura.

Infine, il Museo.

Nel 1881, in occasione dell'Esposizione nazionale fu lanciata dal Corio (vedi suo opuscolo pag. 99) l'idea di inserire in essa una esposizione musicale. L'idea fu posta sotto l'autorevole patrocinio del conte Carlo Borromeo che si circondò di un consiglio di cui fecero parte il Ricordi come vicepresidente, e come consiglieri il conte Melzi, Aldo Noseda, l'Orsi, il Torriani, e il segretario Colombo.

Furon raccolti autografi personali non pochi, di cui s'è detto or ora, e strumenti antichi preziosi, rari, od unici o curiosi e la geniale raccolta fu inaugurata il 6 maggio dell'81.

Ma quando fu l'ora di chiuderla, si osò domandare alla liberalità degli espositori di lasciare almeno in parte gli oggetti esposti in dotazione di un costituendo Museo del Conservatorio. All'ardita richiesta risposero molte generose adesioni e così il nocciolo del museo fu formato.

Mancava il posto, sì che il conte Borromeo dovette ospitare il museo nel suo palazzo. Da un lato, questo fu bene, ma — dice il Corio — non senza qualche inconveniente: ed infatti l'essere ospitato in una casa privata toglieva a prima giunta al museo il carattere di istituzione pubblica e tratteneva dalle donazioni.

Ma per lo zelo del Gallignani fu trovato il posto anche pel museo entro adatti locali del Conservatorio, ed anche questa raccolta ebbe accorto e sagace ordinamento e catalogazione da parte del nob. Eugenio de' Guarinoni.

***

Così sorse e si affermò centoventun anni or sono il Conservatorio di Milano che fra quelli d'Italia e di fuori gode una meritata rinomanza. E come porta il glorioso nome di Giuseppe Verdi (che di per se stesso è un augurio di cui ogni giorno che passa si misura più vasta la grandezza) possa questa nostra scuola milanese, ora affidata all'austera guida di quel nobile ed altissimo artista nostro che è Ildebrando Pizzetti, dare al mondo della musica il genio restauratore della or confusa ed incerta, ma volenterosa, ma spasimosa arte musicale italiana.

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Una conferma

Nella *Rivista Musicale Italiana* di giugno u. s., L. Pagano rimproverava giustamente a Benedetto Croce d'aver qualificato come «età di aridità creativa» il periodo che va «dalla seconda metà del Cinquecento alla seconda metà del Seicento», e l'A. dell'articolo spiega questa, ch'è una vera enormità di giudizio, coll'atteggiamento personale del Croce. A noi pare che si tratti di un fatto più generale e più grave, cioè, d'una conferma della mancanza di cultura musicale negli uomini anche più dotti. Per quanto il Croce, come dice il Pagano, guardi soltanto ai fatti letterari, egli non avrebbe certo detto che quel periodo fosse arido nella pittura; l'ha detto per la musica, perchè non la conosce, o ne ha un'idea incredibilmente inesatta. Diciamo la verità: quanti sono gli studiosi italiani che ne sappiano di più?

Nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* di maggio u. s., E. Hertzmann rimproverava press'a poco lo stesso errore di giudizio a Gennaro M. Monti, che, nel suo libro (di carattere letterario) *Le villanelle alla napoletana* ecc. (Città di Castello, 1925), dice: «La scuola aristocratica era tutta polifonica, cioè a più voci con parti differenti, ma nelle sue produzioni, come nelle poesie che da essa venivano musicate, mancava il sentimento, la melodia, le pagine dettate dalla passione; la musica era tutta canoni, imitazioni, fughe, enigmi di ogni specie; il calcolo teneva in tutto e per tutto il luogo del genio e dell'ispirazione: le forme del contrappunto erano astratte e fredde; *quasi un'algebra musicale* (1) senza l'espressione di un sentimento individuale, senza nessun segno particolare dell'anima del musicista». Il Monti non poteva confessare più palesemente che, attraverso ai pochi segni esteriori della polifonia, egli non la conosce affatto; se ne avesse soltanto letto qualche saggio, si sarebbe accorto che un madrigale di Marenzio scolpisce una personalità ben diversa da quella che balza da un madrigale di O. Lasso o di Giov. Gabrieli, ed altrettanto diversa da quella di I. Dowland o di Monteverdi.

Di recente è uscito un libro proprio su argomento musicale, e diretto ad esaltare la rinascita attuatasi per via della melodia accompagnata tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, e vi si leggevano press'a poco le stesse cose, altrettanto enormi, e che mostrano altrettanto chiaramente la mancanza di conoscenza della musica di quel glorioso periodo di maturità della polifonia, che proprio allora toccava il vertice per poi rapidamente dissolversi.

Solo rimedio a questo deplorevole stato di deficienza culturale è la diffusione dello studio di tutto ciò che riguarda la musica. Non solo i letterati e gli studiosi di storia dell'arte, ma gli stessi musicisti credono saperne qualche cosa quand'hanno scorso qualche manuale di storia della musica (purtroppo ce ne viene in mente subito uno, pieno di cose similmente curiose). Non manca poi chi, avendo occasione d'incontrarsi con documenti storici, crede magari sinceramente di poterli illustrare sulla base di questa inconsistente preparazione, e ne escono libri che fanno sorridere, specie all'estero.

Bisogna fare il possibile per far entrare nella mente degli studiosi, di tutte le categorie, che la musica ha tutt'una storia, tutt'una cultura propria, senza della quale resta incompleto e falsato tutto l'assieme della storia dell'arte, della letteratura, del pensiero. Gli studi italiani si trovano per questo lato in penoso ritardo ed urge porvi rimedio radicale

(1) L'intelligente citazione è presa dal D'Arienzo, nel *Salvator Rosa* uscito nel 1804 nella *Riv. Mus. Italiana*. Si vede che anche lui conosceva bene la polifonia italiana!

M. PIERACCINI

Novelline per i piccini e pei grandi.

Parole di M. PIERACCINI e C. BONAPACE.

Per voci infantili senza accompagnamento (121007) L. 4,—

Per canto e Pianoforte (121001) L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Penuria o congestione di novità nel teatro lirico?

A questa domanda, ha risposto esaurientemente Arturo Toscanini, in una intervista avuta a Capri — prima d'imbarcarsi per l'America — con il giornalista Mario Baccaro, e che questi ha pubblicato nel *Giornale d'Italia* del 14 settembre u. s. Riproduciamo integralmente l'interessante brano.

« Penuria? Ma è la congestione delle novità, invece, che turba l'equilibrio delle stagioni teatrali. Le Case editrici, poverette, ne sono ricche. Ma voi vedete: alcune opere di ieri sono già senza respiro; (e qui il Maestro mi fa qualche esempio); altre di oggi non vedranno il domani (altri esempi). E la jattura è che gli autori si ostinino a dare addosso alle Case editrici e ai direttori per la mancata vitalità delle loro opere. Or bene no. Oggi come oggi, non si può parlare di opere d'arte sacrificate. Gli editori acquistano le novità, i teatri le rappresentano, noi le dirigiamo, il pubblico vi accorre: di chi la colpa, se l'opera dopo un breve giro rallenta le ali e cade?

« Dirò di più: dove è scritto che tutte le opere degli autori moderni debbano piacere? Verdi e lo stesso Rossini non hanno degli spartiti giustamente a riposo? I maestri moderni invece, eccoli a lamentarsi se i loro nomi restano affidati a una o due opere sole, e a invocare che si ritorni su tutta la loro produzione per spolverarla o valorizzarla. Una volta che a Milano era annunziata una grande serata patriottica di beneficenza con i *Pagliacci* da me diretti e con Caruso, ecco Leoncavallo a sollecitarmi di dirigere invece *Zazà*, aggiungendo che lo rattristava di essere eternamente e solamente l'autore dei *Pagliacci*. E che potevo farci, io? (Il Maestro mi ricorda qui qualche altro episodio di simili insistenze di altri autori).

« Credetemi: non v'è direzione o interpretazione illustre che possa galvanizzare un'opera inconsistente. E di contro, per fortuna, c'è una verità assoluta, questa: l'opera d'arte, anche nuova, non sarà mai sepolta o dimenticata; essa avrà sempre in sè tanta forza smaniosa e trionfante da risorgere e fiorire vittoriosa, così come non muore ma risorge, sforza la terra, spunta la radice generosa, s'innesta, si sposa a una verde pianta e fiorisce nuovamente nella libertà dell'aria e della luce ».

A RICHIESTA

s'inviano numeri di saggio, e preventivi di pubblicità pel 1930.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, giugno 1929.

A. Cimbro. - *La musica e la parola dal 300 al 500.*

Breve scorsa sullo sviluppo della musica vocale in questo periodo, specialmente nel riguardo dei rapporti tra parola e musica.

G. Pannain. - *Albert Roussel.*

Studio critico sull'opera del Maestro che pur rientrando nello spirito della tradizione francese, vive astraendosi dai continui mutamenti che la moda impone.

A. Parente. - *L'estetica di un hegeliano e la fine della musica.*

A proposito dello scritto d'un critico-filosofo napoletano del secolo scorso, secondo il quale la musica stava per finire nell'anno 1860. Lo scritto continua.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, maggio 1929.

D. De Paoli. - *Maurizio Ravel.*

Breve biografia e bibliografia.

G. Bastianelli. - *La critica come crisi degli artisti.*

Frammento d'un libro postumo d'imminente pubblicazione del compianto critico fiorentino.

Musica Sacra. - Milano, 1 agosto 1929.

G. Bas. - *L'armonia nella musica sacra.*

« ... oggi l'armonia nella musica sacra, è ridotta quasi l'ombra di se stessa... La musica sacra ha bisogno del buon equilibrio dei suoi mezzi per essere viva ed espressiva... ».

R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Continua dal numero precedente.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1929.

A. Hoérée. - *Jacques Ibert.*

Studio critico sull'opera del giovane maestro francese, preceduto da brevi note biografiche.

P. Nettl. - *Quelque traces de musique française à la Cour d'Autriche, sous Leopoldo I.*

Breve cenno storico sul grandissimo sviluppo della musica francese a Vienna nella seconda metà del sec. XVII.

A. Coeuroy et G. Clarence. - *Le phonographe au service de la science et de l'éducation.*

Frammento in cui si esaminano le possibilità del fonografo, tolto da un libro di recente pubblicazione.

Musique. - Parigi, giugno-luglio 1929.

P. Landormy. - *L'art russe et Igor Strawinsky.*

Si ribattono alcune argomentazioni d'un recente libro sullo S. di Boris de Schloezer.

J. Tiersot. - *G. de Nerval et les Chanson populaires du Valois.*

Omaggio a G. de Nerval, raccoglitore d'un primo gruppo di canti popolari del Valois.

M. D. Calcovoressi. - *La question Berlioz en Angleterre.*

Discussione sulla musica e sulla genialità di Berlioz, la quale, non fosse'altro offrendo ancora materia sia ai suoi detrattori come agli ammiratori, prova la sua formidabile vitalità.

R. Manuel. - *Ballets.*

Osservando le tendenze moderne di questa forma d'arte, l'A. dice: « ... l'accademismo è la morte dell'arte, e ciò ch'è stato ben fatto non è più a fare: una la danza classica non è una lingua morta... ».

A. Boutaric. - *Les films sonores et leur avenir.*

« ... esse potranno permettere d'osservare ed ascoltare i più grandi esecutori, arrestarli, e ricominciando... cosicchè si potranno studiare tutte le caratteristiche della loro tecnica... ».

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1929.

R. Lenormand. - *Réflections sur la musique contemporaine.*

« ... i compositori attuali disprezzano la melodia vocale e, contraddizione singolare, gli istrumenti continuano a farci sentire delle melodie... ».

Le Ménestrel. 21-28 giugno 1929.

R. Petit. - *L'orgue mystique.*

A proposito d'una raccolta di canti gregoriani liberamente parafrasati da Ch. Tournemire.

J. Chantavoine. - *La vie de Beethoven.*

L'A. narra la genesi del libro di Herriot su B. e fa qualche osservazione in proposito.

A. Dayrolles. - *La classe de Léo Delibes au Conservatoire.*

Ricordi sul D. insegnante, sulle sue idee ed i criteri a proposito dell'insegnamento.

Le Courrier Musical. Parigi, 15 giugno 1929.

M. Gérar. - *Porquoi le Chant est un art difficile.*

Studio ed osservazioni sui vari metodi di canto « ... nel canto si ha spesso l'impressione che ciò che sarebbe naturalmente facile è stato reso complicato... ».

——— Parigi, 1 luglio 1929.

H. S. Sulzberger. - *L'âme romantique.*

Breve scritto intorno ai caratteri del romanticismo in letteratura ed in musica.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1929.

J. H. Helliot. - *Composition e Concoction.*

« ... la creazione non fa parte delle funzioni dello spirito umano »: l'opera dell'artista non è tanto « un atto di creazione, quanto una registrazione di reazioni individuali proiettata in uno schema d'ideazioni obbiettivo ». La vecchia teoria, già *screditata*, dell'*ispirazione*, è difficile da scartare...

P. O. Ferroud. - *Moussorgsky and Chabrier.*

Parallelo fra il musicista russo ed il musicista francese, i quali offrono, spiritualmente e come vita, più d'un punto di contatto.

Music and Letters. - Londra, luglio 1929.

K. M. Wilson. - *The spirit of music.*

Impressioni suscitate da musiche diverse, in momenti ed individui diversi.

—— *Vocal and unvocal.*

Risposte di critici e musicisti sui caratteri vocali della musica.

H. Abert. - *Mozart and Gluck.*

« Gluck è il Battista, Mozart il Messia del dramma musicale. La riforma *drammatico-musicale* di Gluck, è frutto del suo spirito razionalistico, ottimamente coltivato da una educazione gesuitica... » « ... Il temperamento di Mozart si sfoga meglio nell'*opera buffa* che concede una maggior libertà alla sua natura musicale. Infatti i libretti ch'egli sceglie, sono aceiti appunto basandosi sulle situazioni musicali ch'essi possono offrire, e null'altro. Soltanto il *Flauto magico* si avvicina alle riforme di Gluck: non tanto per la *forma* quanto per lo *spirito*.

L. Sabaneev. - *The relation between sound and colour.*

Sulle relazioni fisiche tra suono e colore, e sulle diverse reazioni visive che la musica produce su vari individui.

S. Goddard. - *Editions of « Boris Godunow ».*

Raffronto fra le varie edizioni rivedute e non: si conclude in favore dell'originale di Moussorgsky.

The Sackbut. - Londra, giugno 1929.

K. Curwen. - *The mystery of voice.*

Studio sulla formazione fisica della voce umana.

H. Clegg. - *Tolk-music of the Soviet Union.*

Si espongono alcune osservazioni generali sui caratteri delle numerose musiche popolari dei vari popoli compresi nell'Unione Sovietica: dai Russi, ai Turchi, ai Mongoli...

The Musical Times. Londra, giugno 1929.

L. Sabaneev. - *The possibility of quarter tone and other new-scales.*

L'A. esamina il sistema e gli strumenti nati da questo, con molta cura e precisione, ma con grande freddezza: e conclude, almeno per il momento, sfavorevolmente.

——— luglio 1929.

J. H. Elliot. - *The Berlioz Enigma.*

« ... la soggettività nelle opere di Berlioz è grande... ». « Considerata come musica pura, gran parte di quella di Berlioz è indeterminata se non incoerente... ». La sua musica presuppone nell'ascoltatore la conoscenza dell'argomento che lo ha ispirato. Questo però non gli impedisce di raggiungere talvolta squisiti effetti di musica pura. L'errore di Berlioz è stato di fare dell'espressione musicale un *mezzo*. Come si vede la questione è sempre aperta.

J. B. Hutchings. - *Franck's Technique.*

Studio molto accurato sulla tecnica armonica e strumentale del compositore belga.

W. S. Drew. - *Rithm in singing and elsewhere.*

Dell'importanza d'un più accurato *apprentissage* ritmico nell'insegnamento del canto. (Lo studio continua).

Musical Opinion. - Londra, giugno 1929.

R. Hill. - *J. Davison (a Study in Musical Criticism).*

Studio biografico sul Davison che fu critico del *Times* nel secolo scorso, e fu uno dei più forti antiwagneriani. Si riportano frammenti di critiche sue a proposito delle prime esecuzioni wagneriane a Londra. Lo studio continua.

R. H. Hull. - *An Outline of Musical History.*

Breve esame sull'evoluzione della musica strumentale da Bach a Mozart, attraverso Händel ed Haydn.

——— luglio 1929.

H. Brian. - *Johann Cristian Bach.*

Breve studio biografico-critico sul musicista tedesco che fu detto il « Bach italiano ».

R. Hill. - *J. Davison (a Study in Musical Criticism).*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. Vi si riportano critiche del Davison su Berlioz, Chopin e Brahms.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino 19 giugno 1929.

Dr. O. Reuter. - *Das siebente deutsche Brahmsfest in Jena.*

Relazione sul settimo Festival brahmsiano di Jena, celebratosi col concorso dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretta da W. Furtwängler. Eseguite la 2ª e la 4ª *Sinfonia;* il *Requiem Tedesco;* la musica da camera era affidata alle esecuzioni di Hubermann per il violino, di Gabrilowitsch per il pianoforte.

——— 26 giugno 1929.

—— *Internationales Impresariat.*

Numero dedicato alla propaganda internazionale per gli artisti. Numerose le fotografie e gli appelli reclamistici, alternati alla riproduzione in fac-simile di brani autografici dei compositori.

——— 3-10 luglio 1929.

—— *F. Listz und S. Wagner-Feiern.*

Corrispondenza da Weimar (ciclo di esecuzioni dedicate a Liszt e a Siegfried Wagner, con scarso favore di pubblico e di critica).

—— *Arnold Schönbergs Meisterklasse.*

Resoconto da Berlino di un Saggio di allievi di Schönberg. « Ich habe selten einen langweiligeren Abend erlebt » (Ho passato raramente una serata più noiosa).

Dr. K. Schuch. - *Neue Gedanken zum Problem der Klaviertechnik.*

L'A. esamina diffusamente i principi della tecnica pianistica invalsi sin qui, e propone nuovi originali sistemi di applicazione allo studio della tastiera, in analogia ad altre forme di esercitazione ginnico-fisica.

W. Hirschberg. - *Professor Willy Hess.*

Articolo celebrativo del noto violinista Willy Hess, in occasione del suo 70° genetliaco. Evocazione sommaria della sua carriera e delle sue cospicue benemerenze nel campo artistico, didattico e culturale.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 7-14 giugno 1929.

P. Schwers. - *Von Wagner, Bayreuth und anderen zeitgemässen Fragen.*

L'argomento è vasto. Wagner, Bayreuth e le questioni che si riconnettono, sotto il duplice aspetto filosofico e artistico, alla valutazione attuale della ormai decennale polemica, sfuggono naturalmente ad un criterio analitico minuto. Da dieci anni circa la

battaglia intorno a Wagner si è riaccesa. La gioventù « rivoluzionaria » al grido « Los von Wagner! » si è data a deprecare e a voler abbattere l'idolo ormai irraggiungibile. E con quale risultato pratico? Di vedere bensì ridotte le rappresentazioni wagneriane; ma per fare posto, anzichè alle opere di reazione antiwagneriana, alle operette e alle riviste di attualità.

R. Huesgen. - *Zum III Westfälischen Musikfest.*

Fascicolo dedicato al terzo Festival musicale della Westfalia. Nota l'A. che questa regione germanica si è rivelata nel corso degli anni poco incline alla musica; e solo in grazia di una fervida preparazione spirituale delle masse ha potuto nel dopoguerra inizarsi ad una vera rinascita della cultura musicale.

Dr. v. Alpenburg. - *Neue Musikkultur.*

Si propugnano idee rinnovatrici per l'insegnamento della musica nelle scuole, confutando l'assurdo preconcetto che lo studio sia da considerarsi soltanto un diletto, e quindi debba esternamente costituire un ramo facoltativo.

P. Schwers. - *Hindemiths «Newes vom Tage».*

Critica della nuovissima opera di Paolo Hindemith: *Novità del giorno*, rappresentata per la prima volta con successo al teatro « Staatsoper » di Berlino. Argomento bolso e scipito, senza capo nè coda. Musica che, pur attraverso le audacie dei procedimenti tecnici, non rompe i ponti col formalismo di tradizione, e desta interesse per la sua vena caricaturale.

——— 5 luglio 1929.

K. London. - *Die Oper als Romantische Kunstform.* (L'opera come forma d'arte romantica).

Non è possibile applicare gli stessi criteri estetici alla musica pura ed alla musica per il teatro. Dato però che l'arte musicale deve costituire come uno specchio dello spirito, e riflettere fedelmente gli infiniti aspetti dell'anima umana, attraverso l'evoluzione morale dell'uomo; l'opera teatrale appare la forma d'arte più indicata per raccogliere, nella sua vasta significazione romantica, le molteplici aspirazioni dello spirito e del sentimento.

——— 19 luglio 1929.

K. London. - *Mechanische Filmmusik.*

Considerazioni critiche sul film sonoro e sulle possibilità degli sviluppi della tecnica cinematografica in rapporto ai perfezionamenti degli istrumenti elettromagnetici e radiomeccanici.

Die Musik. - Stoccarda, giugno 1929.

S. Nadel. - *Schopenhauer und Rossini.*

Il grande filosofo conosceva tutte le opere di Rossini, e si dilettava di anno in anno ad eseguirne brani diversi, per flauto. « La musica di Rossini è così chiara — egli scrisse — e così pure ne è l'intrinseco linguaggio, che essa non abbisogna affatto delle parole ».

A. Weissmann. - *Die Musikinternationale in Genf.*

Relazione del Festival di Ginevra della Società Internazionale della nuova musica. Menzionato, tra gli altri, Adriano Lualdi, con le esecuzioni da lui curate del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, de *L'Italiana in Londra* di Cimarosa, e del suo balletto *Le Furie d'Arlecchino.*

F. Heitmann. - *Orgelinterpretation.*

Diffuso esame storico-analitico della interpretazione organistica attraverso cinque secoli d'arte.

——— luglio 1929.

E. Felber. - *Exotismus und primitivismus in der neueren musik.* (Esotismo e primitivismo nella musica attuale).

L'A. osserva che ormai, da generazioni in qua, è una corsa affannosa alla ricerca dell'elemento primordiale, delle forze della natura e della umanità allo stato selvaggio, per acquisire alla musica le ispirazioni più tormentose, le visioni più spasmodiche ed allucinanti. E cita, a questo proposito, il frutto della collaborazione di Paul Claudel e Darius Milhaud, in Francia, nel noto balletto *L'Uomo e la sua nostalgia.* Non è facile rendersi ragione di questa curiosa velleità artistica, o pseudoartistica, di voler violare, col sussidio di diciotto diversi strumenti a percussione, i misteri dei tropici sudamericani...

A. Usthal. - *Der Geigenton und seine Verbesserung.* (Il suono del violino e il suo perfezionamento).

Un violino dalla buona voce è l'ideale non solo per il violinista propriamente detto, ma anche per un modesto dilettante. Si domanda: come perfezionare la voce del proprio violino? La risposta è semplice: occorre forza, vibrazione e cavata, dolcezza ed espressione, in uguale misura e grado su tutte le corde e in tutte le posizioni.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, giugno 1929.

E. Tetzl. - *Die Schumann-Variationes von Brahms.*

Dottissima e particolareggiata analisi delle *Variazioni* op. 9 di Brahms sul tema in Fa d. minore, dai *Fogli d'Album* di Schumann.

W. Renner. - *Mein Weg zur Praktischen Harmonie.*

Che cosa si deve intendere per armonia pratica? Come l'armonia in sè e per sè vuole essere in rapporto e in dipendenza di tutto l'universo, così l'armonia pratica richiede i mezzi adeguati per la estrinsecazione della propria intima essenza, ossia la *forma* per la propria comprensione. Come *mezzo* tecnico più idoneo di espressione armonica viene segnalato il pianoforte, tenendo tuttavia presente il monito di Liszt: « La tecnica si crea dallo spirito; non dalla meccanica del pianoforte ».

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, luglio 1929.

O. Gombosi. - *Walenti Bakfark in Polonia.*

Scritto intorno a questo compositore di musiche per liuto, vissuto a Varsavia nella seconda metà del 1500.

A. Chybinski. - *Gli strumenti musicali del popolo polacco.*

Secondo l'A. l'influenza della cultura urbana è quella che ha fatto sparire dall'uso molti strumenti popolari d'uso corrente ancora qualche anno fa.

P. Hindemith. - *Il tramonto della critica musicale.*

« ... La critica dev'essere esercitata solo da coloro che posseggono una grande preparazione tecnica, e qualità morali, e deve toccare i problemi essenziali della vita musicale ».

AMERICHE

Modern Music. New York, maggio-giugno 1929.

I. Weil. - *The American Scene Change.*

Non è vero che i giovani musicisti americani si occupino della musica come d'un qualunque affare commerciale; e se essi adoperano il linguaggio della più spregiudicata modernità fanno benissimo, perchè ogni epoca si crea il proprio linguaggio. Non è neppur vero che la loro musica sia a base di jazz. La giovane scuola americana ha fede, entusiasmo e disinteresse pratico: e le opere di essa hanno diritto d'essere attese con fiducia perchè nei nuovi fermenti si scorgono molti germi per la possibilità creativa di un'arte autonoma americana.

A. Mooser. - *Geneva - Another Disappointment.*

Il Festival ginevrino è stato un'altra delusione. Gran quantità di musiche presentate, ma d'una qualità deplorevole. Si chiede se la scelta delle musiche sia fatta con sufficiente severità e comprensione. Si comprende benissimo la difficile posizione della giuria, ma... i risultati sono tali, finora, da compromettere il prestigio della Società Internazionale per la Musica Contemporanea. Segue una critica dei pochi lavori interessanti che figuravano al Festival.

H. Cowell. - *Hidden Irish Treasure.*

L'A. mostra le possibilità di sfruttamento da parte d'un compositore, delle melodie popolari irlandesi, pressochè ancora ignote.

The Musical Quarterly. New York, luglio 1929.

W. A. Fisher. - *What is Music?*

L'A. passa in rivista le varie definizioni della musica, date da compositori, da psicologi, da fisici, da scienziati ed artisti d'ogni classe e genere: ma nessuna di queste definizioni resiste alla critica: tutte sono errate od incomplete.

O. G. Sonneck. - *The future of musicology in America.*

Sembra che le condizioni degli studi di musicologia in America non siano floride. Ciò perchè, suppone l'A., di tutte le arti solo la musica presuppone una misteriosa manifestazione dell'affiato divino, lo studio del quale è considerato... sacrilego: e, se non proprio questo, almeno di nessuna pratica utilità.

M. Herwegh-J. G. Prod'homme. - *The Correspondence between G. and E. Herwegh and the Princess Sayn-Wittgenstein, Challemel-Lacour and Minna Wagner.*

Le lettere pubblicate appartengono al periodo che va dal 1856 (anno in cui Liszt si stabiliva a Weimar per restarvi parecchi anni, e R. Wagner viveva, come gli Herwegs a Zurigo, dove finiva il *Tristano* e componeva il Poema dell'*Anello del Nibelungo*) fino al 1860. Riguardano in gran parte quel periodo di vita di Liszt e di Wagner, e del loro *entourage*.

L. Strickland. - *Aboriginal and Animistic influences in Indian Music.*

Studio molto denso e vasto sulla musica indiana — specialmente d'indole religiosa, com'è la più gran parte della musica di quei popoli — sulla sua origine e struttura: e sulle influenze più profonde ch'essa risente.

E. Istel. - *Rimsky-Korsakow, the Oriental Wizard:*

Studio critico sugli elementi e le influenze orientali nell'opera di Rimsky-Korsakow, preceduto da una chiara e succosa biografia.

L. Sabaneev. - *The Jewish National School in Music.*

Fra le varie coscienze nazionali-musicali che si sono affermate, non bisogna dimenticare quella ebraica: la quale ha cominciato ad affermarsi in modo eminente in Russia. La musica ebraica ha subito mutilazioni ed influenze in vari altri paesi. Ma nonostante la dispersione della razza per il mondo, la nazione ebraica ha mantenuto la sua integrità di spirito, la razza essendo quella che fu più immersa nel dolore da tempi immemorabili. È questa unità di spirito che ha permesso lo sviluppo attuale di una musica ebraica, malgrado i musicisti che la compongono appartengano a culture diverse. La razza ha tutte le condizioni favorevoli allo sviluppo del genio musicale: le opere date sono più che sicure promesse. E poichè il popolo ebraico è più musicale d'ogni altro, non resta che incoraggiare i suoi compositori per le opere del futuro.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, giugno-luglio 1929.

G. O. Talamon. - *Musicos Argentinos - Alberto Williams.*

Scritto illustrativo del musicista argentino, allievo di C. Franck, direttore del Conservatorio di Buenos Aires e di diverse società musicali.

——— luglio 1923.

G. Sallustio. - *Respighi.*

Studio critico sull'opera del compositore bolognese, seguito da un'ampia e completa bibliografia.

L. Cocchi. - *El alma musical de Venecia.*

Sulle danze e canzoni popolari, e sul posto che occupa la musica nell'anima popolare veneziana.

VITA MVSICALE

TEATRI

® Si è chiusa la stagione autunnale del nostro Dal Verme, svoltasi con piena soddisfazione del pubblico e diretta dal maestro Ferrari. Alla *Butterfly*, con Isang Tapales e il tenore Ziliani, hanno seguito *Rigoletto* (protagonista Blasini, signora Sabino, tenore Costa); *Pagliacci* (Olga Brancucci e baritono Mostini) con *Amica* di Mascagni (la Carrara e il tenore Tommasini); *Bohème* (la Brancucci, tenore Poerio, baritono Ciaplinski); *Zazà* di Leoncavallo, accolta con deferenza e bene interpretata dalla Brancucci e dal tenore Voyer.

® Anche gli spettacoli d'opera alla Commenda di Milano, richiamano numeroso pubblico.

® Le due brevi stagioni a Bergamo e Venezia (Fenice) hanno avuto termine, con le *Furie d'Arlecchino* di Lualdi, accolta con grande favore, la prima; con i *Quatro Rusteghi* l'altra. Ad una rappresentazione dell'opera di Wolf Ferrari è intervenuto il Principe di Piemonte.

® Con *Mefistofele* di Boito, si è riaperto il Rossetti di Trieste, alla consueta importante stagione lirica, affidata quest'anno alla direzione del maestro Votto. Con principali interpreti il Masini e la Laurenti, si è poi inscenato *Giuliano* di Zandonai, che ha ottenuto lo stesso caloroso e unanime esito di Napoli, Roma, Genova, Pesaro ecc. L'autore, che dirigeva, è stato assai festeggiato e salutato con più di venti chiamate. Ultima opera rappresentata è stata *Forza del destino*, con la Llacer, il tenore Alver De Silva, diretta da Votto.

® Tra gli altri recenti spettacoli più importanti, ricordiamo: Cento, *Bohème* con la Pampanini, direttore Bavagnoli, che solennizzava il suo venticinquennio d'arte; Genova, *Barbiere di Siviglia* con Galeffi; Torino, *Fanciulla del West* con Stabile; Cesena, *Tosca* con la Scacciati; S. Felice sul Panaro, *Manon Lescaut* con la Pampanini; Lucca, *Isabeau* con la Escribano; Vicenza, *Aida* con l'Arangi-Lombardi; Firenze, *Tosca*, con la Poli-Randaccio, e *Fedora* con la Baldassarre Tedeschi; Merano, *Falstaff* con Weinberg.

® La pucciniana *Turandot*, ai suoi innumerevoli successi deve aggiungere quello recentissimo di Carpi, protagonista la Scacciati, direttore Podestà.

® Mascagni ha diretto a Pisa l'*Amico Fritz* per i congressisti della Dante, e con l'intervento dei Reali.

® Con *Otello* si è inaugurata la stagione italiana all'Aja.

® *Sly* di Wolf Ferrari, che per la prima volta si rappresentava in Svizzera, ha avuto lietissime accoglienze a Zurigo.

CONCERTI

® L'Accademia musicale del 700 che si sta svolgendo a Venezia ha avuto, finora, eccellenti interpreti: Busch e Serkin; il Coro della Scala, diretto da Veneziani; Wanda Landowska, squisita interprete di musiche clavicembalistiche; il Quartetto Veneziano, con Nora Bergamo al clavicembalo; le sorelle Braun, interpreti di danze su musiche settecentesche.

® A Modena, in occasione del Concorso bandistico, vi è stato un concerto in piazza, con oltre mille esecutori.

® Il 4 c. m. Toscanini ha dato il primo concerto a New York con la Philarmonic Symphony. Il programma comprendeva *Don Chisciotte* di Strauss; *Manfredi* di Schumann; la *Settima* di Beethoven. La stampa, unanimemente, ha esaltato ancora una volta l'arte insuperabile del maestro.

® Alceo Toni ha diretto a Buenos Aires un secondo concerto per i marinai della Trento.

Respighi, nella stessa città, è stato festeggiato all'Associazione Wagneriana, per la quale, inaugurandosi la nuova sede, ha diretto un concerto sinfonico di sue composizioni, tra applausi calorosi ed unanimi.

® A Boston hanno avuto bel successo le *Tre Miniature per i piccoli* di Santoliquido, dirette da Alfredo Casella.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

Durante il mese di giugno, nello stesso teatro dei Champs Elysées, hanno condiviso l'attenzione e la simpatia d'un pubblico molto difficile, cercando di ricondurlo al culto dei suoi antichi idoli, dai quali fu male il distaccarlo, tanto la Compagnia del teatro di Torino, che quella tedesca che interpreta il ciclo dell'Anello dei Nibelungi.

Dopo Vienna, l'anno scorso, dopo l'opera russa, eccoci provveduti a domicilio degli spettacoli i più diversi. E non possiamo che compiacercene, specie — come fu il caso di ieri e d'oggi — trattandosi di manifestazioni se non del tutto perfette, assai vicine ad esserlo.

***

Dunque il giovane Teatro di Torino, che il trinomio Gualino - Gatti - Serafin conduce verso il suo brillante avvenire, è venuto a portarci, espressamente preparato per noi, un ciclo Rossini composto — alcuni diranno con dilettantismo un po' arbitrario — di tre opere buffe che non sono tutte di quelle alle quali il cigno di Pesaro dava la maggiore importanza, e che non rappresentano tutte tre, con uguale eloquenza, il suo genio lirico e la sua forza drammatica.

Nessuno sa il piacere saporoso che hanno procurato a tutti coloro che hanno voluto accaparrarselo, la petulante *Italiana in Algeri*, la tenera e melanconica *Cenerentola* o l'immortale e inesauribile *Barbiere di Siviglia*. Ma — diranno i giammai contenti e gli spiriti scortesi — *Tancredi*, *Mosè*, il nobile e poetico *Guglielmo Tell* (in quest'anno del centenario parigino) e quell'adorabile *Conte Ory* ci avrebbero meglio mostrato Rossini nell'espressione della grandezza, del patetico e non solamente della grazia, del brio e dello spirito.

Può essere. Ma è certo che anche gli spettacoli che dobbiamo alla preparazione e al talento del signor Gatti, alla direzione superiore di Tullio Serafin e all'intelligente munificenza di Riccardo Gualino, ci hanno affascinato.

Il pubblico — ed è peggio per lui — na forse tenuto un po' il broncio all' *Italiana* e alla *Cenerentola*, mostrandosi più premuroso per quel *Barbiere* che non lascia di amare, ma ove egli circoscrive a torto *tutto* il genio rossiniano. Di quale freschezza, invece, si adornano anche le altre due partiture ove, a dispetto dei libretti d'una misera semplicità, la musica scaturisce come da una sorgente, zampilla spontaneamente con uno spirito che brilla del più vivo splendore, e con un cuore che sa anche deliziosamente commuoversi. Improvvisazioni, ricami ricchi di sensualità musicale, traboccanti di buon umore e così profondamente impregnati d'aria mediterranea, che al colore del loro sorriso, non vi è alcun dolore — compresi quelli degli eroi della commedia — che, come neve al sole, possa resistere.

Alcuni preferiscono la scoppiettante *Italiana in Algeri* per la vita intima che l'anima; ma *Cenerentola* è forse, di tutte le opere rossiniane, quella in cui l'autore ha rivelato il meglio della sua giovane tenerezza e in cui la sua anima ha espresso ciò ch'essa racchiudeva di più squisito. La presenza della signora Toti Dal Monte ha assicurato al *Barbiere* — presentato, meno l'aria finale del Conte, nella sua versione originale — una splendida esecuzione. Ma i parigini che hanno limitato il loro zelo rossiniano a riudire il solo *Barbiere*, per quanto grande sia stato il piacere che ha loro procurato questa Rosina eccezionale, debbono rammaricarsi di essersi privati di un godimento veramente raro non andando ad udire la voce di Conchita Supervia, doppiamente ammirabile per la sua estensione e per la sua facilità. Che Isabella e che Cenerentola!

Ci rallegriamo vivamente con Guido Gatti di avere così felicemente tentato di restaurare la gloria rossiniana. Ringraziamolo di aver designato ad aiutarlo nella sua bella iniziativa, artisti del valore d'una Supervia, d'una Toti Dal Monte, d'un Bettoni, d'un Ederle, d'un De Muro Lomanto.

La presenza sul podio del maestro Serafin assicurò il prestigio della realizzazione strumentale, il movimento lirico, la vita superiore delle rappresentazioni. Per merito suo queste opere dimenticate hanno ritrovato il loro ritmo ardente e il loro autore per un momento è risuscitato con la sua anima e con il palpito del suo cuore.

***

Dopo Rossini, uno dei poli d'attrazione della musica italiana, abbiamo avuto Wagner, uno dei poli d'attrazione della musica universale.

Passato di moda, deprezzato, discusso, in pericolo ogni momento di essere relegato fra i ferri vecchi, Wagner resiste, pur tuttavia, assai bene agli attacchi. La sua statua, sotto questi colpi ripetuti, non vacilla sul suo basamento. Il musicista di genio che riuscirà a scuoterla, non è ancora nato.

Un pubblico immenso — non guidato da alcuno snobismo — si è recato alla doppia serie di rappresentazioni date ai Champs Elysées, dalla compagnia che, l'anno scorso, ha eseguito le quattro parti del ciclo a Bayreuth.

Franz von Hoesslin, il direttore del complesso, possiede in pari tempo giovinezza di metodo e giovinezza di spirito. Certamente, i vecchi brontoloni che hanno vissuto i tempi eroici e che hanno imparato a conoscere ed amare Wagner sotto la bacchetta del « padre » Richter o di Hermann Levi; che hanno gustato in seguito tutto il lirismo dello stile di Felix Mottl, o il vigore, la luminosa probità del nostro Charles Lamoureux o più tardi il brillante splendore d'un Nikisch; questi vecchi brontoloni, dicevano, male famigliarizzati ancora con certe libertà introdotte dagli esegeti moderni dell'autore di *Parsifal*, rimprovereranno forse al maestro Hoesslin d'avere talvolta affrettato i movimenti, di non aver sempre permesso alla musica di svilupparsi con tutta l'ampiezza necessaria, e prendere, per così dire, la sua parte di spazio e di tempo. Ma essi stessi, però, hanno ugualmente ammirato questa bella esecuzione musicale, meravigliosamente fusa, in cui la voce e gli strumenti formavano un perfetto equilibrio, mai interrotto, e che evoca per la sua facilità, chiarezza, distinzione, sviluppo di sonorità, il *Tristano* o il *Parsifal* di Schalk, all'Opera di Vienna. E' da notare che Hoesslin dirigeva non un'orchestra tedesca, ma la nostra di Parigi (quella di Walter Straram), la quale ha saputo facilmente piegarsi alle sue direttive ed essere ottima interprete del pensiero wagneriano.

In palcoscenico, galanteria a parte, gli uomini sono stati migliori delle signore. Ricorderemo Kirchoff, « Loge » dell'*Oro del Reno*, e « Siegmund » e « Sigfrido », durante l'assenza del signor Melchior; Sevdel, perfetto « Mime »; Gutmann, « Alberico »; Hofman, « Hagen » e « Hunding ».

Alla signora Todsen Larsen (Brunilde) ha nociuto forse la fama da cui è stata preceduta, ma il successo è stato per lei ugualmente vivissimo; un contralto magnifico si è dimostrata Klose Erda, ed assai apprezzata, Emmy Kruger.

M. H. Humperdinck, nonostante i mezzi limitati, ha saputo dare a questi spettacoli un quadro plastico degno della loro importanza.

***

Poco vi è da dire della breve stagione americana ai Champs-Elisées, che è stata una disillusione; comprendeva *Chirurgie*, una commedia musicale di P. O. Ferroud, ed un'operajazz *A Light from St. Agnes* che era assai piaciuta negli Stati Uniti.

L'intreccio che Tchekow ha ideato per *Chirurgie*, è di già sufficiente a se stesso; il suo senso completo e il suo tono un po' pesante, i caratteri ben disegnati dei personaggi, richiedono il meno possibile un commento musicale. L'ingegno di Ferroud che è grande, e che è fuori discussione, si è fuorviato in una impresa dove non aveva nulla a vedere. Vanni Marcoux ha prestato allo spettacolo il prestigio del suo nome.

In *A Light from St. Agnes* si ritrovano riportati e amalgamati in maniera inattesa e urtante lo stile dell'opera verista e il tono dei cantici, serviti con salsa sincopata. La buona causa della musica americana, in verità, è stata patrocinata altre volte da avvocati di ben diversa eloquenza e personalità.

***

Termino, accennando brevemente ad una nuova opera, con la quale si è chiusa la stagione all'Opéra, e che si raccomanda per la nobiltà del soggetto, per la distinzione della fattura e, in linea generale, pel suo tono eccezionale.

La grandezza patetica dei temi svolti da Eschilo nei *Persiani*, aveva tentato la curiosità d'autori drammatici e di quell'eminente erudito ch'è Teodoro Reinach. Maurizio Emmanuel, compositore ma anche persona colta, autore d'un'opera reputata sulla *Danza antica*, profondamente colpito dalla bellezza dei modi della metrica e del ritmo greci, non ha saputo resistere all'offerta d'un simile soggetto. Da questa collaborazione è nata la sua *Salamine*.

Un poema certo arduo, anche per spalle robuste, ma che un dotto senza pedantismo ed un artista fertile di risorse qual'è Emmanuel ha saputo affrontare.

Forse le convinzioni dell'uomo di scienza hanno nociuto al musicista; e quest'ultimo non ha saputo trovare il segreto del genio musicale antico e non ha raggiunto, nella descrizione della disperazione di Serse e del suo esercito, la grandezza, la tragica semplicità dello stile eschiliano, e non ha saputo costruire come il drammaturgo greco un blocco che sfida i secoli; ma egli ha creato un'opera nobile, interessante senza interruzione fin nei punti — che dimostrano un po' di monotonia e poca spontaneità — in cui prevale la declamazione.

Questi due atti, ove la folla — il coro antico — ha parte preponderante, dimostrano, nello stesso tempo, la profonda cultura e la distinzione dell'ingegno de l'autore di *Salamine*.

Le decorazioni, lugubri e sulle quali sembra incomba il peso della fatalità, inquadrano nobilmente questo affresco ove si evoca tutta la desolazione umana e le cui qualità elevate di concezione e di composizione, impongono un assoluto rispetto.

ROBERT BRUSSEL.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BONAVENTURA (A.) — *L'opera italiana.* (« Nemi », Firenze).

È uno dei fascicoli d'una Novissima Enciclopedia Monografica illustrata, una raccolta di opuscoli di divulgazione, destinati al pubblico medio. Vi si trovano i capisaldi riguardanti l'opera italiana nella popolare Storia della Musica dell'A., con maggior copia di particolari, alcuni anche gustosi e caratteristici.

GIRALDI (R.) — *Elementi di Acustica Musicale.* (Deposito presso A. De Santis, Roma).

In una trentina di pagine sono riunite le principali nozioni d'acustica utili ai musicisti, con una tavola di figure. La forma è chiara, ed auguriamo che aiuti nella formazione della cultura musicale ancora tanto incompleta.

GIULIO BAS.

STAHL (E. L.) — *Das Mannheimer Nationaltheater.* (Verlag J. Bensheimer, Mannheim, 1929).

La città e la direzione del teatro di Mannheim non avrebbero meglio potuto celebrare il primo centenario della moderna storia di quell'istituto d'arte. Un grosso volume, questo, che s'aggiunge alle pubblicazioni del Walther sulla storia della musica alla famosa corte palatina, e completa il quadro della vita musicale in quella regione, lodata da parecchi viaggiatori e scrittori del primo Ottocento per l'amore dell'arte, la sensibilità acuta, la valutazione pronta, giusta, senza tolleranza del brutto, senza fugaci entusiasmi del bello. Di quanta utilità sieno ricchi per la cultura libri siffatti, cioè non reclamistici e dilettanteschi, non occorre dimostrare. Con le cronache e le storie regionali e cittadine si prepara la materia alle più larghe considerazioni. E lo Stahl ha già soddisfatto alle più vive necessità abbondando in dati precisi e in ricerche delle relazioni fra la vita teatrale di Mannheim e l'ambiente del Palatinato. Giustamente nota che in confronto con Berlino e Vienna la sua città resò sempre « provincia », ma una provincia che del teatro di musica e di prosa seppe farsi un durevole monumento.

La cronaca dello Stahl, cominciando dal 1839, riguarda non solo le persone eminenti nei varii campi dell'organizzazione, ma i compositori, i direttori d'orchestra, i cantanti. La seconda parte del volume è statistica, risalendo al 1779. Scegliamo alcuni dati fra i più notevoli. Dal 1779 al 1839 Mozart ebbe 402 rappresentazioni distanziando Salieri che ne ebbe 106. È più di 100 rappresentazioni ebbero Dalayrac, Boieldieu, Rossini, Auber. Dal 1839 al 1889 Mozart conservò la primazia con 402 rappresentazioni. Seguono Meyerbeer con 378, Lortzing, Weber, Auber, Wagner. Vale la pena di trascrivere intiera la graduatoria delle rappresentazioni dal 1889 al 1929: Wagner, 1143; Verdi, 442; Loetzing, 353; Mozart, 328; Joh. Strauss, 253; Weber, 210; Puccini, 172; Flotow, 160; Offenbach, 159; Bizet, 154; Beethoven, 144; Mascagni, 139; Rich. Strauss, 139; Fall, 129; Lehar, 125; Leoncavallo, 116; d'Albert, 102; Meyerbeer, 94; Humperdinck, 92; Gounod, 90; Rossini, 87; Auber, 86; Nicolai, 75. La terza parte infine contiene 800 ritratti e una serie di bozzetti per scene cominciando da quelle per i *Masnadieri* di Schiller per giungere alle recentissime di Hein per il *Nabucco* di Verdi, di Fiedermans e di Magier per la *Principessa Gimara* di Wellesz; un'esposizione delle varie tendenze scenografiche.

GASTOUÉ (A.) — *La vie musicale de l'église.* (Bloud e Gay, Parigi).

All'insigne musicologo francese, autore di studi essenziali sulla liturgia romana e di pregevoli volumetti divulgativi, è riuscito facile lo scrivere ancora un opuscolo sul tema prediletto; facilità che pertanto reca il segno della profonda dottrina. Le epoche storiche della musica a servizio della chiesa cattolica sono tracciate sinteticamente, e illustrate da nitide e interessanti riproduzioni di opere d'arte figurativa sia arcaiche che contemporanee. Il saggio tocca anche degli organi e degli organisti. Come si sa, il G. è anche maestro di cappella a S. Giov. Battista di Belleville (Parigi) e insegnante di canto gregoriano alla Schola Cantorum e all'Università cattolica di Parigi.

MUSIKBIBLIOTHEK Dr. W. WOLFFHEIM, (Breslaur e Liepmannsohn, Berlino, 1828-1929).

Nel giugno dello scorso anno e nello stesso mese di quest'anno è stata venduta all'asta, in Berlino, la ricchissima biblioteca musicale di J. Werner Wolffheim, il musicofilo, allievo di Sandberger e di Fleischer, a cui si devono molti studi specialmente su Bach e molte iniziative culturali. Il catalogo della sua raccolta di testi e di letteratura musicale, che forma due grossi volumi con appendici illustrate, sarà ultimente conservato come un copioso e prezioso documento bibliografico, essendo stato ordinato con l'esperienza di un tecnico della scienza musicale.

MANTIA (A.) — *Joseph Addison.* (Casa Ed. Musica, Roma).

Dell'Addison e del Nicolini si era già ampiamente occupato il Fassini nell'eccellente studio sul *Melodramma italiano a Londra.* In questo opuscolo si ricorda l'attività dell'autore dello *Spectator* e si aggiungono alcune traduzioni dei suoi scritti sulla musica.

ANDREA DELLA CORTE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

GAL (H.) — *Toccata* op. 29 per Organo. (E. Simroch, Berlino).

Pezzo solido, in più tempi che mettono capo ad una fuga a due soggetti, in uno stile tonalmente teso ma austero. Richiede un buon organista, sia pel lato tecnico e sia per intendere lo spirito del lavoro.

PALDI (M.) — *Minuature Fancies.* — COLEMAN (H.) — *Play-Time Pieces.* (Augener Ltd., Londra).

Due raccoltine di minimi pezzi per bambini principianti di pianoforte, fatti con un certo garbo.

TOSCHI (P.) — *Sera festiva,* versi di G. Pascoli. (U. Pizzi, Bologna).

È un poemetto scritto nel 1913, animato da sincera emozione, espressa con mezzi che allora sembravano più coraggiosi di oggi, inevitabilmente. Forse per la poesia del Pascoli, così espressiva, sì, ma così piana, la musica è un po' troppo grande e complessa.

LONGO (A.) — *4 Liriche napoletane* su poesie di S. di Giacomo. (Fr. Curci, Napoli).

Serenatella, 'E spingole frangese, Vocca addurosa, Tirilì firitommolì, quattro bei testi che, anche nella intensa espressione, conservano l'affabile intimità dei dialetti. La musica è buona e scritta con finezza; non troppa? Non troppo ardua?

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Tre poesie di Heine.* (Univ. Ed., Vienna).

Le poesie sono felicemente vestite di suoni con bell'intuizione del loro intimo valore; l'ultima *Al tè* è deliziosa per gusto e finezza. V'è anche una versione italiana, ma si sa che è senza confronto desiderabile eseguire i canti col testo originale tedesco.

O'CONNOR MORRIS (G.) — *The Coquette Caprice, Boat Song* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Due pezzi di media difficoltà, in istile adatto alla media dei suonatori.

GUARINO (C.) — *Ninna-nanna.* (A. & G. Carisch & C., Milano).

Semplicissimo canto, che con mezzi minimi risveglia tutto un ambiente di poesia.

CHERUBINI (L.) — *Hymne pour la Fête de la Reconnaissance 1799.* — MÉHUL (E. N.) — *Hymne pour la Fête des Epoux 1798.* (M. Senart, Parigi).

Due canti di puro valore di curiosità storica, che possono portare per qualche momento agli ormai lontani giorni in cui si eseguivano questi canti collettivi, rinnovanti (secondo la mente d'allora) i riti delle antiche repubbliche.

ZUFFELLATO (G.) — *Piccola Serenata.* Canzone popolare lettone. (U. Pizzi, Bologna).

Piccola cosa d'una certa grazia, con qualche traccia d'inesperienza, ma simpatica.

GRAENER (P.) — *Wilhelm Raabe Lieder,* op. 83. (N. Simrock, Berlino).

Cinque canti per una voce acuta e pianoforte, in istile sempre nobile, con un tono di semplicità e di snellezza tra l'arcaico ed il popolareggiante; per cui l'A. pare riallacciarsi quasi al Lied antico piuttosto che a quello da Schubert in poi.

RHEINBERGER (G.) — *Il povero Enrico.* Operetta comica di Canto e prosa in due atti, per fanciulli, con Assoli, Cori ed accompagnamento di Pianoforte. (Sten, Torino).

Cosa leggera, facilissima, dove tutto scorre liscio, nelle stile e le abitudini dei Maestri classici tedeschi, con alcuno effetto ottenuto senza sforzo, e con un tono complessivo di decorosa dignità.

GIULIO BAS.

BISQUERTT (P.) — *Balada* para Piano. — PRADO (P.) — *Doloras,* poemas, para Piano. — SEPULVEDA (M. M.) — *Dos Estudios,* para Piano. (Ediciones de Música chilena del Conservatorio Nacional de Música, Santiago).

Questi lavori giovanili degli allievi del Conservatorio di Musica di Santiago del Cile sono un ottimo saggio degli studi da loro compiuti e si fanno notare per la correttezza armonica, per la buona condotta delle parti e per il giusto senso della misura nello sviluppo formale.

SANTA CRUZ WILSON (D.) — *Cuatro Poemas* de Gabriele Mistral. (Ediz. Nascimento).

Rivelano nell'A. una fine sensibilità musicale e molto buon gusto. La melodia facile e spontanea, molto bene scritta per la voce, si fonde efficacemente con armonie e disegni ritmici bene appropriati all'indole dei vari soggetti.

C.

GHEDINI (G. F.) — *Due Liriche*: Di' Maria dolce - Diletto e spavento del mare. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale,* Torino.

Le due liriche sono dello stesso anno della partita: 1926. *Di' Maria dolce* è una lauda di Giovanni Dominici; *Diletto e spavento del mare* è una traduzione di Marzoni da Mosco. Io fui già asprissimo un giorno con alcune liriche di Ghedini che non erano quali noi pretendiamo che siano. Davanti a queste il mio pensiero è diverso. Nobiltà di carattere, una recitazione melodica ben distribuita per cui recitazione e musica si compenetrano senza limitarsi o soverchiarsi: la linea vocale finita e curata — curata forse fino alla minuzia e con rifrazioni di valori melodici e ritmici eccessiva — l'ambiente armonico chiaro e proprio. Ma un'altra cosa deve ancora curare il Ghedini: la costruzione totale. La bellezza del particolare ha certo e soprattutto in questo

campo della lirica da camera una grande importanza: ma il particolare non deve impedirci di abbracciare con uno sguardo tutta la creazione. Non deve inebriare e far dimenticare. Come la giga della partita, queste due liriche sono distese e tirate su un unico piano che difetta di profondità e di altezza. Perchè? Forse che le immagini poetiche hanno costretto a questa disposizione? Mai no. Le occasioni erano tante e la varietà era grande. Non è mai una pianura! Ha i suoi monti, altissimi, ha le sue valli, profondissime, ha le alterze scintillanti e lucenti e le profondità oscure, ombrose e misteriose...

E una regione che non è tutta esplorata e che val la pena che si esplori. S'armi dunque Ghedini della piccozza, dei ramponi, della corda e via...

(*perr.*).

PIERACCINI (M.) — *Novelline per i piccini e per i grandi.* (Ms.-Br.). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace. (G. Ricordi e C., Milano).

Con le *Novelline per i piccini e per i grandi* Mario Pieraccini ha tentato ed in parte risoluto uno dei problemi più assillanti dei moderni compositori, specialmente italiani: quello di saperai servire delle nuove combinazioni armoniche ed essere insieme melodico. Le inutili complicazioni contrappuntistiche, le anomalìe ed altri trovati ultramoderni — i quali hanno molto meno a che vedere di quanto possa apparire coll'arte del comporre, e non servono generalmente se non a dare spettacolo o vero o falso di una straordinaria padronanza della maceria sonora — sembrano e possono realmente inaridire la vena melodica e impedire la spontaneità del comporre. Il Pieraccini ha evitato questi scogli grazie al suo bell'equilibrio musicale e a una sana preparazione di scuola. Non sono necessarie opere di gran mole per dar prova delle proprie attitudini, e non mancano esempi di opere semplici, brevi dovute a sommi autori. La semplicità adamantina del canto nelle *Novelline* del Pieraccini, l'accompagnamento assai elaborato ma non soverchiante, la freschezza dei ritmi, assicurano a queste piccole composizioni una grande diffusione, specialmente ora che lo studio del canto è imposto nelle scuole primarie e secondarie. Del resto questi quadretti popolari saranno letti ed eseguiti con sicuro successo e con vivo piacere anche dai grandi, e potranno portare un po' d'aria buona, un po' di sollievo nei programmi di canto, invero un po' appesantiti da tante infiltrazioni di pretesa modernità.

F. Boghen.

MAC-DOWELL. — *To a wild rose.* Trascrizione per Canto e Piano. (Elkin & C., Londra).

Versione per canto e pianoforte di una delle più delicate melodie pianistiche (da « Woodland Sckecths ») del compositore scozzese. La trascrizione è fatta con molta abilità ed accortezza, e può essere (e sarà certamente) gradita a più d'una cantatrice. Con tutto ciò (bisogna dire onestamente) crediamo che l'A. non sarebbe troppo felice di questa nuova versione.

WITKOWSKI (G. M.) — *L'Innocence - Soir sur la terrasse* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Liriche di nobilissima forma, e di poetica emozione, anche se l'ondeggiare della melodia è un po' monocromo e richieda un'interpretazione di prim'ordine per ovviare a tale difetto. L'accompagnamento pianistico (un vero commento) è assai denso, ed ha più l'aria d'una riduzione pianistica dall'orchestra, che d'un vero commento scritto per lo strumento.

CREMET (R.) - *Cinq mélodies* per Canto e Pianoforte. (Rouart-Lerolle, Parigi).

L'A. è innegabilmente dotato d'una certa qual eleganza melodica e d'una buona sensibilità armonica: di quest'ultima anche troppa forse. Infatti perchè addossare ad una linea melodica — abbastanza logica e naturale — un tal complesso di intricate e complicate armonie, così bizzarramente fiorite di appoggiature e di seconde d'ogni genere e categoria? È certo che da una maggior semplicità d'apparato queste musiche non avrebbero che da guadagnare.

RODRIGO (J.) — *Cantiga* per Canto e Pianoforte. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Melodia strofica, assai delicata e di evidente derivazione popolaresca: di ottimo risultato, specie se cantata con grazia ed accompagnata da un tocco morbido e delicatissimo.

CARSE (A.) — *Album leaf - Valse coquette.* — HAROLD (T. S.) — *Twilight - Au revoir - Evening mists* pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Garbati ed eleganti pezzetti per pianoforte di gusto molto inglese e di media difficoltà.

GRETCHANINOFF (A.) — *Romance* pour Violon et Piano (Universal Edition, Vienna).

Breve e delicatissimo lavoro di perfetta fattura e denso di emozione e di poesia. Raccomandabilissimo anche perchè di non eccessiva difficoltà.

SAUGUET (H.) — *David* Ballet en un acte. Réduction pour Piano par l'Auteur. (Rouart, Lerolle et C.ie, Parigi).

Non si capisce come in Francia, dove gli ottimi musicisti non mancano, si possa prendere sul serio roba come questa; e tanto meno come possano parlarne con lode uomini come Mr. Roland-Manuel e Darius Milhaud.

IRELAND (J.) — *Love and friendship. Friendship in Misventure.* (Augener Ltd., Londra).

Liriche delicate e piene di poesia: assai melodiose, ed alle quali la parte pianistica — armonicamente ricca e preziosa — dà più l'aria del piccolo poemetto per canto e pianoforte, che della lirica propriamente detta. Sono lavori più che raccomandabili, tanto più che non presentano eccessive difficoltà, e sono ottimamente scritti sia per il pianoforte che per la voce.

HAUDEBERT (L.) — *Chant de Pâques* pour Choeur mixte, Soli, Orgue et Orchestre. Réduction pour Voix et Orgue. (M. Senart, Parigi).

Lavoro solido e chiaro nella sua complessità: e d'ottimo rendimento, almeno per quanto si può giudicare da una riduzione del genere. Ma è evidente che l'A. mira alla grandiosità ed alla solennità dell'insieme: per ciò non s'attarda a preziosità di scrittura (che anzi la scrittura del lavoro è chiara e semplice, ed il contrappunto assolutamente limpido e lineare: scorrevolissimo), nè a vani effetti decorativi, tutto attento all'equilibrio dell'insieme.

La parte vocale — di struttura assai semplice — è ottimamente equilibrata, e lo strumentale (a giudicare da questa riduzione) non deve perdersi in inutili macchie di colore, ma dev'essere trattato in forma piuttosto semplice e concisa: a grandi linee e masse ben definite ed in opposizione. Evidentemente l'A. ha avuto l'esempio dell'honeggeriano *Roi David*: esempio nel senso migliore della parola: ed ha creato un lavoro solido, pieno di emozione umana e vera, e che non manca d'un certo senso di grandiosità e di gioia serena.

d. d. p.

PATUELLI (G.) — *Per i piccoli;* raccolta di canti ad uso delle scuole. (Mattiuzzi e Biancani, Bologna).

Pur non essendo privi di qualche buona idea pittoresca i canti del M. Patuelli non si adattano alle aspirazioni di progresso che oggi ispirano le manifestazioni d'arte musicale per i piccoli.

STEWART (D. M.) — *Through the Fields in Summer.* Song. (Augener Ltd., Londra).

La nuova canzone del noto compositore inglese non ha le attrattive sonore di altre sue pubblicazioni del genere, tanto per l'ispirazione melodica quanto per la spontaneità degli andamenti. Altrettanto si può dire per la canzone intitolata *Our Nell.*

TIMAN (E. H.) — *I saw three Ships.* Song. (Augener Ltd., Londra).

La canzone è contraddistinta dal sottotitolo Traditional carol, e della canzone popolare ha infatti tutta la freschezza e la facilità. L'autore però vi ha aggiunto tutto l'interesse di una armonizzazione garbatissima e la canzone campestre è così divenuta una pagina artistica interessantissima.

SCUDERI (G.) — *Liriche* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Tutte interessanti, ma specialmente pittoresca e caratteristica la *Villereccia*, soffusa di colore agreste e di sincerità espressiva.

DE ANGELIS VALENTINI (E.) — *Due Canti duecenteschi* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Tipici nella struttura e negli andamenti questi due canti richiamano alla mente gli atteggiamenti di un'arte lontana, ma pur sempre viva e gradita al nostro gusto. Fra i due canti riesce particolarmente attraente il primo intitolato *Visione.*

WIEMANS (F.) — *Lied.* (Raabe e Plothow, Berlino).

Ardimentosa fino alla... temerità questa composizione presenta particolari stranezze fino alla definizione del movimento ritmico e delle didascalie nelle quali troviamo una frase stridente cogli intendimenti artistici che sempre animarono i Grandi: la frase dice *Surtout pas de sincérité, s. v. p.*

ANELLI (A.) — *Meditazione* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Pagina pianistica di media difficoltà arieggiante il Notturno.

ANELLI (A.) — *Dame Viennesi.* Minuetto per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Pezzo adatto ai pianisti modesti che prediligono al classico il genere piacevole ed accessibile a tutti i gusti.

FARINA (G.) — *Due Liriche Infantili.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Particolarmente graziose sono le due piccole composizioni del giovanissimo compositore, che pur non rinunciando alle sue tendenze modernissime sa moderarle e specialmente adattarle al genere che egli vuol trattare. Queste due liriche sono però da cantare ai bambini e non da affidarle alle loro vocine fragili e brevi che non possono affrontare tessiture superiori ai tradizionali nove gradi della loro scala vocale.

ROZYCKI (L.) — *Serenade* for Piano. (Augener, Ltd., Londra).

Piccola bizzarria ritmica e armonica non priva di interesse.

ROZYCKI (L.) — *The Enraptured Nigger* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Indiavolato tempo di danza tormentato nel ritmo e negli atteggiamenti dello snodarsi del periodo musicale modernamente irrequieto e instabile.

Elisabetta Oddone.

CANTO E PIANOFORTE

Recentissime:

CASIRAGHI (R.)

121116. - *Serenata in eclisse di luna* (S.-T.) Poesia d'autore ignoto del secolo tredicesimo. L. 4,—

CIMARA (P.)

121196. - *Nuvole.* Improvviso. Versi di C. Zangarini (S.-T.). L. 5,—

121197. - *Visione marina.* Versi di G. Pesci (S.-T.). L. 5.—

CLAUSETTI (P.)

Tre Liriche (testi italiano, francese, tedesco):

121217. - *Et s'il revenait un jour.* Poesia di M. Maeterlinck (S.-T.). L. 5,—

121218. - *Fantasia.* Poesia di G. Marradi. (S.-T.). L. 6,—

121219. - *Vieni, o sonno.* Da una poesia popolare greca (S.-T.) L. 6,—

DAGNINO (E.)

121195. - *C'est mon coeur qui s'eveille.* (S.-T.). Testo francese. Versi di T. Gautier. L. 4,—

MORTARI (V.)

121189. - *Caterinella.* Composizione al modo dei Cantari di U. Betti. (S.-T.). L. 6,—

121190. - *Vignetta.* Poesia di G. Carducci. (S.-T.). L. 3,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® Ministero della P. I. Roma (Direzione Generale Antichità e Belle Arti). — Concorso per titoli ed eventualmente per esami, al posto di professore di Violoncello nel R. Conservatorio di Palermo. Scadenza 31 ottobre.

® Hollywood Bowl Assoc. (Suite 903, 6.777 Hollywood Bowl; California). — Concorso internazionale con premio di mille dollari per un poema sinfonico inedito a grande orchestra, della durata massima di venti minuti. Scadenza 1° febbraio 1930. Inviare i manoscritti, non arrotolati, col sistema della busta e del motto e con l'aggiunta di un dollaro (in mandato postale internazionale) per le eventuali spese di ritorno.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

® Pietro Mascagni è stato nominato Presidente onorario dell'Istituto Musicale « Pacini » di Lucca.

® Ad Empoli, in occasione del 25° anniversario della sua morte, sarà commemorato il concittadino musicista Fabiani Gaetano, con apposizione di una lapide nella casa dove abitò, ed esecuzione di suoi lavori.

® La Mostra nazionale di musica contemporanea, che si doveva tenere a Roma, è stata rinviata alla primavera prossima, per poterne curare meglio la preparazione.

® Il maestro Guglielmo Zuelli, direttore del R. Conservatorio di Parma, è stato collocato a riposo per limiti d'età. La direzione dell'Istituto è stata assunta dal maestro Ferrari-Trecate.

® Il cartellone della stagione invernale al Comunale di Bologna comprende: *Sigfrido; Manon Lescaut; Otello; Francesca da Rimini; Campana sommersa* di Respighi. Dirigeranno Bavagnoli, Vitale, Respighi e Zandonai; gli ultimi due per le rispettive opere. Tra gli artisti scritturati, figurano: la Pampanini, la Scacciati, Pertile, Fagoaga, Franci, ecc.

® Altre stagioni d'opera si svolgeranno prossimamente: Casalmaggiore, con *Bohème* e *Manon* (M.); Ferrara (Comunale), con *Iris* e *Manon* (M.), dirette da Neri. — Soresina, con *Bohème, Manon* (M.), *Barbiere*. — Finale Emilia, con *Faust*. — Molinella e Trento, con *Fedora*. — Alessandria, con *Otello*. — Verona (Nuovo), con *Turandot* e *Marta*.

® Al Garibaldi di Palermo nella prossima stagione, verrà inscenata l'opera *La figlia di Jorga* del maestro Morosini, già rappresentata a Venezia.

® Anche all'estero verranno prossimamente inscenate diverse opere italiane: *Sly* in parecchie città della Germania; il *Re* di Giordano a Berlino; *Le Preziose ridicole* di Lattuada a Berlino e in diversi teatri degli Stati Uniti; *Chénier* a Coblenza e a New York.

® Nell'ultima stagione al Colon di Buenos Ayres, si sono date 93 rappresentazioni con 31 opere, tra le quali hanno avuto maggior numero di esecuzioni, *Falstaff, Turandot, Bohème, Traviata* e *Norma*.

® Toscanini ha già iniziato la sua attività direttoriale al Carnegie Hall di New York. Il primo ciclo di concerti durerà fino al 4 novembre. Il secondo andrà dal 27 febbraio al 23 aprile. Poi si avrà la *tournée* europea con questo itinerario: Parigi, Madrid, Italia (Milano 10 e 11 maggio; Roma 13,14; Firenze 15), Monaco, Vienna, Budapest, Praga, Lipsia, Berlino, Bruxelles, Londra. Quindi, il grande maestro si recherà a Bayreuth, per dirigervi *Tannhäuser* e *Tristano*.

® Respighi ha promesso all'Associazione Wagneriana di Buenos Aires di scrivere un'opera da eseguirsi nella grande sala di concerti da lui recentemente inaugurata. Durante la sua permanenza nell'Argentina, il maestro bolognese ha diretto, com'è noto, la sua *Campana sommersa* al Colon, ed, inoltre, nove concerti di musica da camera.

® L'Opera Comique di Parigi, annunzia non poche novità: *Le Roi malgré lui* di Chabrier, libretto di Carré; *La Pie borgne*, un atto di René Benjamin per la musica di H. Büsser; *Le Roi d'Yvetot* di J. Ibert, su intreccio di Limozin e de La Tourrasse; *George Dandin*, adattamento di M. Belvianes per la musica di Max d'Ollone; *Le Sicilien* o *l'Amour peintre*, poema adattato da André Dumas e musicato da O. Letorey; *Le fou de la dame* di Delannoy; *Rayon de soieries* di Rosenthal; *Angélique* di Ibert.

® I critici teatrali e musicali, riuniti in Congresso a Bucarest, hanno stabilito di fondare l'Associazione internazionale dei Critici teatrali e musicali, con sede a Parigi, affidando ad un Comitato speciale l'elaborazione dello statuto. Il futuro Congresso si terrà a Vienna nel 1930.

® Verdi e Puccini sono stati ufficialmente boicottati in Russia con non poche loro opere, che una Commissione ha dichiarato incompatibili con la mentalità di un cosciente proletariato.

® L'incasso totale della Chicago Civic Opera Comp. nell'ultima stagione è stato di dollari 948.470; di circa 55 mila inferiore alla precedente. Si sono date 160 rappresentazioni (comprese quelle in *tournée*) e rappresentate 32 opere: 19 in italiano, 10 in francese, 3 in tedesco.

NECROLOGIO

EMMA BIANCHINI

La notte fra il 14 e il 15 settembre improvvisamente spirava Emma Bianchini compositrice di musica e pianista, stabilita nella nostra città da parecchi anni. Era nata a Venezia nel 1891, aveva un aspetto forte, una apparenza energica, era dotata di un'attività fattiva invidiabile, nulla dunque lasciava nemmeno lontanamente sospettare che il destino Le tendeva un'insidia spaventosamente tragica. E tragica veramente fu la Sua scomparsa, avvenuta mentre amorosamente accudiva alla confezione di un indumento infantile nella temporanea solitudine della Sua casa di via Maiocchi 25.

Vinta da un terribile male improvviso, Emma Bianchini si è addormentata stringendo fra le mani operose il gomitolo di lana che Le serviva per tessere la maglia sottile dedicata al nipotino, quasi volesse presentarsi al trono di Dio col simbolo purissimo del Suo grande amore terreno: i bambini.

Ed ai bimbi dedicò la maggior parte della Sua produzione artistica, anche se le Sue facoltà musicali avessero dimostrato una singolare maestria nel trattare composizioni di ampie proporzioni e opere di lungo respiro. Un Suo poema sinfonico intitolato *Serenetta* fu premiato e eseguito a Venezia nel 1920; tra i Suoi manoscritti troviamo un altro poema sinfonico, un Concerto per piano e orchestra, un'opera drammatica, una fiaba musicale intitolata la *Fiera delle Fate*. Ma dove il Suo estro trovava il sussidio dell'originalità e la luce dell'ispirazione era nella musica per i piccoli.

Quanta vivacità gustosa nelle *Danze della mia bambola*, fra le quali brillano i più arditi ritmi della danza moderna!

Quanta ingenuità significativa nelle brevi pagine della *Giornata di Bebè*, scritta per le piccole mani e per le ancor più piccole menti!

Quanta soavità composta e devota negli acquarelli musicali radunati nel *Natale!*

Molto caratteristiche sono poi le realizzazioni musicali delle più celebri fiabe care al mondo piccino; « Puccettino », « Cappuccetto rosso », il « Suonatore di Piffero » sono fra le più interessanti pubblicazioni del genere della Casa Ricordi; ma altre fiabe aspettavano la luce del mondo nel cassetto della attivissima autrice, e fra esse ricorderemo *La bella Umiltà, Biondina, Cenerentola, Il Califfo Cicogna, Rosaspina, Bellina e il mostro, Il Gatto cogli stivali, La bella dormente nel bosco*.

Emma Bianchini aveva studiato al Liceo Benedetto Marcello di Venezia guidata dai notissimi musicisti Mezio Agostini, Guarnieri e Tagliapietra ed aveva conseguito la licenza nell'anno 1915.

Elisabetta Oddone.

***

Il 20 u. s. è morto a Parma il maestro Eraclio Gerbella, nato nella stessa città il 22 giugno 1850. Il suo nome è legato alla Storia di quel Conservatorio del quale fu allievo, dapprima, e da moltissimi anni valoroso insegnante. Da notare, anche, che il Gerbella fu il primo maestro di Arturo Toscanini, che gli serbò sempre viva e affettuosa amicizia.

GRAN METODO TEORICO PRATICO
PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE
DI
S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI
Professore al Liceo Musicale di Bologna

Testo in italiano, francese e inglese:

E. R. 130. - Parte I. . . . L. 12,—
E. R. 131. - Parte II. . . . » 12,—
E. R. 132. - Parte III. . . . » 20,—

Edizione in spagnolo:

E. R. 582-583: in 2 Vol. cad. Pes. 2,—
E. R. 584: in 1 Vol. » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

POZZOLI (E.) (120771). *Guida per l'insegnamento della musica* nelle scuole elementari. (A) L. 12,—

PIANOFORTE

SABORIDO (E.) (121327). *Angustia*. Tango (con parole). (A) L. 6,—

—— (121328). *Caras y Caretas*. «El canillita». Tango (con parole). (A) L. 6,—

PIANOFORTE A 4 MANI

PIZZETTI (I.) (121220). *Concerto dell'estate*: 1. Mattutino — 2. Notturno — 3. Gagliarda e Finale. Riduzione di M. Pilati. (A) L. 20,—

CANTO E PIANOFORTE

PUCCINI (G.). TURANDOT. Opera completa; testi italiano e inglese. (A) Sc. 15/—

SCHINELLI (A.) (120173). *Canzoniere dei fanciulli*. 3ª Parte: Canti d'argomento diverso. (A) L. 15,—

VIOLINO

KAYSER (E. E.). *36 Studi elementari e progressivi*, Op. 20 (Anzoletti):

—— (E. R. 1053). Fasc. 1º. (B) L. 3,—

—— (E. R. 1055). » 3º. » » 3,—

VIOLINO E PIANOFORTE

ROSSEGGER (M.) (121326). *Sommeil d'enfant*. Berceuse; morceau facile. (A) L. 6,—

DUE VIOLINI E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 860). *Concerto in Re min.* (Weingand). (B) L. 8,—

CLARINETTO

GAMBARO (V.) (E. R. 1045). *21 Capricci* (Giampieri). (B) L. 5,—

CORNETTO IN SI b E FLICORNO SOPRANO

CARDONI (A.) (E. R. 929). *La scuola del «Bel Canto Italiano»*. 2º Album. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

LOCATELLI (P.) (E. R. 1005). *10º Concerto da camera*, per Orchestra d'Archi e Pianoforte (Marinuzzi). Partitura in-16º. (B) L. 12,—

TOMMASINI (V.) (121284). *Il Carnevale di Venezia*, Variazioni alla Paganini. Partitura in-16º. (A) L. 20,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (121325). *Nostalgia del deserto*. Intermezzo-Tango, Op. 437 (minuti 5). (A) L. 6,—

D'AGOSTINO (L. A.) (121252). *Madre Patria*. Paso-doble (minuti 2 ½). (A) L. 6,—

DE NARDIS (C.) (121278). *Saltarello abruzzese* (Culotta) (minuti 1 ½). (A) L. 6,—

DONNAURO (C.) (121306). *¡ Noche de filo!* Tango (minuti 3 ½). (A) L. 6,—

JACHINO (C.) (120798). GIOCONDO E IL SUO RE. Selezione (De Angelis) (minuti 16). (A) L. 20,—

LOPEZ BUCHARDO (R. A.) (121245). *Ave negra*. Tango (Culotta) (minuti 1 3/4). (A) L. 6,—

MANCINELLI (L.) (121292). CLEOPATRA. Marcia trionfale (Culotta) (minuti 5). (A) L. 15,—

MANNO (A. V.) (121235). *Novelletta* (minuti 3). » » 10,—

MASSARANI (R.) (121287). *La garrula ombrellara* (minuti 3). (A) L. 10,—

NELSON (W.) (121216). LA PRINCIPESSA DEL GRAMMOFONO. Fantasia (Culotta) (minuti 17). (A) L. 20,—

RINALDI (G.) (121280). *Bozzetto campestre*, Op. 29 (Culotta) (minuti 5). (A) L. 10,—

—— (121309). *Il ritorno dai campi*. Op. 44 (Culotta) (minuti 6). (A) L. 10,—

RONCALLO (J. L.) (121307). *La Payada*. Tango criollo (minuti 2). (A) L. 6,—

VILLOLDO (A. G.) (121308). *Tan rica, la flata!* Tango (minuti 3 ½). (A) L. 6,—

ZANDONAI (R.) (121389). *Telefunken*. Marcia (minuti 4). (A) L. 6,—

ZANELLA (A.). Due *Valzer melodici*. (Culotta):

—— (121231). Op. 52 N. 1 (minuti 4). (A) L. 6,—

—— (121232). » » » 2 (» 5 ½). » » 6,—

BANDA

CECCHERINI (A.) (121240). *Marcia funebre*, per media Banda. Partitura. (A) L. 8,—

—— (121242). *Gran Marcia*, per media Banda. Partitura. (A) L. 10,—

E. POZZOLI

Il libro dei compiti per la Scuola di Teoria e Solfeggio

E. R. 921. - Fascicolo I. L. 8,—
E. R. 922. - » II. » 6,—
E. R. 923. - » III. » 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GODOY (A.). *Monologue de la Tristesse et Colloque de la joie*. Fr. 12. — *Le Drame de la Passion*. Fr. 15. (Émile Paul frères, Paris).

—— *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1928*. Herausgegeben von R. SCHWARTZ. (C. F. Peters, Leipzig).

—— *Mediterranea*. Mars 1929. Hommage à Armand Godoy. (Nice). Fr. 20,—

MANFERRARI (U.). *Tavola comparativa* delle Voci e Strumenti, impiegati nell'istrumentazione moderna delle Orchestre e delle Bande, ecc. (Mattiuzzi e Bisconi, Bologna).

MANTIA (A.). *Joseph Addison*: I primordi dell'Opera italiana in Inghilterra. (Casa Ed. Musica, Roma).

MONTANELLI (A.). *I Rapporti musicali* nel dialetto romagnolo. (La Poligrafica romagnola, Forlì).

WOLFFHEIM (W.). Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn. II. Teil: Textband, Tafelband. (M. Breslauer & L. Liepmannssohn, Berlin).

SCAGLIA (C.). *Guida* allo studio della Direzione d'Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SCHUMANN (M.). *Zur Geschichte des Deutschen Musikalien Handels*. 1829-1929. (Verband der Deutschen Musikalien-Händler, Leipzig).

STAHL (E. L.). *Das Mannheimer Nationaltheater* (J. Bensheimer, Mannheim).

PIANOFORTE A DUE MANI

ADINOLFI (F.). *Festin au fond des eaux*. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—

BONURA (N.). *La Vallée des Rois*. Prélude symphonique. (N. Bonura, Bidache).

BOSSI (E.). *Amore in gondola* (G. Pisano, Napoli) L. 6,—

CHOPIN (F.). *Ballades*, par A. Cortot. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—

DE NARDIS (C.). *Serenata napoletana*. (G. Pisano, Napoli). L. 5,—

DE RUBERTIS (V.). *Giga*. L. 5. — *Due scherzi* su versi di Dante. L. 8. — *Come prima, meglio di prima*. L. 10. (U. Pizzi, Bologna).

DE RUBERTIS (V.). *Scherzo*. (F. De Granda, Buenos Aires). Pes. 0,80

FEDELI (L.). *Barcarola*. L. 4. — *Tempo di Valzer lento*. L. 5. (U. Pizzi, Bologna).

GROVLEZ (G.). *Les Ames*. (Augener Ltd., London). 2/—

LIND (G.). *Mazurek*. (Augener Ltd., London). 2/—

MEL-BONIS. *Cinq Pièces pour Piano*. 1. Une flûte soupire; 2. Berceuses triste; 3. Boston-Valse. 4. Agitato; 5. Cloches lointaines. (M. Senart, Paris). Fr. 9,—

NORDIO (C.). *Due Impressioni*. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

PEROSIO (E.). *Burlesque*. (La Poligrafica Ligure, Genova). L. 6,—

PFITZNER (H.). *Kompositionen der Meisterschüler*. (A. Förstner, Berlin).

ROESGEN-CHAMPION (M.). *Berceuses*: Dans l'attente; Par un jour de pluie; Berceuse naïve pour l'été. (M. Senart, Paris). L. 8,—

SCUDERI (G.). *Improvviso*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—

VIANNA (L.). *Danza de Negros*. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—

WEISS (A.). *Six Préludes*. (New Music, New York).

ZILCHER (P.). *10 Easy melodious studies*. (Augener Ltd., London).

ZOBOLI (A.). *Notturno*. (G. Gori, Torino).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BARBONI (G.) e CONTINI (P.). *Intermezzo*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BUCCHI (A.). *Scherzo*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CERRAI (V.). *Smoking*. Fox-trot. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CIRILLO (J.). *Nuit d'amor*. Sérénade. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 6,—

RAMPONI (A.). *Oriental Tango*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

DE SERRA (M.). *Nell'America del Sud*. One Step. (Ediz. Zoboli, Torino).

ZECCHI (A.). *Valzer in guanti bianchi*. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

GIULIO BAS

Trattato d'Armonia.

PARTE I (119405). - Armonia della tonalità, Semplice o Diatonica - Accordi (di tre suoni) e loro successione. **L. 12.** — PARTE II (119406). - Combinazioni d'accordi. **L. 10.** — PARTE III (119407). - Modulazioni. **L. 6.** — PARTE IV (119408). - Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica. **L. 7.** — PARTE V (119409). - Esercizi elaborati e commentati. **L. 12.**

Trattato di Forma Musicale.

PARTE I (119159). - Prefazione. Indice analitico. **L. 4.** — PARTE II (118231). - Elementi di Ritmo. **L. 7.** — PARTE III (118232). - Il Periodo musicale. **L. 7.** — PARTE IV (118233). La Canzone. La Messa. I Pezzi liturgici. **L. 9.** — PARTE V (118234). - La Suite. Preludio. Variazioni. **L. 8.** — PARTE VI (118235). - Minuetto. Recitativo. Arioso. Aria. Melodramma. Rondò. Affini. **L. 6.** — PARTE VII. - Primo Tempo di Sonata. Il complesso della Sonata. - Ouverture. Concerto. Fantasia. Poema sinfonico. **L. 9.**

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

Sinfonie, Preludî, Intermezzi celebri

per Pianoforte a due mani

(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)

VOL. I - CIMAROSA. *Giannina e Bernardone.* - *Le trame deluse.* - *Il Matrimonio segreto.* - *Le Astuzie femminili.* - *Gli Orazi e Curiazi* - *Il giorno felice.* - *Artemisia.* - PAISIELLO. *Il Barbiere di Siviglia.* - SPONTINI. *La Vestale.* - *Fernando Cortez* . . . . (49220)

» 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.* - *Faniska.* - *Gli Abencerragi* . . . . . (49222)

» IV. - WEBER. *Rübezahl.* - *Jubel.* - *Der Freischütz.* - *Preziosa.* - *Euriante.* - *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.* - *Ismalia.* - *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. *Oberto Conte di S. Bonifacio.* - *Nabucodonosor.* - *Giovanna d'Arco.* - *Luisa Miller.* - *La Traviata* (Preludio Atto I). - *La Traviata* (Preludio Atto III). - *I Vespri Siciliani.* - *Aroldo.* - *Un Ballo in maschera* (Preludio). - *Macbeth* (Preludio). - *La Forza del destino.* - *Aida* (Preludio) . . . . (49228)

» 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 Fiamminghi* (Preludio). - *Amleto* (Preludio Atto III). - GOMES. *Salvator Rosa.* - MANCINELLI. *Cleopatra* (Intermezzi) Overtura. - PONCHIELLI. *I promessi sposi.* - *I Lituani.* - *A Gaetano Donizetti. Cantata.* (Preludio). - *La Gioconda* (Preludio). - *Il Figliuol 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). - *Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). - *I Maestri Cantori* (Preludio Atto I e III). - *La Walkiria* (Preludio Atto II). - *Parsifal* (Preludio Atto I). . . . . (104861)

I volumi I a XI, ciascuno L. 12.— - Il volume XII L. 15.—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637

MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi è C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 98.

JULIUS BLÜTHNER

LEIPZIG

IL PIANOFORTE DEI

GRANDI ARTISTI

1853 - 1928

75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO
IN TUTTO IL MONDO



RAPPRESENTANTE GENERALE
PER L'ITALIA E COLONIE

Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (102) - Via Croce Rossa, 6

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXIX.



1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361

CONN

SASSOFONI
TROMBE
TROMBONI

Originali americani

Primissima qualità

Deposito di vendita per l'Europa:

A. E. FISCHER, A. G. - BREMEN

Chiedere invio gratuito del nostro recentissimo catalogo.

RECENTI PUBBLICAZIONI PER BANDA

GRANDE BANDA

BILLI (V.)

117020. - *Campane a sera*. Pezzo imitativo (Baroncini) L. 7,—
120492. - Parti staccate » 15,—

CATALANI (A.)

111143 a. - Loreley. Danza delle Ondine (Peroni). Parti staccate L. 35,—

D'ELIA (A.)

Il trionfo di Belleroponte. Impressioni sinfoniche :
120436. - Partitura L. 30,—
120437. - Parti staccate » 50,—

DE NARDIS (C.)

Scene Abruzzesi. II Suite per orchestra. Trascrizione di R. Garavaglios :
121099. - 1° Tempo. *Processione notturna del Venerdì Santo*. Partitura L. 15,—
121100. - Parti staccate » 25,—
121101. - 2° Tempo. *San Clemente a Casauria*. Partitura L. 10,—
121102. - Parti staccate » 20,—
121103. - 3° Tempo. *Serenata agli sposi*. Partitura L. 10,—
121104. - Parti staccate » 20,—
121105. - 4° Tempo. *Festa tragica*. Partitura. L. 20,—
121106. - Parti staccate » 30,—

VERDI (G.)

120656. - *Messa da Requiem* : Requiem ; Dies irae ; Tuba mirum ; Recordare ; Sanctus (Panizza). Partitura L. 50,—
120657. - Parti staccate » 80,—
121184. - I Vespri Siciliani. Sinfonia (Cirenel) : Partitura L. 30,—
121185. - Parti staccate » 40,—

PICCOLA BANDA

CARDONI (A.)

Le prime gioie della giovane Banda (1° Album) :
120844. - 1. Formule accordali delle 14 tonalità maggiori e minori più usuali alla Banda. Partitura L. 5,—
120845. - Parti staccate » 8,—
120846. - 2-3. Corale-Studio (nota contro nota). - Preludio-Corale di stile lirico (armonie uniritmiche). Romanza-Canzone con canto «a solo». Partitura L. 10,—
120847. - Parti staccate » 15,—
120848. - 4. Prima Marcia, senza accompagnamenti a contrattempo e senza controcanti (per imparare a marciare suonando). Partitura L. 5,—
120849. - Parti staccate » 8,—
120850. - 5. Primo Valzer. Partit. » 6,—
120851. - Parti staccate » 8,—
120852. - 6. Prima Marcia funebre (nello stile poliarmonico). Partitura L. 5,—
120853 - Parti staccate » 8,—
120854. - 7. Seconda Marcia, con controcanto e facili accompagnamenti a contrattempo. Partitura L. 5,—
120855. - Parti staccate » 8,—
120856. - Tango. Partitura » 5,—
120857. - Parti staccate » 8,—

CECCHENINI (A.)

121240. - *Marcia funebre*. Partit. » 8,—
121242. - *Gran Marcia*. Partitura » 10,—

CONSOLO (F.)

Inno nazionale della Repubblica di S. Marino (Gozi) :
121288. - Partitura L. 4,—
121289. - Parti staccate » 6,—

PONCHIELLI (A.)

La Gioconda :
121055. - *Danza delle Ore* (Manente). Partitura L. 20,—
121056. - Parti staccate » 30,—
121062. - Finale 3° (Manente). Partitura L. 12,—
121063. - Parti staccate » 25,—

VERDI (G.)

I Lombardi. - Preludio e Terzetto del finale 3° (Manente) :
121176. - Partitura L. 15,—
121179. - Parti staccate » 25,—
Nabucco. - Introduzione e Duetto dell'atto 3° (Manente) :
121178. - Partitura L. 15,—
121179. - Parti staccate » 25,—

FANFARA o CONCERTINO

HALLMAYR (V.)

Inno Pontificio (Manente) :
121301. - Partitura L. 3,—
121302. - Parti staccate » 5,—

G. RICORDI & C. - EDITORI

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA :

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE„

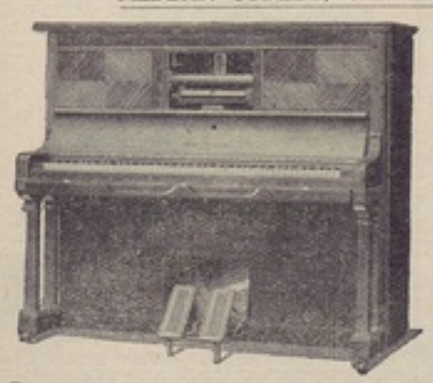
Liuteria artistica e da studio ♣ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ♣
Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ♣ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ♣ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente : poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE :
CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 119) - COSENZA: F.lli Gigliani - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) NAPOLI: De Meglio Gior. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I, 267) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vittorio Eman. II, 90) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Compresse di

Aspirina

Sciogliete in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la fascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro e a punta Acciaio

"INCISIONE ELETTRICA,,

25 MODELLI ASSORTITI con imbuto e a mobile da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA cantati dai più celebri artisti da L. 11 a L. 30

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.

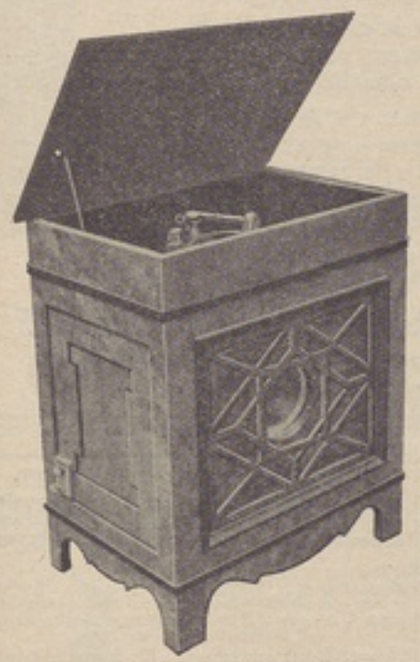
MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

Soc. An. C. A. R. M. I.

Costruzione Apparecchi Radio Melodici Italiani

Via Rugabella, 11 - MILANO - Telefono 86-673

C·A·R·M·I
COSTRUZIONI APPARECCHI RADIO MELODICI ITALIANI S. A. MILANO



APPARECCHIO ITALIANO!

"ELETTROLA tipo NF 2000,,

Funziona elettricamente con una sola spina!

Nessun trasformatore esterno

NIENTE DISTORSIONI

Purezza assoluta di suoni e canti!

Questo è l'unico apparecchio italiano che abbia risolto il problema della perfetta riproduzione di qualsiasi istrumento musicale come pure di qualsiasi timbro vocale. Ecco quanto dice il maestro direttore d'orchestra Romano:

Ho sentito la riproduzione di vari dischi grammofonici a mezzo del nuovo apparecchio italiano «Elettrola» della Società Anonima C. A. R. M. I. di Milano.

Non credo che si sia raggiunto finora maggior grado di perfezione in questo campo. Nulla di rumoroso, confuso o cavernoso; la massima chiarezza e purezza dei suoni e sopratutto sorprendente nella riproduzione della musica sinfonica strumentale, la percettibilità perfetta dei timbri e degli impasti dei diversi strumenti. Quando si pensa poi che mercè un'opportuna registrazione si può riprodurre la giusta e precisa intensità dei suoni al naturale, c'è davvero da esclamare al prodigio, al miracolo.

Io vedo, dal punto di vista dell'arte, l'utilità pratica di questi apparecchi sopratutto per gli iniziati nello studio della composizione sinfonica strumentale, nonchè polifonica vocale; e tutti i Conservatori e le Scuole musicali dovrebbero esserne forniti e farne un largo uso. Lo stesso dicasi per l'insegnamento pratico del canto.

L'«Elettrola» potrebbe essere anche, a mio avviso, un ottimo mezzo di diffusione della cultura musicale; e nelle scuole secondarie specialmente dei piccoli centri, si potrebbero facilmente far conoscere alla gioventù i capolavori della musica strumentale e vocale di tutte le epoche eseguiti dalle migliori orchestre del mondo.

Trattandosi d'industria italiana, l'«Elettrola» è per noi legittimo motivo d'orgoglio.

M.o ENRICO ROMANO.

Il tipo rappresentato è adatto per famiglie, mentre noi costruiamo ancora un secondo tipo molto più potente per grandissimi ambienti, sale da ballo, circoli o ritrovi in genere. La costruzione accuratissima della parte radioelettrica viene racchiusa in elegantissimi mobili in radica, che destano giustamente la meravigia dei competenti. Il nostro apparecchio può essere molto utile per lo studio degli «impasti», potendosi ottenere con esso il giusto grado di tonalità voluto.

Chiedeteci informazioni e preventivi. L'apparecchio è udibile qui presso il negozio **G. RICORDI E C.** *in Via Berchet, e presso l'***HOTEL CORSO,** *in Corso Vittorio Emanuele. Prove in concorrenza con tutti! Prezzi i più bassi!*

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via S. Gregorio, 34 - Telefono 66.126

CARTE A MANO

filogranate, 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, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di Carte Patinate per Illustrazione e Cromo

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

CASA MUSICALE

G. DE BERNARDI

Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637

GENOVA

NESSUNA SUCCURSALE

☆

TUTTI GLI STRUMENTI

E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI

AUTOPIANI

ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI

RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI

ED. SEILER - LIEGNITZ

Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA

Forniteri di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza

80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo

Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo



CARUSO e il suo piano a coda ED. SEILER

Rappresentante per l'Italia e Colonie:

ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

Baritono G. INGHILLERI

6644 N FAUST (Gounod). *Dio possente.* ANDREA CHÉNIER (Giordano), *Nemico della patria.*

Soprano POLI-RANDACIO Baritono G. INGHILLERI

6645 AIDA (Verdi). Duetto: *Rivedrai le foreste imbalsamate.* Parte I. Seconda faccia Parte II.

6646 N TROVATORE (Verdi). Duetto Conte-Leonora: *Udiate.* Parte I. Seconda faccia Parte II.

Baritono ERNESTO BADINI

6050 N CENERENTOLA (Rossini). Cavatina Magnifica. Parte I. Seconda faccia Parte II.

6647 N L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Cavatina di Dulcamara. Parte I. Seconda faccia Parte II.

Baritono G. NOTO e Baritono G. FREGOSI

5107 E OTELLO (Verdi). *Credo in un Dio crudel* (Noto). CHÉNIER (Giordano) *Nemico della patria* (Fregosi).

Grande Orchestra Sinfonica "TERRA„ di Berlino

9216 R I RACCONTI DI HOFFMANN (Offenbach). Fantasia. Parte I. Seconda faccia Parte II.

Grande Orch. Sinfonica di Berlino (BODANZKY)

9217 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte I. Seconda faccia Parte II.

921 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte III. Seconda faccia Parte IV.

Grande Orch. Sinfonica di Berlino (WEISSMANN)

9224 R TIEFLAND (*Terra Bassa*). (E. D'Albert). Grande Fantasia. - Parte I. Seconda faccia Parte II.

9221 R SECONDA RAPSODIA UNGHERESE (Liszt). Parte I. Seconda faccia Parte II.

Ass. Art. des Concerts Colonne di Parigi (PIERNÉ)

9225 R RHAPSODIE NORVÉGIENNE (Lalo). Parte I. Seconda faccia Parte II.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: N L. 40 - E L. 30 - R L. 28

In vendita presso i principali negozi

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A. - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)

Negozio di vendita: Galleria Vittorio Eman., 74 - (Lato Piazza Scala)

Telefono 36-030

Ditte Riunite

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

VIA BOLTRAFFIO, 16



SAXOPHONES

TROMPETTES

TROMBONI a TIRO

di qualità Insuperabile.

Forniture complete per Bande ed Orchestre

Corrispondenza in tutte le lingue.

LA MARCA

°ANELLI, CREMONA



DIFFUSA E RICERCATA IN TUTTO IL MONDO DISTINGUE I CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL PRIMATO ITALIANO

8 GRANDI PREMI

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÁ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,50 ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,— ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

ARTICOLI:

CLAUSETTI C. - Il « Canto del popolo » in Italia e l'opera editoriale . . Pag. 433

DELLA CORTE A. - Il Liceo Musicale di Torino . . . . . » 440

VILLAR R. - Manuel De Falla . . . . . » 448

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il Fonografo al servizio della scienza e dell'educazione. - La falsa strada. - Italia. - Estero . . . . . » 451

VITA MUSICALE: Teatri. - La Conferenza delle Arti Popolari. - Concerti . » 459

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO. - Lettera dalla Svizzera (G. DORET); Lettera da Bruxelles (E. CLOSSON); Lettera da New-York (K. H. B. DE JAFFA) » 461

RECENSIONI: Musica Vocale e Strumentale da camera. - Musica Sinfonica . . » 465

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 469

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 472

BRANO MUSICALE

D. ALALEONA: *Crisantemo.*

A. SCHINELLI: *O spirto mio sollevati.* (Da un'antica melodia italiana).

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione perfetta



Incisione elettrica

Fruscìo 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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - MILANO - Via Domenichino, 14

ANNO XI. NOVEMBRE 1929-VIII. N. 11.

MVSICA D'OGGI

Il "Canto del popolo„ in Italia e l'opera editoriale [1]

I limiti nei quali debbo contenere questa relazione mi vietano di presentare un'analisi compiuta dell'essenza e dello sviluppo del canto popolare nelle sue manifestazioni musicali.

È dimostrato scientificamente che il « canto » è anteriore al linguaggio: esso è dunque l'espressione più remota e però più spontanea, più genuina dell'anima umana.

Le prime gioie, i primi dolori, sono stati espressi dall'uomo col canto, un canto ancora nudo, ancora indefinito, ancora informe, ma in ogni modo atto a significare lo stato psichico dell'essere umano in un determinato momento.

Questo canto — anche nella lontana epoca in cui era soltanto un semplice e vago suono — costituiva già un mezzo di espressione e nello stesso tempo una maniera di dare sfogo alla piena dei sentimenti, sia lieti che tristi.

Col progredire dei tempi, col sopravvenire e lo svilupparsi del linguaggio e, naturalmente, col raffinarsi dell'intelligenza e con l'ingentilirsi dei costumi, il canto acquistò un valore e una forza espressiva sempre più importanti. Mentre esso, abbandonata la rudimentale forma vocalizzata, aveva potuto congiungersi alla parola, ecco che un inatteso e sublime elemento aveva fatto la sua apparizione nel mondo: la poesia.

Cominciò con essa la decadenza della vita puramente bruta, mentre a loro volta le facoltà immaginative dell'uomo cominciarono man mano a ingrandirsi, a renderlo sempre più capace di comprendere e di ammirare il bene ed il bello, di spregiare il male ed il brutto, di scrutare il fondo della propria anima, di scoprirne i moti ascosi e di rivelarli con un'efficacia nuova.

A questo punto, canto e poesia non tardarono a intendersi e ad unirsi in un connubio che non si è mai più disciolto. L'uno divenne necessario complemento

(1) Comunicazione presentata il 26 ottobre alla Conferenza delle Arti popolari in Roma.

e sostegno dell'altra. Con l'intervento della poesia, il canto acquistò una fisionomia assai più delineata, un significato di gran lunga più persuasivo ed evidente, un fascino ignoto all'arido vocalizzo, mentre da parte sua la poesia, sostenuta dal canto, disciplinò assai meglio il suo ritmo incostante, e si giovò non poco della incisività e della intensità della parola cantata. Nacque così il « canto del popolo » propriamente detto, quello che dell'anima del popolo è schietta emanazione, che cioè rispecchia i caratteri tipici della razza ed ha in sè il « senso » dell'ambiente in cui è nato.

E poichè poche nazioni, nella cerchia dei loro confini naturali, possono vantare tanta varietà di ambienti, quanta ne racchiude l'Italia — che dal gelo delle Alpi passa alle soavi brezze dei colli toscani e del golfo partenopeo e ai calori torridi della Sicilia — ne consegue che anche il canto del popolo nostro è, più d'ogni altro, multiforme e ricco di contrasti e gradazioni, però che le sue nostalgie, le sue estasi, la sua passione, i suoi impeti hanno sempre un'intima rispondenza col paesaggio nel quale esso risuona.

***

Alcuni di tali canti sono assai remoti. È accertato che parecchie di quelle melodie che ancora echeggiano nelle campagne dell'Italia Meridionale e giocondano le opere dei nostri contadini, al tempo della mietitura e, specialmente, della vendemmia, non sono altro che degli antichissimi canti pagani, tuttora riconoscibili nei loro « modi » oggi disusati, e per i quali, come per i ruderi illustri, il ricordo della Magna Grecia non è ancora del tutto spento. Altre, di un'antichità meno lontana, sono delle cantilene sature di nostalgia e di abbandono, che conservano intatti i caratteri della loro provenienza moresca. Altre, infine, sono di provenienza diversa, celtica in qualche provincia settentrionale, orientale in qualche altra, in ragione dei suoi commerci, come ad esempio nella zona veneta. Ma tutte, quale che sia la loro provenienza, sono genuina e anonima emanazione del popolo.

Il Fara, insigne cultore della materia, nel suo ampio ed acuto studio l'*Anima musicale d'Italia* (Società Ed. Ausonia; Roma, 1920), chiama questo genere di canto « etnofonia vocale » per distinguerlo dalla « canzone popolare » e cioè dal canto che non è creato dal popolo, ma che è da esso raccolto e fatto suo. Ciò è accaduto molto spesso con composizioni vocali di molti autori e anche con talune melodie di opere teatrali del Settecento e dell'Ottocento, le quali, apprese dal popolo, erano soggette a mutamenti di parole e ad alterazioni musicali e ritmiche, divenendo così autentiche musiche popolari. Valgano per tutti gli esempi quello della vecchia e nota canzone napoletana *Te voglio bene assaie*, il cui ritornello non è che la chiusa dell'aria di Rodolfo, nella *Sonnambula*, « Vi ravviso, o luoghi ameni », e l'altro della non meno celebre *Fenesta che lucive*, nella quale si insinuano e la preghiera del *Mosè* e una dolorosa frase dell'« Ah, non credea mirarti » della *Sonnambula*.

Un terzo genere di canzone — nota ancora il Fara — vi è, « quella che potrebbe chiamarsi semietnica e che facilmente può allignare anche nelle campagne, come può divenire popolare anche nelle città ». Tali canzoni sono dovute a compositori, i quali, cercando di imitare in tutto e per tutto il sentimento e lo stile popolare particolare di una data regione, creano delle musiche che il popolo apprende

con la massima facilità e che talvolta hanno la stessa forza di penetrazione e di resistenza di un autentico canto del popolo. La famosa canzonetta veneziana *La biondina in gondoleta* e i non meno famosi *Funiculì-Funiculà* e *Marechiaro*, oggi considerati come appartenenti al patrimonio etnofonico della nazione, sono invece l'opera di tre musicisti.

Tornando al vero canto popolare — quello cioè anonimo — sorge subito il problema: quale ne è l'origine? Chi è stato il primo a eseguirlo? La soluzione non si è ancora trovata. Nè è facile trovarla, quando si pensi che la maggiore parte di questi canti, nelle loro numerose e tipiche varietà, sono stati trasmessi di generazione in generazione per tradizione orale col solo suffragio della memoria e nell'assenza totale di testi. I creatori di canti — scrive il Tiersot (*Histoire de la chanson populaire en France*) — saranno stati dei bardi ignoranti ma geniali, e ricchi di sentimento, i quali, del pari che i loro eredi e successori, non avranno avuto la capacità di trascriverli; ma invece coloro, che tale capacità avrebbero avuta, nutrivano per i nuovi rapsodi quel disprezzo e quell'odio che i custodi delle così dette tradizioni nutrono quasi sempre per tutto ciò che è semplice, naturale e nuovo.

Comunque, la genesi di un canto popolare non può essere che strettamente individuale, esclusa una forma di collaborazione che sarebbe incompatibile con l'estro improvviso del cantore e con le caratteristiche sentimentali di ciascuna persona. Una collaborazione è possibile per le opere di pensiero e di riflessione, ma è invece assurda per i voli della fantasia dell'artista, si tratti pure di un umile bardo popolare. La collaborazione è inevitabile in seguito, col passare di un dato canto di regione in regione, di villaggio in villaggio, di bocca in bocca, col subire in questo suo corso, a volte palese, a volte occulto, modificazioni e trasformazioni spesso radicali, che riflettono non solo il canto, ma anche le parole.

« A volte resta soltanto la melodia ed il testo poetico è stato sostituito con un altro, a volte sono i rozzi versi di una vecchia canzone che generano una nuova melodia: in breve volgere di tempo, dunque, e da un luogo all'altro, una canzone popolare subisce tali e tanti mutamenti da divenire quasi irriconoscibile » (Masetti - Prefazione alla raccolta di *Canti popolari emiliani*).

Un siffatto genere di collaborazione fa sì che il « regionalismo » delle raccolte di canti popolari debba essere inteso in un senso molto relativo, giacchè il medesimo canto, con parole leggermente o notevolmente modificate, con idee o ritmi musicali totalmente o parzialmente diversi, fa la sua apparizione nelle regioni più svariate e più lontane e in ciascuna di esse acquista l'impronta speciale dell'ambiente che l'ha accolta.

***

L'influenza del canto popolare nella musica dotta e in quella sacra cominciò ben presto in Italia. La polifonia vocale dei secoli XV e XVI è ricca di ariette e melodie popolari che, elaborate o prese per base da musici sapienti, assumevano forme artistiche nobilissime.

Un esempio delizioso ci è offerto da un'assai gustosa antologia di *Villotte*, autore Filippo Azzaioli, un maestro bolognese del '500, e pubblicata nel 1921 dal Vatielli. In essa sono innestate le melodie popolari del suo tempo o anche anteriori,

ma al tempo dell'Azzaioli ancora notissime e diffuse, e ch'egli genialmente trascrisse a quattro parti.

Fu a Venezia che il canto popolare ebbe la maggiore sanzione e il più libero sviluppo. A Venezia appunto il Petrucci pubblicò molte *Frottole, Ballate*, ecc. nelle quali eran contenuti canti popolari come *La Bernardina* adoperato da Josquin de Près, o *Lirum bilirum*, e *Quando andarete al monte* adoperati rispettivamente dal Rossini di Mantova e da J. B. Zesso; e a Venezia Girolamo Scotto pubblicò la collezione del maestro fiammingo A. Willaert fondatore della Scuola veneziana, collezione alla quale dobbiamo se ci è giunta la celebre *Canzone di Ruzante*.

Ma gli Inni che furono noti col nome di *Laudi spirituali* ebbero una parentela molto più stretta coi « canti popolari » per vivacità e semplicità di stile. Questi componimenti, nel Medio Evo, furono introdotti negli Oratorii allo scopo di popolarizzare le loro esecuzioni: il rapporto fra queste Laudi e i canti popolari in forma di danza è evidente (*Grove's Dictionary of Music and Musiciens*).

Il periodo, in cui le « Laudi spirituali » (osserva l'Alaleona nel suo studio: *Le Laudi spirituali nei secoli XVI, XVII*, ecc., « Rivista Musicale Italiana », vol. XVI, anno 1909, fasc. 1°) ebbero maggior vigore, coincide con il periodo in cui fu più acuta la « Reazione cattolica », periodo che va dagli ultimi decenni del '500 ai primi anni del '700. E appare oggi assai curioso come tali *Laudi*, che molte volte riproducevano canzonette paesane coi loro testi di contenuto spesso volgare e spessissimo libertino, fossero adoperate dalla « Reazione cattolica » per circostanze e funzioni di carattere rigorosamente sacro, come processioni e feste diverse, commemorazioni, pellegrinaggi, ecc.

Successivi riflessi, più o meno accentuati, del canto del popolo nella musica individuale, noi riscontriamo nell'opera teatrale del Settecento e dell'Ottocento. Certo, non può affermarsi — ciò non risponderebbe al vero — che le arie, le melodie, gli « allegro », i « pezzi » insomma, di quei melodrammi abbiano una autentica e palese base folkloristica. I nostri compositori — Pergolesi e Cimarosa, come Rossini e Bellini e Donizetti e Verdi, per citare soltanto i grandissimi — attingevano le loro ispirazioni unicamente alle fonti del loro cuore e della loro fantasia. Ma essi avevano respirata la stessa aria nella quale già si erano propagati i canti degli umili e anonimi rapsodi che li avevano preceduti, e di quei canti, nelle loro ispirazioni, soprattutto nel campo dell'opera buffa, era rimasta un'eco duratura. Oggi, poi, in pieno secolo XX, dopo il gran cammino che anche da noi si è fatto in materia di cognizioni folkloristiche, con la diffusione di testi contenenti documenti preziosi del nostro patrimonio musicale popolare, con uno spirito sempre più pronto a comprenderne ed esaltarne la fresca e sana bellezza, questo patrimonio potrà dare alla nostra arte un contributo di un'importanza singolare, se i nostri musicisti sapranno studiarlo e avvalersene con giudizio e con fede.

« Che i nostri musicisti — così chiude il compianto Alaleona il citato studio su le *Laudi spirituali* — invece di menare una vita parassitica sulle partiture e sul folklore straniero, volgano lo sguardo, applichino l'anima loro e il loro cuore al nostro patrimonio musicale e specialmente a quella parte di questo patrimonio che è la più schietta e la più viva, la musica popolare. Solo allora si potrà sperare in una purificazione e nobilitazione della nostra produzione musicale che, abbeverandosi alla sua vera fonte, riacquisterà la perduta sincerità e vitalità, e nel tanto desiderato ritorno alle tradizioni musicali italiane ».

***

Tra le prime manifestazioni editoriali di musica regionale italiana vanno citate quelle di alcune vecchie Case Napolitane, come ad esempio lo Stabilimento di Teodoro Cottrau. Questo, tra il 1827 e 1847, pubblicò i *Passatempi napoletani*, ossia la raccolta completa delle « Celebri canzoni napolitane, composte da Guglielmo Cottrau », padre di Teodoro, un francese appassionato di musica che, trapiantatosi a Napoli con la sua famiglia — divenuta in seguito italiana di fatto e di sentimento —, si era dedicato con entusiasmo a raccogliere e comporre musica popolare locale.

Raccolte dello stesso genere si ebbero per opera di Francesco Florimo, bibliotecario del Conservatorio di S. Pietro a Maiella e amicissimo di Bellini, e di Vincenzo De Meglio, del quale i tre volumi dell'*Eco di Napoli* ancora oggi sono ritenuti come i depositari della canzone napolitana classica. Le canzoni di tali raccolte, così come quelle del Cottrau, non appartengono nè al genere popolare nè a quello individuale, perchè, mentre molte sono anonime, altre sono dovute o per lo meno attribuite ad autori determinati; ma il successo arrise ugualmente ora a quelle di un genere, ora a quelle dell'altro, di guisa che possono ritenersi tutte come appartenenti alla stessa famiglia.

Raccolte diffuse quasi contemporaneamente all'*Eco di Napoli* del De Meglio, furono quelle di Tosti per i canti *Abruzzesi* (1882); di Gialdini e Ricordi, per i *Lombardi* (1884); del Frontini per i *Siciliani* (1883); e qualche altra. Furono lavori certo non scevri di difetti e di errori, sia riguardo alla trascrizione del canto, talvolta alterato arbitrariamente, che alla non sempre appropriata armonizzazione e, infine, all'accompagnamento pianistico spesso contrastante col tipo della melodia. Ma quei lavori ebbero e meritarono plauso, perchè rappresentavano in quel tempo la ferma volontà, da parte dei raccoglitori e degli editori, di dare impulso e credito ad un genere d'arte assai scarsamente coltivato in Italia, e ancora oggi essi rimangono come degnissimo documento di tentativi, tutt'altro che sterili, per la preparazione di opere ben più meditate e importanti. L'epoca delle quali è ormai giunta.

Infatti, nella maggior parte delle edizioni di canti popolari, apparse in questi ultimi tempi e specialmente dopo il 1915, gli inconvenienti del passato, or ora deplorati, sono stati quasi tutti eliminati, sia per quanto riguarda l'esattezza della trascrizione melodica e ritmica, sia in rapporto all'interpretazione armonica e alla realizzazione dell'accompagnamento pianistico. Questo ultimo, anche quando è prevalentemente « soggettivo », come nelle trascrizioni del Favara, del Pratella, del Masetti, non ha un fine di ingentilimento o perfezionamento della composizione, ma si propone invece, e soltanto, di « suscitare l'impressione musicale dell'ambiente dove queste musiche sogliono vivere ».

Ed ora farò una rapida corsa attraverso queste varie e più o meno recenti pubblicazioni musicali.

Fra le raccolte e gli studi di carattere generale, tre meritano di essere segnalati in modo speciale: i 22 fascicoli di Geni Sadero *Le più belle Canzoni d'Italia*,

il libro di Balilla Pratella *Saggio di Gridi, Canzoni, Cori e Danze del Popolo Italiano*, opera fondamentale per la storia del nostro canto popolare, e il *Canzoniere dell'Italia Settentrionale* di Elisabetta Oddone, al quale ben presto seguirà il *Canzoniere* delle altre regioni d'Italia.

I due volumi di *Canti Siciliani* raccolti dal Favara sono quanto di più attraente e suggestivo si sia pubblicato in fatto di canti regionali e, senz'alcun dubbio, del cielo e del mare dell'isola meravigliosa sono essi la voce più fedele.

L'Abruzzo ha trovato un nuovo amoroso raccoglitore di canti nel Montanaro, che li ha distribuiti in due densi fascicoli. L'amore della ricerca e della propaganda è aumentato man mano con ritmo sempre più veloce, con fede sempre più salda; e negli ultimissimi anni un soffio più possente — quello stesso che anima e spinge alla vittoria in questa nostra primavera italica ogni più bella iniziativa civile o d'arte — ha accelerato il fervore degli studiosi e degli editori, legati fraternamente in questa missione culturale e patriottica.

Ottime raccolte ha già l'Italia settentrionale, con l'eccellente e già citato *Canzoniere* della Oddone e con i sei volumi di *Canti Piemontesi* così elegantemente trascritti dal maestro Leone Sinigaglia; ne hanno le Venezie, coi *Canti dell'Istria* del Bernardi, i *Trentini* del Pargolesi e con le *Villotte friulane* edite dal Montico; ne avranno prestissimo la Toscana con una serie di Canti riuniti dal prof. Fortini, e il Lazio, con i *Canti della campagna romana*, trascritti dal Nataletti e dal Petrassi; ne hanno importantissime la Romagna e l'Emilia con i numerosi volumi, profondi e avvincenti a un tempo, del Balilla Pratella, con le *Diciotto vecchie Canzoni delle Campagne Emiliane* di Carlo Grimandi, con i recentissimi *Canti Popolari Emiliani* del giovane Masetti, che ha colto anch'egli i suoi fiori direttamente dalla vergine terra; ne ha la Sardegna con l'opera molteplice del Fara. Nè mancano i documenti della nostra passione nazionale: i canti che confortarono la nostalgia e le ansie dei nostri soldati durante la grande guerra. *Canta che ti passa* — ecco le parole fatidiche, che ancora oggi li ricordano. — Essi sono consacrati nel volume compilato da P. Jahier e Vittorio Gui: *Canti di Soldati* e nell'altro raccolto dal Ferraria *I Canti della montagna*, quelli che i nostri alpini, nella sosta di un attacco, facevano echeggiare tra le gole dei monti, con giovanile baldanza, quasi sfida al nemico.

Nè mancano infine altri pregevoli saggi dell'azione altamente educativa che il canto svolge oggi nella scuola, per virtù delle recenti opportune disposizioni governative, attraverso canzonieri nei quali, a lato a melodie sacre, classiche, patriottiche, figurano canzoni regionali, care al giovine allievo. Citeremo, fra tutti, i volumi di Rostagno e Della Corte, del Neretti, dello Schinelli, il quale ultimo, di questa civile funzione del canto, è il più attivo e convinto assertore e propagandista. Infine non è augurio, ma certezza, che fra non molto il *corpus* dei canti del popolo italiano sarà un fatto compiuto. Non vi sarà regione d'Italia che non abbia la sua perla o le sue perle, nella fulgida collana canora che si va completando con così esperta cura. E quando quel giorno sarà giunto, il nostro pensiero grato dovrà rivolgersi a coloro che, con tutte le forze del loro ingegno, con una instancabile energia e con una ferma volontà, e soprattutto con una fede inestinguibile, si sono dedicati per lunghi anni a questo santo apostolato della diffusione del canto popolare italiano. E tra i primissimi ricorderemo i nomi di Giulio Fara e di Balilla Pratella, due artisti e scienziati di un ordine superiore come mente e come spirito, le cui opere

sono tante pietre miliari nel cammino del nostro folklore musicale, di Elisabetta Oddone, di Geni Sadero, di Gavino Gabriel e di Vittore Veneziani, i quali, con pubblicazioni e frequenti esecuzioni anche corali, dedicano la loro quotidiana appassionata attività a una propaganda civile e culturale che molto li onora.

***

Termino questa mia comunicazione con un voto che non formulo io per il primo, ma che va rinnovato appunto perchè sinora non è stato realizzato.

Per le ragioni già espresse più innanzi, il canto del popolo è voce assai fugace e che diviene ogni giorno più fugace, per le maggiori facilità che le offrono i tempi, di confondersi e sparire fra altre voci. Molti canti sono già scomparsi dalle nostre campagne, altri tendono, se non a sparire del tutto, a trasformarsi radicalmente. È impossibile di andare a ritroso dei tempi e di impedire il loro corso ad avvenimenti fatali. Ma è possibile ed è doveroso, ora che ne abbiamo i mezzi, di conservare integralmente la sostanza di questi canti, assicurandone la loro vita imperitura. Perchè sono essi che, in avvenire, non soltanto dovranno testimoniare l'originalità e la ricchezza del nostro patrimonio etnofonico, offrendo insieme ai nostri nuovi poeti e musicisti una fonte sempre viva e pura, e italianissima, per le loro ispirazioni, ma dovranno anche costituire il documento sacro e indistruttibile delle più antiche e caratteristiche tradizioni della nostra razza e della nostra vita sociale.

Il modo migliore sarà senza dubbio di raccoglierli dalla diretta voce del popolo e dei suoi ingenui cantori, nei nostri villaggi e nelle nostre campagne, e di fissarli col maggiore scrupolo in dischi grammofonici che dovrebbero formare una discoteca di proprietà statale.

Aggiungasi che l'imponente materiale così raccolto potrà servire di fondamento a un'edizione nazionale diplomatica di tutti i nostri canti regionali, che abbia lo scopo di stabilire su una base indiscutibile la linea melodica dei canti, mentre a loro volta artisti, esegeti ed editori, su questa sicurissima base, potranno continuare a svolgere la loro concorde attività e a diffondere le edizioni critiche e divulgative dei canti stessi. Il compito di raccogliere i quali e della loro trascrizione grammofonica dovrà essere affidato ad una Commissione di persone di alta competenza, di squisita sensibilità artistica e di buona volontà a tutta prova, e sarà non breve e non facile. Ma la lunga e dura fatica apporterà alla nostra cultura un inapprezzabile contributo. E i canti che si leveranno da quell'*Archivio delle voci*, già auspicato da autorevoli persone, acquisteranno quasi una novella giovinezza, quella giovinezza che il nostro Duce ha impressa all'Italia di oggi e a tutte le magnifiche iniziative che ogni giorno il Regime promuove ed attua.

CARLO CLAUSETTI.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORII D'ITALIA

Il Liceo Musicale di Torino

Una manifestazione di quel carattere associazionistico che è proprio dei torinesi appare nei primi anni dell'Ottocento, come un fervido e disinteressato omaggio alla musica. Trascorsi pochi mesi da quel maggio 1814, che vide Vittorio Emanuele I rientrare nella capitale della restaurata monarchia, la letizia comune a tutti i cittadini e la fiducia nell'avvenire fecondavano propositi di adunate e di istituzioni anche artistiche. Cinquanta o più musicofili concordavano la fondazione d'un'Accademia filarmonica « destinata al culto dei canti e dei suoni », e più precisamente, come fu stabilito nel '15, destinata a « mantenere a sue spese una scuola teorico-pratica di musica vocale e strumentale a vantaggio del pubblico ». Poichè non esistevano in Torino Conservatorii come in altre città d'Italia, e non s'aveva che la Cappella Regia e il teatro Regio nelle loro particolari e limitate finalità, alcuni cittadini provvedevano come meglio potevano e sapevano alla nascita di un istituto culturale. Più tardi lo Stato e il Re concorsero a finanziare l'iniziativa, quasi partecipando al rincrescimento espresso dall'Accademia di « non poter costituire un Conservatorio »; l'esiguo sussidio di 1000 lire nel 1827, che Carlo Alberto accrebbe di 1200 nel 1838, toccò le 5000 lire nel '42. Nel '40, il Bertolotti, descrivendo Torino, diceva esser l'Accademia « una specie di Conservatorio di musica ». Purtroppo l'Accademia si allontanava poi dai suoi propositi iniziali; diventando un luogo di trattenimento e anche di lettura, la musica passava in ultima linea. Alcuni socii tenacemente resistevano al disfacimento della scuola corale. Nel '53 il Parlamento subalpino soppresse il sussidio; nè il Governo, nè la Lista civile, nè il Municipio risposero alle supreme invocazioni lanciate nel '58 dall'Accademia. Un anno dopo la scuola di musica, esaurita e sfiduciata, si sfasciava. Finiva l'unico centro di cultura musicale nella capitale sarda, che, pur modesto, aveva adempiuto una funzione non del tutto inutile, e riunito in un vagheggiamento di diletto artistico gente diversa, banchieri e cuochi, studenti e impiegati. Inoltre, quel centro musicale aveva creato un bisogno culturale.

E ne ascoltiamo subito una notevole eco. Nel 1859 la « questione del Liceo » cominciò a occupare Consiglio e Giunta. Non che si pensasse a un Conservatorio vero e proprio. Si notava l'utilità d'una scuola di canto, come quella dell'Accademia filarmonica, a servigio del teatro Regio. Ma il teatro Regio era, pel Comune, una spina economica. Di proprietà regale, doveva vivere a spese dei cittadini, senza che il Comune potesse controllare l'opera dell'Impresa prescelta dal Governo. E tale impresa soddisfaceva assai mediocremente ai suoi doveri e alle finalità artistiche. Il Comune non si ribellava certo agli ordini governativi, ma sperava d'esser liberato dall'onere, o almeno di spender meglio i proprii denari, fondando una scuola « di canto e di suono » tale da fornire al regale teatro suonatori e coristi e da giovare a quelle categorie di cittadini. Nella lungaggine delle trattative

del Comune e del Governo sta la cagione della tardiva nascita del Liceo. Per la cui storia, che è in parte la storia della cultura musicale a Torino, è bene fissare i momenti delle laboriose origini.

6 aprile '59. — La Giunta, sollecitata dal Governo a finanziare il Regio, demanda a una commissione di undici consiglieri l'esame della situazione.

17 agosto '59. — La Giunta approva le conclusioni degli undici: assegnare sul bilancio del 1860 la somma di 40.000 lire per il Regio, « salvo il convertirla tosto che si possa nel mantenimento dell'orchestra e della scuola di canto ». Le conclusioni, approvate, indicano il desiderio del Comune di dar vita a proprie istituzioni musicali.

14 settembre '59. — Il Consiglio approva a grandissima maggioranza tali conclusioni.

10 settembre '60. — Trascorso un anno, la questione non ha fatto un passo, e la Giunta, appreso che « il Governo non ha provveduto nè provvederà a che la sovvenzione del Municipio concessa al teatro Regio possa convertirsi nel mantenimento dell'orchestra e nell'istituzione di una scuola di canto », decide di informarne il Consiglio.

17 novembre '60. — Affinchè il teatro non resti chiuso, il Consiglio rinnova il sussidio di 40.000 lire. Quattordici consiglieri, notando che, malgrado tale sussidio, le condizioni del Regio non sono liete, propongono che una commissione di consiglieri e di tecnici studii « il modo più acconcio di addivenire, d'accordo col Governo e mediante la necessaria dote, allo stabilimento d'un istituto musicale e della scuola di canto ».

13 dicembre '60. — Si demanda alla Giunta la nomina della Commissione.

13 febbraio '61. — La Giunta nomina la Commissione per studiare l'opportunità del sussidio al teatro e il progetto di « un istituto musicale per concorrere negli anni avvenire alla prosperità del Regio ».

19 febbraio '61. — La Giunta apprende le conclusioni della Commissione. Di essa tre membri negano il sussidio al Regio. Si propone che il Consiglio « di fronte alle continue richieste del Governo, senza voler fare atto di malcontento, nè declinare dalla sua costante e antica devozione alla Dinastia e alla nazione intera, rispettosamente bensì ma con fermezza faccia intendere come i suoi sforzi morali e pecuniari debbano esser diretti ad accrescere quello che havvi di municipale ».

27 febbraio '61. — La Giunta « unanime delibera di proporre al Consiglio di voler promuovere la creazione di tale utile istituto ».

***

Passavano i mesi e non se ne faceva nulla. Gli spettacoli al Regio peggiorarono. Evidentemente il Comune spendeva male i suoi fondi. Il giornale *L'Opinione* frequentemente segnalava tali condizioni, e, accusando l'impresa Merelli di gravi trascuratezze, pubblicò il 30 dicembre 1861 una dichiarazione di quattro membri della commissione creata nel febbraio, le cui conclusioni, approvate, erano rimaste lettera morta; e in due puntate successive stampò il progetto per l'istituzione del Liceo firmato dai membri Luigi Luzzi, Antonino Marchisio, Luigi Fabbrica e dal relatore Angelo Villanis. Tale progetto constatava che, in confronto con le

istituzioni musicali fiorite in altre città d'Italia, la musica non era mai stata favorita in Piemonte; notava la decadenza di quasi tutti i teatri in Italia, i danni che ne derivavano alla nazione, e ai lavoratori cittadini, e invitava a definire da quale autorità dovessero dipendere i teatri, dal governo o dai singoli municipii; auspicava l'esecuzione di opere di giovani, secondo la proposta di speciale ricompensa fatta in quei giorni dagli editori torinesi Giudici e Strada; auspicava alla direzione un artista responsabile nominato non dall'impresa ma dall'autorità tutoria del teatro; intendeva che tutte le scuole musicali fossero vere e proprie università di studii musicali. In quanto al Liceo di Torino, lo voleva composto di 4 scuole di canto, altrettante di strumenti ad arco, una per ciascun istrumento a fiato; i professori dovevano partecipare, per ragioni di economia, all'orchestra e alla banda della Guardia nazionale; prevedeva una spesa annua di lire 18.400; in seguito sarebbero state aggiunte altre cattedre, per fare del Liceo un Conservatorio. Non mancava la nota patriottica; con l'unione del coro e degli strumentisti, e grazie alla propaganda musicale, si sarebbero formate grandi masse per « intuonare così fusi l'inno glorioso della nostra indipendenza, della nostra libertà ».

Un altro segno dell'interessamento cittadino alla cultura musicale ci vien tramandato dalla stessa *Opinione*, che il 2 febbraio '62 pubblicava un trafiletto di cronaca torinese dal quale stralciamo alcune frasi: « Gli Haydn, i Mozart, i Weber, i Beethoven, i Mendelssohn, ecc. sono in Italia o sconosciuti o fraintesi, tenendo luogo delle loro classiche creazioni le sinfonie ridotte e guaste... Qualche anno fa i fratelli Marchisio avevano cercato di provvedere essi a questa deplorabile dimenticanza della musica classica e noi vedemmo accorrere alle mattinate musicali da loro aperte la più eletta parte dei filarmonici e buongustai torinesi avidi di bearsi di quartetti e quintetti... La serie di queste mattinate sta per ricominciare... ».

11 marzo '62. — Il Consiglio, conosciuti i precedenti atti della Giunta, li discute. Alcuni propongono di concedere il sussidio al Regio, altri affermano che la città debba impiegare i suoi redditi in opere ben altrimenti utili e urgenti, come ad esempio « nella costruzione di un ammazzatoio e di pubblici lavatoi », tanto più che nè con 60.000 nè con 80.000 lire si avrebbero « tali spettacoli che attirino a Torino siffatto numero di forestieri da compensare almeno in parte il sacrificio dell'erario civico ». Il sussidio è approvato con 24 voti contro 15.

31 maggio '62. — Nell'impossibilità di svincolarsi dall'onere pel Regio, e non volendosi cagionare la chiusura del teatro, il Consiglio, dopo aver ascoltata dall'assessore Agodino la lunga storia delle trattative, decide di aprire un istituto musicale comprendente 1 professore di canto con 2 assistenti, 1 professore di arco con 2 assistenti, 1 professore di contrabbasso. Così, diceva l'Agodino, si forniva bene il Regio « e si dischiude al popolo un nuovo mezzo di utile cultura profondamente educativo ». Non si cercava il perfezionamento individuale, ma la formazione di masse di esecutori; si trattava di un semplice esperimento. L'Agodino avrebbe voluto affidare la cosa all'Accademia filarmonica, dando a questa un sussidio di 12.000 lire, ma la commissione non era stata del suo avviso. E il Consiglio deliberò: « È stanziata in bilancio la somma di lire 8000 per l'insegnamento di canto e di suono (primo anno) e di lire 2000 per le spese di impianto ».

A questo punto lasciamo le vecchie carte, chè meno interessano le altre beghe per le quali la fondazione dell'istituto fu ritardata. Nell'indugio il maestro Tancioni apriva una scuola popolare di canto, che meritò il sussidio municipale di trecento lire. Nel '65 il Municipio, presi provvedimenti definitivi pel teatro, potè sistemare la faccenda del Liceo, e nominò un'altra commissione. Finalmente l'istituzione fu decisa l'11 maggio 1866, insieme con la nomina del Consiglio direttivo e del Comitato tecnico; si sarebbe cominciato dalle scuole di canto e di strumenti ad arco. A noi è bastato mettere in evidenza l'ideale collegamento del Liceo con l'Accademia filarmonica e lumeggiare le tendenze cittadine nella prima metà del secolo, ciò che non era stato ancora fatto.

***

Indetto il concorso per l'insegnamento del canto, riuscivano eletti i maestri Angeleri e Sciorati, al quale presto succedeva il ricordato Tancioni. Quarantuna allieve e ottantuno allievi si inscrissero a tale scuola. Il Liceo fu inaugurato il 25 maggio 1867 nella sede della Società degli Asili infantili in Corso Oporto; erano inscritti 95 allievi. L'anno seguente, trasferita la sede nei locali annessi al Regio, Gualfardo Bercanovich era nominato professore effettivo della scuola di canto.

Il Bercanovich aveva nel '68 ventotto anni. (Era nato a Torino da un dalmata, che, perseguitato dalla polizia austriaca, s'era rifugiato in Piemonte). Egli merita d'esser ricordato specialmente come il primissimo iniziatore del movimento che riuscì alla fondazione di quei concerti orchestrali popolari, indimenticabile vanto torinese nella propaganda culturale della nuova Italia, i quali ebbero inizio nel 1872. Il suo ingresso nel Liceo fu certo un avvenimento destinato a feconde conseguenze; il suo amore per la musica e la cultura agì efficacemente, per quanto la sordità dei tempi lo consentissero, promuovendo fervori e opere. Nello stesso '68 (inscritti 120 allievi) venivano istituite le scuole di violino (Francesco Bianchi e Stefano Tempia) e di violoncello (Carlo Casella). All'affettuosità dei rapporti del Bercanovich col Pedrotti è in parte dovuta la nomina del Pedrotti stesso a direttore del Liceo. Già si sentiva la necessità di riunire le scuole sotto una guida autorevole.

Il Pedrotti (nato a Verona nel 1817), ritornato in patria da Amsterdam, dove aveva diretto il teatro italiano, già stimato operista, veniva appunto a Torino nel '68 come concertatore e direttore al Regio. A lui fu affidato anche il Liceo. Il Comune riuniva nelle mani di un solo le sue maggiori istituzioni musicali. Si iniziava una nuova epoca della cultura torinese. « Nei suoi quattordici anni di dittatura musicale — scrisse il Depanis — il Pedrotti operò miracoli, raggruppando le forze sparse e riscaldando al proprio fuoco la freddezza altrui. Dissodato il terreno, creato l'ambiente favorevole, suscitati e perfezionati i mezzi di esecuzione, il periodo dal 1876 al 1882 segnò per Torino una fioritura musicale di singolare splendore. A mezzo del Liceo, che licenziava ottimi strumentisti, dei Concerti Popolari che le altre città le invidiavano, del teatro Regio all'avanguardia del movimento musicale in Italia, Torino sfatava la sua fama di città anti-artistica e prendeva arditamente posizione fra le città consorelle ».

Infatti fra breve anche i Concerti popolari sarebbero stati affidati al Pedrotti. Il Liceo era il presupposto di tante iniziative, il seminario degli strumentisti e dei coristi. (Nel '68 Carlo Fassò sostituì l'Angeleri ammalato. Il Liceo costava 14.000 lire, e pertanto sorsero proteste contro di esso, considerato da taluni spesa di lusso).

***

I primi saggi degli allievi mostrano, attraverso i programmi, il gusto del Pedrotti, avanguardista e contemporaneamente non gretto e tradizionalista. Il direttore poneva al primo posto nel saggio del 30 settembre 1869 il nome di Wagner, del quale evidentemente non si poteva eseguire che il coro dei messi di pace del *Rienzi*. Seguivano arie e duetti di Verdi e di Rossini e cori di altri contemporanei, cantati da allieve, « damigelle », com'erano amabilmente indicate, e da « tutta la scuola ». Non mancavano fantasie per violino sulla *Gazza ladra* e sul *Barbiere di Siviglia*, solista l'allievo Simonetti. Nel terzo saggio del '70 si nota un coro del *Messia* di Händel eseguito da « tutte le allieve e gli allievi di canto e di suono ». Nel '71 fu eseguito lo *Stabat mater* di Pergolesi. L'allievo Francesco Tamagno eseguì la preghiera del *Rienzi*. Tutto ciò è molto istruttivo. Si noti che l'indirizzo didattico non si straniava dall'arte contemporanea ma la seguiva da vicino.

Il Liceo intanto s'accresceva della scuola di contrabbasso (Anglois, poi Conti), forniva suonatori e coristi al Regio. Ormai era possibile raccogliere i primi frutti. L'anno 1872 è memorabile per l'istituzione dei Concerti orchestrali popolari. Il Liceo contava allora 117 allievi. Quali musiche si eseguivano nei saggi? È curioso notare un regresso nella scelta delle musiche più elette. Mentre nei concerti popolari del teatro Vittorio timidamente apparivano frammenti di sinfonie e qualche *ouverture* di Beethoven, abbondando invece le sinfonie operistiche, al Liceo soltanto una *Sonata a tre* di Corelli rappresentava la musica classica e di insieme; pel resto si eseguivano pezzi caratteristici come una *Burlesque* di Hermann per quattro violini, o una trascrizione del Quartetto dei *Puritani* per violoncello, a cura del Casella! Naturalmente la scuola corale cantava pezzi operistici. (Nel '73 alcuni consiglieri comunali lanciarono accuse contro il corpo degli insegnanti. Costoro si dimisero in massa, chiedendo un'inchiesta. Ritirarono poi le dimissioni, senza aver ottenuto soddisfazione).

Nel '73-74 usciva licenziato il tenore Tamagno. La scuola di canto, pertanto, che aveva anche dato all'arte la contralto Martinotti, i soprani Cusani e Cottino, il tenore Nouvelli, apprezzatissimi anche a Parigi e a Londra, stava per decadere, e negli anni seguenti si ridusse a poco più d'una classe di solfeggio. Prosperavano invece le sezioni corali. Contemporaneamente si apriva la scuola di fagotto (Gerbi) e quella di oboe (Pompei). Nel '74 (161 allievi) il Pedrotti si offerse insegnante di armonia e contrappunto, e la nuova scuola accolse i migliori strumentisti d'arco. Il Liceo fu allora trasferito nella Casa delle Torri palatine, ora demolite. Nel saggio degli allievi appare finalmente il nome di Beethoven ma soltanto per una *Melodia per violino*. Nello stesso anno i vecchi coristi del Regio fecero alleanza con gli allievi anziani per ostacolare l'immissione dei giovani nel coro teatrale. Prevalsero gli interessi dell'arte e l'Impresa teatrale, incerta fra gli uni e gli altri, fu fornita dal Liceo di quanti coristi occorsero all'*Aida*, che allora andava in iscena. Le voci fresche continuarono a passare dal Liceo al teatro; esattamente 247 dal '72 al '77. E anche nel '74 Angelo Ferni sostituiva il Tempia nell'insegnamento del violino, iniziando la scuola donde uscirono fra gli altri il Simonetti e il Bellardi. Nel '75-76 la scuola di pianoforte complementare fu assunta dal Bercanovich. Nei saggi si notano moltissime trascrizioni, come *Fantasia per violino sopra motivi della Figlia del Reggimento*, o *Fantasia per violoncello sulla Linda*, *Fantasia per violino sul Trovatore*, e perfino un *Capriccio* per contrabbasso su motivi di Bellini! E l'intera scuola degli archi si limitava a suonare sinfonie d'opere di Thomas, o ad accompagnare la « preghiera » del *Mosè*.

Nel '76 furono istituite le classi degli ottoni e di solfeggio parlato per tutti gli istrumentisti (Fassò, Bercanovich, Tancioni). I programmi dei saggi non rivelano un miglior gusto artistico. Intanto il fervore torinese manifestava un altro sintomo notevolissimo: in quell'istesso anno l'« Armonia vocale », società di cantori e uditori, si adunava sotto la direzione di Stefano Tempia e iniziava i suoi saggi presentando Marcello, Mozart, Palestrina, Gounod. E anche al Vittorio si notava un progresso nella scelta dei pezzi sinfonici.

Nel '78-79 (171 allievi) la scuola di viola fu affidata al Bertuzzi. Nel '79-80 (135 allievi) quella di clarinetto al Misci. Finalmente nei saggi dal '78 all'80 appaiono tre sinfonie di Haydn, la sinfonia del *Flauto magico*, quella dell'*Anacreonte* di Cherubini; e le trascrizioni sono escluse. Il '78, non dimentichiamolo, è l'anno dell'Esposizione di Parigi; l'orchestra dei Concerti popolari, diretta dal Pedrotti, vi partecipò con ottimo successo.

***

Il Liceo, che nell'82 aveva perduto il Ferni, recatosi a Napoli, fu privato, l'anno seguente, del Pedrotti, chiamato dal Liceo di Pesaro, e del Bercanovich, che seguì l'amico. Perchè il Pedrotti abbandonasse Torino non è chiaro neppure al Depanis che intimamente conobbe persone e fatti di quel tempo. Egli lasciò Torino, cui era legato da più vincoli d'affetto, non per conseguire maggiori guadagni; forse volle chiudere la sua vita artistica legando il suo nome al Liceo creato per la munificenza di Rossini, forse dubitò di poter a lungo attendere ai varii e gravi compiti torinesi, (contava già 65 anni). Più importante sembra l'altra cagione supposta dal Depanis: la decisione cioè del Municipio di affidare all'impresa del Regio la costituzione dell'orchestra, ciò che privava il direttore di uno dei suoi più delicati compiti e diritti: la selezione degli strumentisti. Il distacco dagli amici del Liceo e del Regio fu amaro. Il Pedrotti disse di partire con « giusto e profondo rammarico ». Il Liceo perdeva un direttore operoso, diligente, esattissimo; alla scuola come al teatro arrivava il primo, partiva l'ultimo.

Lo sostituì nell'83-84 il Fassò. « Era l'ideale dei sostituti — così lo giudica il Depanis —, sebbene la dottrina e l'esperienza lo rendessero meritevole di posti più elevati; ma lo trattennero la modestia grandissima e il difetto di iniziativa. L'educazione musicale ricevuta ed il particolar suo modo di sentire lo portavano a considerare con una certa meraviglia, non scevra di ripugnanza, il rivolgimento che avveniva intorno a lui. Troppo colto per non intuire che qualcosa di irrevocabile maturava e che l'evoluzione è l'essenza stessa dell'arte, troppo equanime per negare a Wagner il genio, troppo imbevuto di dottrine e di precetti che gli rendevano cari forme e procedimenti antiquati, toccò al Fassò la bizzarra ventura di contribuire al volgarizzamento di una musica che non rispondeva ai suoi gusti ». Non senza una ragione il Concerto commemorativo di Wagner fu affidato al Mancinelli. Intanto il Fassò succedeva al Pedrotti anche nella direzione dei Concerti popolari, aperti ormai ai direttori stranieri.

Il Fassò diresse il Liceo fino all'87. I programmi dei saggi da lui disposti recano di Beethoven soltanto il *Prometeo*, di Haydn soltanto un quartetto e un frammento delle *Stagioni*; accanto alle sinfonie di Bellini, di Rossini, di Donizetti e di Verdi abbondano quelle di Petrella, Mercadante, De Ferrari... Intanto, nell'85, l'istituto (169 allievi) occupava la sede di via Rossini, 18.

Dimessosi il Fassò, nell'ottobre dell'87 veniva nominato direttore del Liceo e insegnante di contrappunto e di composizione Giovanni Bolzoni, che già da tre anni dirigeva al Regio. Nella direzione dei Concerti popolari il Bolzoni non recò nulla di nuovo. Rimettendosi ai dettami d'una commissione perplessa e timida, scrisse il Depanis, nei Concerti dell'86 diresse *berceuses*, preludii di cantate, *ouvertures*, una *Suite* del Massenet, riduzioni e trascrizioni per orchestra; pezzi caratteristici; Beethoven relegato in soffitta, nessuna sinfonia in quattro tempi; peggio, un frammento di Sinfonia, l'adagio della *Scozzese* di Mendelssohn.

Il Bolzoni, come direttore del Liceo, lasciava buona memoria di sè presso i suoi allievi. Uno di essi, Federico Collino, ora vice direttore dell'istituto, lo ricorda così: « Chiarezza e sentimento, semplicità melodica ed elegante armonizzazione erano le principali caratteristiche della sua arte. E a tali caratteristiche s'informavano i criteri d'insegnamento da lui seguìti nella scuola di composizione frequentata, nel Liceo e privatamente, da numerosissimi allievi, fra i quali, per non citare che qualche nome, gli attuali maestri Collino, Cuneo, Del Marchi, P. Rosso, Sinigaglia, Fino, Blanc, Cantù, Ottolenghi. Esigente e severo, ma giusto, male tollerava la mediocrità, e gli allievi che studiavano sotto il suo vigile e inesorabile controllo davano tutti, tanto nei saggi personali che negli esami di licenza, la prova più convincente di una seria e laboriosa preparazione. E l'istituto piemontese, sotto la ferrea guida di Giovanni Bolzoni, licenziava in un quarto di secolo tutta una falange di ottimi professionisti ». Un altro allievo, il Fino, ricorda che il Bolzoni « battè più la via dell'empirismo che quella della pedagogia. Tuttavia il fine intuito e un'innata disposizione per l'insegnamento, uniti a una comunicativa tutta sua speciale, fecero di lui un buon maestro ». Durante il suo periodo direttoriale il Comune provvide all'obbligatorietà della scuola di teoria e solfeggio, all'istituzione di una scuola di cognizioni elementari generiche, letterarie e scientifiche, all'abbinamento della scuola di violino e di viola, all'inizio delle esercitazioni quartettistiche. Nel '92 fu istituita la cattedra d'organo, nel 1901 quella di arpa, due anni dopo quella di pianoforte.

Intanto fin dall'87, contemporaneamente all'assunzione del Bolzoni, era stata nominata insegnante di canto (chi sa perchè la scuola era ed è denominata di « bel » canto?) Antonietta Fricci (esattamente Frietsche) Neri Baraldi (nata a Vienna nel 1840), una mezzo soprano divenuta famosa, in Italia e fuori, come interprete della *Norma*, della *Favorita*, dell'*Africana*. Rinunziando alle scene, s'era data all'insegnamento, e da Firenze era venuta a Torino a 57 anni. Dalla sua scuola uscirono Elisa Bruno e Cesira Ferrari. Nel 1903 in seguito alle dimissioni della Fricci (la quale morì a Torino nel 1912), fu soppressa la scuola di canto, assai decaduta, ridotta a quattro o a cinque allievi.

Durante il periodo 1887-1916 i saggi degli allievi, spesso diretti dal Bolzoni, presentarono pochi nomi di grandi autori e molti di minori, e, cosa da notare, moltissime composizioni dello stesso Bolzoni, tante da superare nel numero quelle

di taluni fra i maggiori musicisti! L'esame dei programmi dei saggi scolastici denuncia il distacco della vita artistica del Liceo dalla vita culturale cittadina, allóra splendida per le memorabili serie dei concerti sinfonici, e arricchita, nel 1901, dall'istituzione della « Società di musica da camera ».

Nel periodo bolzoniano anche la scuola di canto corale decadde; da 55 allievi a 10 tra il 1887 e il 1905, e fu poi sistemata con l'autonomia; e decadde pure la scuola di composizione: da 8 e 9 allievi a 2; crebbero invece le scuole degli archi. Il Bolzoni lasciò il Liceo nel 1916. Morì tre anni dopo.

Chiuderemo con qualche dato statistico dell'ultimo decennio. Al Bolzoni successe interinalmente il maestro Federico Collino, coadiutore di lui, insegnante di armonia e contrappunto, e tenne la carica per sette anni.

Nel 1923 l'Amministrazione del Comune, riusciti vani due concorsi, chiamava alla direzione del Liceo e all'insegnamento dell'alta composizione il maestro Franco Alfano, e successivamente provvedeva alla istituzione o alla conferma delle cattedre di organo, di canto, di storia della musica, di strumentazione per banda, di arte scenica, di strumenti complementari, sdoppiava quella di armonia e contrappunto, triplicava la scuola di pianoforte principale, eccetera. In seguito il Comune costruiva espressamente l'attuale sede di piazza Bodoni, e sostituiva al Consiglio direttivo un Commissario (maestro Giuseppe Blanc). La concessione del pareggiamento avvenne nel 1925. Dal 1923 al 1928 si accrebbero le scuole di composizione da 1 a 11 allievi, di violino e di viola da 30 a 47, di contrabbasso da 1 a 5, di oboe da 3 a 9, di ottoni da 13 a 21, di clarinetto da 6 a 12, di pianoforte da 20 a 41. L'affluenza dei candidati esterni ai diplomi fu di 40 nel 1927, di 66 nel 1928, e nell'anno in cui chiudiamo queste note di 135. Attualmente il Liceo è frequentato da 206 allievi.

Nei suoi sessanta anni di vita il Liceo trascorse dunque parecchie fasi; fu dapprima una semplice scuola professionale di canto corale e di archi; poi, con la venuta del Pedrotti, diventò sopratutto la sede preparatoria degli strumentisti e dei coristi del Regio, armonizzandosi con la rinnovata cultura cittadina; il breve periodo del Fassò non mutò tale condizione; nel trentennio del Bolzoni, l'istituto, malgrado lo scemato concorso a talune scuole, assolse un più largo compito tecnico; recentemente il carattere dell'ampliato Liceo si è sostanzialmente rinnovato in modo da conquistare un'assai maggiore importanza cittadina, imprimere una più precisa finalità artistica e culturale alla professionalità (i saggi diretti esclusivamente dagli allievi comprendono ecletticamente la musica antica e la moderna), uguagliare nel prestigio e nei fatti i moderni Conservatori regi. Le aspirazioni dei migliori musicofili del 1850 e '60 sono oggi realizzate.

A. Della Corte.

NOTA BIBLIOGRAFICA. Non mancano opuscoli sul Liceo di Torino, tutti sommariamente statistici o apologetici. Ricordiamo: Arcozzi Masino, *Relazione al Comune*, 1880; id., id., 1891; G. Foschini, *Cenni storico-statistici*, 1892; in « *Torino* », rivista mensile municipale, maggio 1928. *Sul Bolzoni*: G. Fino, *Il maestro G. B.*, 1923. Molti accenni in G. Depanis, *I concerti popolari*, ecc., 1914. Non esiste un cenno storico che consideri il Liceo in rapporto alla cultura dei tempi a esso precedenti o da esso promossa. E tale cenno abbiamo qui appena abbozzato, traendo alcuni dati dagli atti ufficiali (consultati col favore dell'avv. Cabras, vice segretario capo del Comune, e cioè i resoconti del Consiglio com. (detto Ordinati) e della Giunta (detta Cons. delegato), resoconti manoscritti e perciò sommarii) e dalle cronache delle istituzioni musicali nell'800, e giovandoci delle precise statistiche e delle raccolte dei programmi dei saggi scolastici, opera minuziosa e continua dell'ottimo signor C. Migliara, ispettore dell'Istituto.

Manuel de Falla

« Oggi de Falla è, indiscutibilmente, il musicista più caratteristico della nuova generazione spagnola; è arrivato all'età della rinomanza, e in Spagna i giovani lo considerano come una guida spirituale. Egli ha ereditato il bastone di comando, una volta in mano di Albéniz, e continua la stessa tradizione di questi, ma con una distinta personalità; in una parola: de Falla è la più grande speranza musicale della Spagna ».

Così, alcuni anni or sono, scriveva Jean Aubry. Le predizioni del critico francese si sono pienamente avverate ed attualmente de Falla è una consolante realtà; egli può essere considerato, con Ravel e Stravinski, una delle figure più interessanti della musica contemporanea.

A parte il suo temperamento essenzialmente musicale, il suo sentimento ed il suo grande ingegno, qual'è il lato più caratteristico della sua produzione, che fino a questo momento culmina nel *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello, dedicato a Wanda Landowska? La condensazione del materiale scelto tra i più puri; la superazione dei mezzi tecnici espressivi; un certo profumo singolare, specificatamente spagnolo — lo si chiama infatti stilizzatore del sentimento popolare — sono indubbiamente le qualità tecniche e estetiche che eccellono nelle sue opere. Opere di selezione, lavorate con mano di cesellatore, affini, sotto molti aspetti, con quelle di Albéniz, Debussy, Ravel e Stravinski, realizzate con ammirevole senso della proporzione, ciò che, in de Falla, costituisce una delle sue più fortunate doti. Da notare, inoltre: l'assenza assoluta di inutili cori, che tanto affaticano il lavoro tematico ed episodico delle opere d'arte — le sue mancano assolutamente di ripieni — il modo di concepire la orchestra (una piccola orchestra quasi classica, per la conveniente elezione dei timbri, di colore caratteristicamente modernissimo, la cui sonorità ricca, variata, nuova, produce un indefinibile godimento che, in qualsiasi strumento cada, rappresenta un valore espressivamente individuale); la maniera di impiegare il tema popolare, non nella sua forma naturale o autentica — cioè letterale — ma in ciò che costituisce la sua essenza e il suo profumo, che de Falla plasma in forme originali.

Potremo riassumere in tre tratti caratteristici (d'accordo coi critici che l'hanno studiata precedentemente) la formazione e la evoluzione della sua personalità: assimilazione dell'elemento popolare folkloristico spagnolo, secondo l'esempio dei predecessori Pedrell, Albéniz e Granados; assimilazione dei mezzi tecnici e perfezionamento dell'armonia, orchestrazione e stilismo francese; adattamento dell'elemento ritmico con tendenza al teatro mimico, secondo il modello russo. Dalle indicate influenze, Falla non cessa di svincolarsi continuamente, tanto è il desiderio veemente del suo talento e della sua sensibilità, mai soddisfatta. Ogni suo nuovo lavoro rappresenta — bisogna ripeterlo — un evidente progresso sui precedenti, per la perfezione degli elementi sonori che egli maneggia con singolare maestrìa. La sua tecnica moderna è impeccabile; il suo innato buon gusto lo salva dalle deformazioni e stravaganze sistematiche e inespressive di certe tendenze della

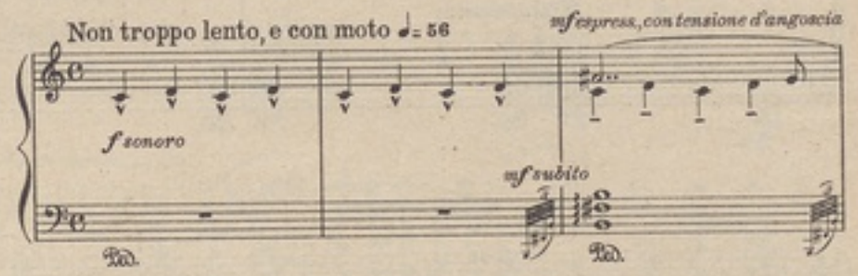
Supplemento musicale al fascicolo XI-1929 di Musica d'Oggi.

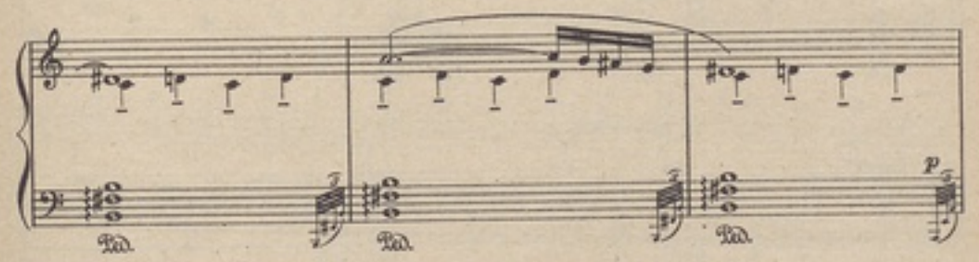
Alla Signorina ANNA DI VITO
(in memoria)

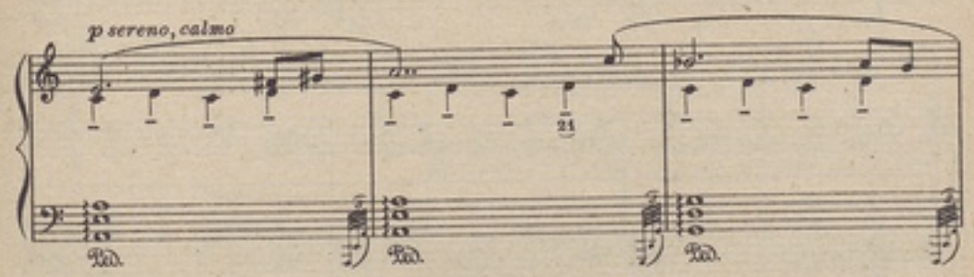
CRISANTEMO

Da „*LA CITTÀ FIORITA*"
Cinque Impronte per Pianoforte

Domenico Alaleona
(1918)







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

ff vigorosissimo

più sentito

ancor più sentito

dim.

mf espress., con angoscia come al principio

calmo, armonioso, e dim. a.....

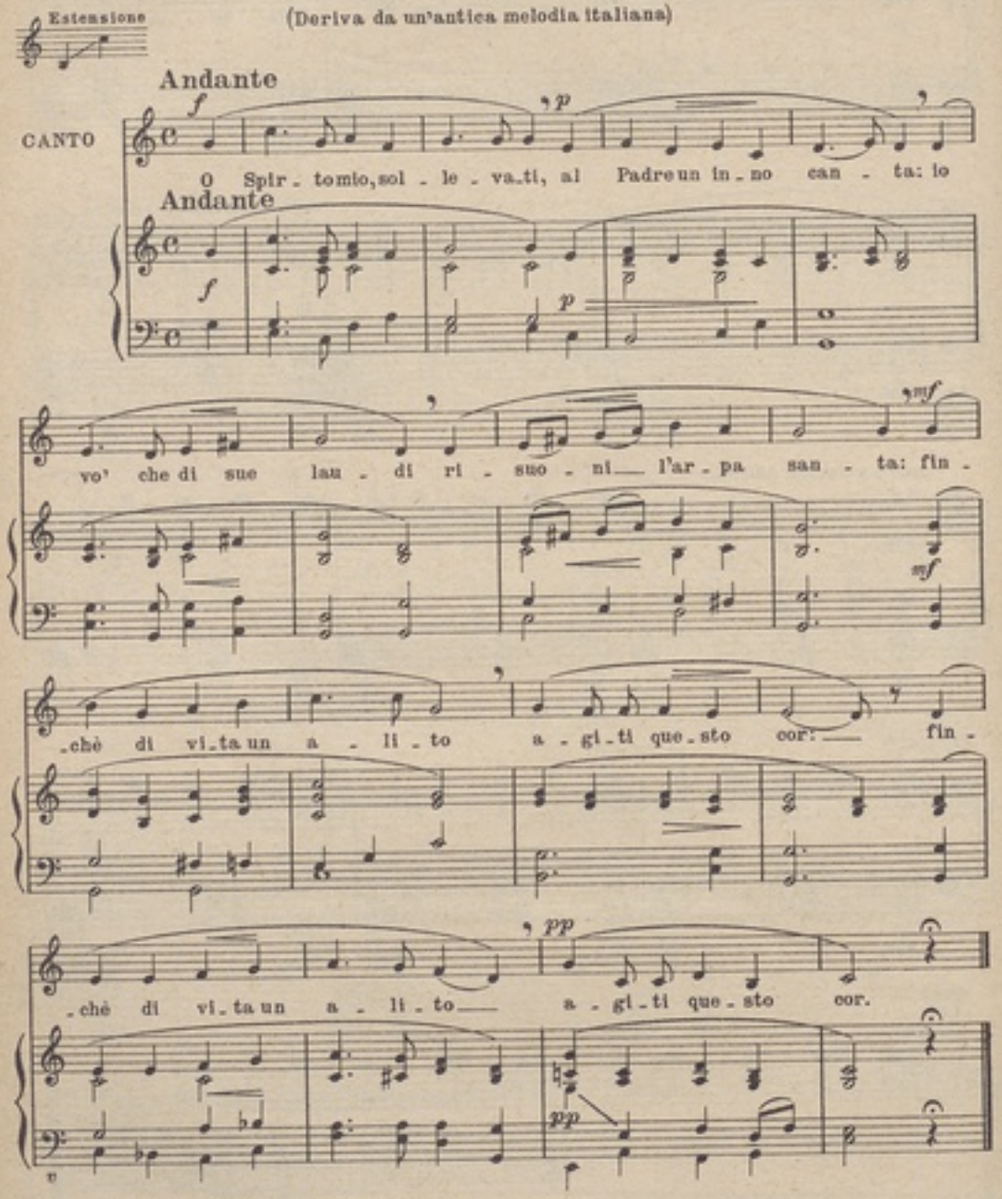
poco a poco sino alla fine

poco rall.

svanendo.

O Spirto mio, sollevati...[1]

(Deriva da un'antica melodia italiana)



(1) Dal «*CANZONIERE DEI FANCIULLI*» di A. Schinelli.

Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXVII, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. 120171
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

musica odierna, poichè ciò ch'è « scorza senza frutto » in altri compositori d'oggidì, in de Falla è, per lo meno, fiore, grazie alla miniera di musica popolare spagnola, dalla quale egli ha, per così dire, saputo estrarre il sugo, e cioè: ritmi, cadenze, formule, modi, forme melodiche. Da notare, ancora, in lui la essenza del canto popolare elaborata con un'impronta personalissima, inconfondibile, principalmente per lo stile, con tutta la produzione musicale contemporanea, nonostante l'evidente influenza in lui — come ho già indicato, senza volergliene fare rimprovero — di Albéniz, Debussy, Ravel e Stravinski.

Albéniz nella musica da piano, e de Falla in quella da orchestra, da camera e sinfonica contemporanea, sono unici poichè, con il loro grande talento, hanno saputo elevare la musica spagnola a quel grado di prestigio che le mancava.

De Falla ha trionfato in tutte le capitali. Rubinstein, Iturbi e Viñes, tra molti altri eminenti pianisti, diffondono le sue opere originali e la trascrizione per piano, da lui fatta, delle sue opere orchestrali, di quelle di Kreisler, per violino, e di Marechal, per violoncello.

Egli è, attualmente, un compositore di fama mondiale. Per molto tempo si credeva che la Spagna non producesse compositori di classe, e solo si sapeva che avevamo concertisti famosi quali Sarasate, Casals, Iturbi, Quiroga, Viñes, Cassadò, Llobet e Segovia; studiosi, gli ultimi due, dello strumento nazionale (la chitarra) che essi hanno nobilitato. Invece anche de Falla, Esplà, Turina, Morena, Péres Casas, Del Campo (dopo Albéniz e Granados) rappresentano, con lavori notevolissimi sotto varî aspetti, dei reali valori nella nostra musica. Nè bisogna dimenticare, poichè sarebbe ingiusto, Chapi, Bréton e Vives, i quali, nella musica drammatica (zarzuela e opera) e da concerto hanno scritto anche opere di sicuro successo.

Manuel de Falla vive in una collina vicino all'Alhambra, in una linda casetta dalla quale si scorge il bel paesaggio che ha per sfondo la celebre vallata di Granata e della Serra Nevada. In tale delizioso ambiente egli concepisce i suoi lavori che poi fa conoscere a Parigi o a Siviglia. Egli è nato a Cadice nel 1876 ed ha fatto i primi studi musicali con Odero all'Accademia di S. Cecilia; più tardi si trasferì a Madrid, ove studiò il piano con Tragò e la composizione con Pedrell. Nel 1905 ottenne premi come pianista e — ciò che è più notevole — come compositore, con una opera spagnola (*La vida breve*) nel concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti di S. Ferdinando. Nello stesso concorso fu premiata la suite *A mi tierra* di Pérez Casas, importantissima nella musica sinfonica spagnola.

Nel 1913 de Falla, che anelava nuovi orizzonti per la sua arte, si recò a Parigi per perfezionare i suoi studi con Debussy e Dukas suoi paterni amici.

Ancora lo ricordo, poco prima, nel quartierino di Calle Serrano, mentre faceva profondi studî del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, e nelle riunioni alla birreria « Il coccodrillo » in piazza S. Anna, in compagnia del compianto Arregui, di La Viña, di Pérez Casas e del Campo. Egli era impaziente di imparare rapidamente il francese, per poter intraprendere il progettato viaggio a Parigi, ove si sarebbe formato tecnicamente e spiritualmente senza che il nuovo alito francese dovesse influire — tutt'altro — sull'affetto indistruttibile per la sua cara patria, comprovato dalle origini spagnole della sua ispirazione musicale e dai testi poetici delle sue opere più personali.

A quanti conoscono le mie opinioni per aver letto le mie conferenze e i miei libri sopra la così detta « arte nuova », la tenacità e i commenti talvolta un po' aspri, diretti più contro quanti pretendono d'ispirarsi alle chimere, che alle figure contemporanee di valore indiscutibile, le quali utilizzano i procedimenti più preferiti, non deve sembrare strano il sincero elogio e l'ammirazione con cui giudico l'opera di de Falla che, sebbene non copiosa, è di qualità sobria, acuta, incisiva e sempre interessante. Forse risente di eccesso di raffinatezza, e si sa che il troppo ritoccare produce in molti casi monotonia, dando la impressione di mancanza di spontaneità, particolarmente in opere di qualche mole. La stilizzazione esagerata del canto popolare porta alla sua deformazione, dandogli un carattere di esotismo; e dall'esotico, mediante il quale si realizza, alla « spagnolata », non vi è che un passo, che de Falla, però, colla sua grande arte ha affrancato: giacchè il raffinamento, quando è espressione sincera dell'artista, come nel caso suo, è plausibile e degno di ammirazione.

ROGELIO VILLAR.

LAVORI PRINCIPALI DI DE FALLA.

Pezzi spagnoli, per piano. — *Tre Melodie* per canto e piano. — *La Vita breve*, dramma lirico in due atti. — *Sette canzoni popolari spagnole*. — *El amor brujo*, ballo con canto. — *Nozze nei giardini di Spagna*, impressioni sinfoniche per piano e orchestra. — *El sombrero de tres picos*, balletto. — *Fantasia betica* per piano. — *Homenale*, per chitarra. — *El retablo de maese Pedro*, adattamento musicale e scenico da un episodio del « Don Chisciotte ». — *Psiche* per mezzo soprano, flauto, arpa, violino, viola e violoncello. — *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe clarinetto, violino e violoncello. — *Soneto de Góngora*.

MUSICA D'OGGI che sta per entrare nel suo 12° anno di vita, pubblica in ogni fascicolo:

ARTICOLI DEI PIU' NOTI SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI SU INTERESSANTI ARGOMENTI.

UN COMPLETO RIASSUNTO DELLE PRICIPALI RIVISTE DI TUTTO IL MONDO.

UN NOTIZIARIO DELLA VITA MUSICALE ITALIANA E DI QUELLA DELL'ESTERO.

INFORMAZIONI, CONCORSI, NECROLOGI, ECC. E L'ELENCO DELLE NUOVE PUBBLICAZIONI, EDITE IN ITALIA E ALL'ESTERO, CON LA RECENSIONE DELLE PIU' NOTEVOLI.

UN BRANO MUSICALE DI CHIARO AUTORE.

È LA RIVISTA DEL GENERE PIU' A BUON MERCATO E PIU' DIFFUSA D'ITALIA:
INDISPENSABILE A TUTTI COLORO CHE S'INTERESSANO ALL'ARTE MUSICALE ED ALLE SUE SVARIATE MANIFESTAZIONI.

Prezzi d'abbonamento pel 1930:

ANNO: Italia Lire 15 - Estero Lire 22 — SEMESTRE: Italia Lire 8 - Estero Lire 12
(oltre le tasse governative e di previdenza giornalistica in Lire 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,50 - Estero L. 2,-

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 1930.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il Fonografo

al servizio della scienza e dell'educazione

Con questo titolo A. Coeuroy e G. Clarence pubblicano nella *Revue Musicale* un estratto d'un volume sul fonografo, d'imminente pubblicazione. Da esso apprendiamo interessanti notizie sulle varie *discoteche* europee, e sullo sviluppo di tale strumento.

La più antica discoteca è quella dell'Accademia di Scienze a Vienna, fondata nel 1899 dal dott. Siegmund Exner su questo piano: *a*) registrare tutte le lingue europee della fine del sec. XIX e seguire l'evoluzione di queste lingue e dei rispettivi dialetti; *b*) costituire una collezione di documenti musicali, specie sui popoli primitivi; *c*) registrare i discorsi e le dichiarazioni d'eminenti personalità. Costituita su tale base, la discoteca viennese (che ha oggi numerose *filiali* con le quali scambia i documenti raccolti) conta 3200 dischi e 400 cilindri.

Sul modello di quella viennese sono sorte altre discoteche, pubbliche o private, a Berlino, a Budapest ed in altri paesi. La raccolta ungherese delle canzoni popolari (attuata da Bela Bartok) conta oggi 2500 dischi sui quali sono registrati da uno a cinque canti. La raccolta di canti popolari ha preso un enorme sviluppo anche nelle altre nazioni, poichè il fonografo è il solo mezzo che permetta di raccoglierli *direttamente* dalla bocca del popolo; e la notazione più fedele avrà sempre alcun chè di approssimativo e di stilizzato.

In Italia non si è ancor fatto nulla del genere: e ci sembra non si debba indugiare troppo, perchè già in molte regioni la canzone *popolare* sta sparendo, soppiantata dalle canzonette in voga, dai *fox-americani* e dalle arie d'opera. C'è tutto un tesoro di musiche ed un documento sull'anima italiana da registrare: ma si deve farlo con metodo e presto, essendoci regioni nostre in cui non esiste più traccia di canzone popolare (1).

(1) Queste idee concordano esattamente col voto espresso nella comunicazione di C. Clausetti alla recente Conferenza di Arti popolari, tenutasi a Roma alla fine dello scorso mese. (Vedi articolo in principio del fascicolo).

Altre possibilità ancora offre il fonografo, e preziosissime, per l'insegnamento della musica. In Germania l'uso è abbastanza diffuso: inglesi ed americani pubblicano dischi di capolavori musicali d'ogni tempo, e volumi illustrativi di volgarizzazioni musicali ad uso degli amatori del fonografo. In America esistono dischi sui quali il direttore Stokowsky ha inciso — prima della musica — una breve spiegazione sul carattere del pezzo, e sui criteri che hanno consigliato quella interpretazione.

Esiste tutta una serie di dischi per l'insegnamento della *storia della musica*, la quale, essendo fatta, diremo così, sul *vivo*, perde quell'atroce carattere di rosario di ritmi e di date e forme che la rendono ostica agli allievi anche armati di buona volontà. In Germania ed in Inghilterra fu incisa tutta un'altra serie di dischi per l'insegnamento della *strumentazione*: ogni strumento occupa un disco, ed è, si può dire, *anatomizzato* in tutte le sue possibilità; altri dischi sono dedicati agli impasti, dai più semplici ai più complessi.

Insomma lo sviluppo del fonografo è diventato immenso, e non è chi non veda i preziosi servizi ch'esso può rendere anche da noi! Basta guardare alle sue possibilità con un po' di più larga comprensione: e considerare che il nostro buon pubblico non chiede di meglio ch'essere educato in materia!

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

RECENTISSIME:

LOCATELLI (P.)

E. R. 1005. - *10° Concerto da Camera* per Orchestra d'archi e pianoforte (Marinuzzi). L. 12.

TOMMASINI (V.)

121284. - *Il Carnevale di Venezia*. Variazioni alla Paganini, per Orchestra. L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La falsa strada

Sulle rassegne musicali d'oltr'alpe, la critica ha da qualche tempo aperto un nutrito fuoco di fila contro le astruse ideologie di sedicenti musicisti di avanguardia.

Senza atteggiarsi a rigidi censori delle tendenze più audaci, e informando solo la propria indagine a un criterio di sano buon senso, i diversi autori vanno riconoscendo come i molteplici sistemi d'arte avveniristica (fondati sugli elementi della dodecafonia, dei quarti e dei sesti di tono, dell'atonalismo, del politonalismo) costituiscono non una realtà, ma una sterile e vacua terminologia.

La musica va considerata come emanazione della spiritualità umana, non già come prodotto fisico-meccanico di fenomeni contingenti.

Una musica che non desti nell'ascoltatore alcuna reazione psichica, non è musica, ma successione di suoni, senza intrinseco significato nè subbiettiva sostanza. Analogamente, un quadro, una statua, un'opera architettonica, quando non producono nell'intimo di chi guarda una sorta di sentimento qualsiasi, al di là della mera percezione sensibile, non appartengono allo spirito, ma alla materia bruta.

Si vogliono snaturare le finalità estreme dell'arte, proclamando il dogma grottesco della inespressività della musica.

La musica non può essere inespressiva, nè formalistica, nè obbiettiva.

Parlare di obbiettivismo, nella musica, in senso assoluto, è parlare del caos.

Dalle origini del pensiero musicale sino ad oggi (con buona pace dei moderni esteti, parteggianti per la dottrina opposta) la musica non ha mai rappresentato la risultante occasionale di fenomeni acustici saltuari, indipendenti dallo spirito umano: ma solo e sempre il frutto della creazione subbiettiva.

Questo subbiettivismo comporta gradazioni e fasi diverse, a seconda della mente e dell'anima dell'*io* che ha creato. Il subbiettivismo di Palestrina e di Bach si riconnette a Dio; il subbiettivismo di Beethoven si riconnette a Dio e all'umanità.

Senza accettare ad occhi chiusi questa teorica alquanto ortodossa, è interessante fermare l'attenzione su alcune considerazioni subordinate.

La sistematica lotta da parte dei fautori del contrappunto lineare e dell'atonalismo contro l'espressivismo nella musica moderna, non è tanto la conseguenza logica di un principio costruttivo, quanto una implicita confessione di impotenza: il risultato cioè dello stato caotico dei mezzi tecnici di espressione, congiunti al disorientamento dell'idea musicale e alla assoluta mancanza di ispirazione.

La cristallizzazione di queste tendenze ha fatto sì che le diverse composizioni musicali si rassomiglino un po' tutte.

Cosicchè da questo marchio di fabbrica standardizzato deriva una esasperante monotonia. E ad onta degli sforzi volonterosi dei direttori di società di concerti e di teatri, che di buona grazia aprono i battenti ai vessilliferi dell'arte nuova, il pubblico rimane freddo e assente.

Mentre Schönberg atomizza e calcola su astrusi formulari, immerso tra gli alambicchi della più ermetica alchimia musicale, i suoi imitatori gli si genuflettono, e l'arte non progredisce d'un passo.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, ottobre 1929.

G. L. Centemeri. - *Giulio Bas.*

Breve studio, esatto ed affettuoso, in occasione della morte del compianto Maestro.

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio agosto 1929.

A. Schaeffner. - *Rossini: l'Italiana in Algeri.*

Studio sull'opera rossiniana a proposito delle rappresentazioni parigine del Teatro di Torino: « ... la musica di Rossini non ha mai alcuna parte d'*interprete*... essa interviene e sottopone ogni cosa al proprio movimento: quando non s'impone sola, fiera del suo puro getto... ».

G. Rossi-Doria. - *Il teatro musicale di G. F. Malipiero.*

Studio sul teatro musicale del compositore veneziano, la cui concezione si lega, secondo l'A., a quella sinfonica — di *associazione per contrasto* — dello stesso compositore. Teatro in cui il dramma visivo altro non è se non la proiezione scenica dell'intimo volere della musica.

A. Parente. - *L'estetica di un hegeliano e la fine della musica.*

Continuazione e conclusione dell'articolo iniziato nel numero precedente.

——— settembre 1929.

L. Perrachio. - *I programmi di studio nei nostri Conservatori.*

Lettera aperta al maestro G. Mulé. In essa l'A. tratta la spinosa e dibattuta questione dell'insegnamento secondo i programmi dei Conservatori. Fa rilevare l'incompletezza e la ristrettezza secondo cui son concepiti. Propugna tra l'altro l'idea che, accanto ai maestri tedeschi, trovino posto anche gli italiani dal 500 fino ai più recenti: e che dalla scuola non sia bandita la conoscenza — opportunamente presentata — dell'evoluzione *tecnica* attuale.

G. Pannain. - *Karòl Szymanowsky.*

Studio critico, interessantissimo ed assai ben fatto, sulla tecnica del moderno compositore polacco.

L. Dunton-Green. - *S. Diaghileff ed il balletto russo.*

Articolo biografico sul Diaghileff e storia del balletto russo.

G. Roncaglia. - *Euterpe fra la gioventù.*

A proposito dell'insegnamento musicale obbligatorio nelle scuole: obbiezioni al modo con cui è fatto.

Santa Cecilia. - Torino, luglio, agosto-settembre 1929.

Don G. Pagella. - *Sul ritmo misurato del canto gregoriano.*

Rifà la storia delle ricerche in materia, ribattendo le teorie di Dom Mocquereau in favore di quelle di Dom Jasin.

La Propaganda Musicale. - Roma, 1 agosto 1929.

A. Veretti. - *Un ritorno: Bastianelli.*

Per una ristampa delle opere di B.: « ... critica della migliore qualità: quello che crea e non seppellisce, e fa nascere idee nuove... ».

M. Rinaldi. - *Gioachino Rossini critico musicale.*

Di alcuni giudizi su musicisti suoi contemporanei, espressi da Rossini in alcune lettere.

FRANCIA

Musique. - Parigi, settembre 1929.

A. Hoerée. - *Une visite à A. Honegger.*

Intervista col compositore svizzero, *retour d'Amérique*. Vi si parla un po' di tutto: dalle impressioni dei concerti americani fino all'opera nuova di H. su poema di Paul Valery.

R. Manuel. - *Manuel de Falla: ses derniers ouvrages.*

Frammento d'un libro sul compositore spagnuolo, di imminente pubblicazione. Vi si parla specialmente del *Retablo* e del *Concerto* per clavicembalo. « ... Ogni opera di de Falla, da *La Vida breve* al *Retablo* attesta un nuovo sacrificio... ».

N. Nabokoff. - *Le festival de Baden-Baden.*

Resoconto non molto favorevole del terzo Festival musicale di Baden-Baden. L'unica opera che sembra aver suscitato interesse è una specie di cantata, *Il volo di Lindbergh*, scritta in collaborazione da due musicisti: P. Hindemith e K. Weil.

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1929.

E. Harassti. - *Un grand luthiste du XVI siècle: Valentin Bakfark.*

Studio biografico-critico sul grande liutista e compositore ungherese del sec. XVI, di cui è noto esattamente il solo periodo vissuto in Polonia, mentre rimangono incerti quelli, non meno importanti, vissuti in Ungheria, in Italia, in Francia.

G. Thibault. - *Deux catalogues de libraires musicaux: Vincenti e Gardano* (1591).

Ristampa d'un catalogo, poco noto, dei noiosissimi stampatori di musica veneziani: solo esemplare d'un catalogo della fine del 500.

L. de la Laurencie. - *Un opéra inédit de M. A. Charpentier: « La descente d'Orphée aux enfers ».*

Studio storico-critico sopra quest'opera quasi ignota del musicista francese del 600, della quale si conservano i soli primi due atti manoscritti (il terzo è perduto) alla Biblioteca Nazionale di Parigi.

A. Gastoué. - *L'Arménie et son art traditionnel.*

« ... La musica armena non è che melodia: .... la sua ricchezza consiste nella varietà della sua espressione e dei modi: ... notevole il fatto che mentre le melodie dei popoli orientali, sotto l'influenza dei Persiani, degli Arabi e dei Turchi s'impregnavano d'intervalli più piccoli, la musica armena resta fedele al tono ed al semitono... ».

Le Monde Musical. - Parigi, 31 luglio 1929.

A. Hemsi. - *La Musique de la Torah.*

Vi si parla d'un frammento di musica ebraica (citato), la lettura della Torah, ancora in uso presso i Sépharadim dell'Oriente mediterraneo.

Le Ménestrel. - Parigi, 26 luglio 1929.

E. Malherbe. - *Sistème musical et clavier à tiers-de-ton.*

Studio (iniziato nel numero precedente) sul sistema musicale a terzi di tono, proposto una volta anche dal nostro Busoni. Anche le opere classiche, secondo l'A., potrebbero essere trascritte per tale sistema, se si avesse cura di rispettare *la tendenza delle note espressive verso le note principali.*

——— 2 agosto 1929.

G. L. Garnier. - *Correspondance de C. Debussy et J. P. Toulet.*

A proposito della corrispondenza, recentemente pubblicata, di C. Debussy e di J. P. Toulet, legati da un'amicizia che durò vent'anni. Vi si parla di una commedia musicale tolta da *As you like* di Shakespeare che i due amici avevano progettato insieme.

——— 9 agosto 1929.

V. Bacevicius. - *La musique lithuanienne.*

Appunti sulla canzone popolare e sugli strumenti po-

polari della Lituania, completati da qualche accenno alla vita musicale della Nazione.

Le Ménestrel. - Parigi, 16 agosto 1929.

A. HOERÉE. - *Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui.*

Mentre dura la polemica sul Jazz, quasi tutti i compositori più significativi ne riconoscono l'importanza, e la musica d'oggi tradisce sempre più l'influenza di esso. Ad esso dobbiamo l'arricchimento e l'indipendenza dei ritmi, il gusto dei piccoli aggruppamenti strumentali dove ogni strumento conserva la propria personalità, il rinforzo del principio tonale e del diatonismo. L'influenza è innegabile e delle più feconde.

——— 23 agosto 1929.

I. LACOMBE. - *La Mode musicale.*

Sui malefici effetti della moda, sia sul gusto del pubblico, sia su quello di certi critici e di certi compositori. « ... La tecnica, il mestiere, tutto ciò che si può acquistare ha poca importanza. L'unica cosa importante è quella che non si può acquistare: l'ispirazione ».

——— 13 settembre 1929.

J. G. PROD'HOMME. - *Le premier ami parisien de R. Wagner: Anders.*

Ricerche biografiche (iniziate nel numero precedente) su questo emigrato politico tedesco che fu il primo amico parigino di R. Wagner, negli anni difficili del maestro. Si riportano alcune lettere poco note di Wagner.

J. TIERSOT. - *Rossini vu en 1929: centenaire de Guillaume Tell.*

Conclusione di un lungo studio critico-analitico (iniziato nel N. del 9 agosto) sulle opere principali di G. Rossini. Una cinquantina d'anni fa, afferma l'A., la musica di Rossini era quasi caduta in dispregio (?): dopo un po' di purgatorio, l'autore del *Barbiere* e del *Guglielmo Tell* è stato riammesso al paradiso degli eletti, per il quale vantava qualche diritto.

——— 27 settembre 1929.

E. VADASZ. - *L'évolution de l'Art lyrique en Hongrie.*

Chiaro ed esatto studio sullo sviluppo del teatro musicale ungherese.

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, ottobre 1929.

R. P. WINNINGTON-INGRAM. - *Ancient Greek Music.*

Analisi molto ampia ed accurata sulla musica greca, sulla teoria e sui frammenti di composizioni che ci sono rimaste.

A. G. BROWNE. - *A study of Arthur Honegger.*

Breve, ma denso ed esatto studio sui mezzi tecnici — armonici e contrappuntistici specialmente — di questo interessantissimo compositore.

M. M. SCOTT. - *A Dictionary of Chamber music.*

Obbiezioni mosse a questa pubblicazione, per molti rispetti interessante e pregevolissima.

V. BELAIEW. - *Kastalsky and his russian folk polyphony.*

Kastalsky è un musicista russo autore di un'opera *I principii del sistema musicale nazionale russo*, basata sulla natura e sui caratteri delle canzoni popolari russe. Nello scritto citato, l'A. analizza l'interessantissimo lavoro e ne espone le caratteristiche principali.

The Sackbut. - Londra, agosto 1929.

I. SCHWERKÉ. - *A sketch: pioneer american composers.*

Contro l'opinione comunemente diffusa che la musica americana abbia le sue origini nei canti popolari dei pellirosse, nelle melodie afro-americane e nell'ibridismo del *jazz*, l'A. afferma che essa deriva dai salmi ch'erano cantati dai primi coloni della Nuova Inghilterra; ed esamina brevemente le opere di alcuni compositori americani dalla fine del 1600 sino ai primi anni del 1800.

——— Londra, settembre 1929.

C. SCOTT. - *Is « classical » a misnomer?*

« Classico » è un appellativo ambiguo, improprio (*misnomer*). A quali opere ed a quali autori può essere veramente attribuito? La confusione proviene dal fatto che tale parola è usata con significati diversi. L'A. esamina parecchie opere e parecchi autori per sapere a quali il termine possa essere appropriato, e ci promette la conclusione per il prossimo numero.

The Musical Times. - Londra, agosto 1929.

W. S. DREW. - *Rhythm in singing.*

Continuazione e fine dell'articolo apparso precedentemente sulla necessità di riformare l'insegnamento del ritmo nel canto.

P. A. SCHOLES. - *Elgar's « Falstaff » reconsidered.*

Breve scritto, con carattere polemico, intorno a questo lavoro di Elgar, fra noi completamente sconosciuto.

J. A. WESTRUP. - *Stages in the history of opera: Claudio Monteverdi.*

Breve e chiaro studio critico sulla riforma melodrammatica monteverdiana, e specialmente sull'*Orfeo*.

——— Londra, settembre 1929.

L. SABANEEV. - *The organization of musical science.*

Quantunque la musica sia « un complesso sistema di conoscenze e di discipline » nessuna nazione, all'infuori della Russia, ha creato uno speciale organismo per lo studio di essa, com'è stato fatto per le altre arti. Lo studio della « scienza » musicale è disperso, frammisto ad altri studi eterogenei. Donde la necessità di creare un organismo per lo studio di essa, e di tale organismo l'A. propone qui le direttive principali.

——— *A new Violin Sonata of Bach.*

Analisi d'una Sonata per violino di Bach, recentemente scoperta e pubblicata. « ... Non sembra che questa Sonata sia un lavoro di primo ordine (*great work*), ma, s'intende che nessuna composizione di Bach può essere trascurata ».

P. LANDORMY. - *Arthur Honegger.*

Studio critico sul compositore ginevrino che vive a Parigi, del quale si espongono anche le già note teorie sulla *forma* e sulla tonalità.

J. A. WESTRUP. - *Stages in the History of Opera: Early english opera.*

Continuazione degli articoli sullo sviluppo del teatro musicale. Qui si parla delle origini dell'opera inglese, delle prime influenze e dei primi lavori.

T. S. WOTTON. - *Berlioz as melodist.*

Ampio scritto, corredato da numerosi esempi, sulla melodia di Berlioz, i suoi caratteri, la sua natura, la sua evoluzione.

Musical Opinion. - Londra, agosto 1929.

V. SVETLOFF. - *Aesthetic Evolution of the Russian Ballet.*

Si rifà la storia dei balletti russi, dagli inizi all'evoluzione iniziata da Nijnski e portata agli estremi da Massine, ed all'attuale ritorno alla danza classica nella quale l'A. vede ancora possibilità insospettate.

R. B. HULL. - *An Outline of Musical History.*

Continuazione. Qui l'A. studia i caratteri delle opere di Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Berlioz, Mendelssohn e Chopin.

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony.*

Continuazione. Qui l'A. studia i modi e la ritmica greca, e le loro possibilità di applicazione.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. Berlino, 17 luglio 1929.

M. CHOP. - « *Niedriger hängen!* » (*Abbasso!*).

Lo spunto è dato dalla polemica vivacissima, non immune da offese personali e da volgari irrisioni, iniziata dal critico musicale della *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* contro Hermann Scherchen, il noto direttore d'orchestra, interprete e divulgatore della musica modernissima di avanguardia. Amaro è il riconoscere come la musica, che dovrebbe mantenersi ad un livello di astrazione spirituale, abbia a provocare — come in questo caso — odiosi dibattiti di carattere fazioso, e possa far degenerare la polemica in una rissa a base di pugni e di legnate!

——— 24 luglio 1929.

S. BRICHTA. - *Hugo v. Hofmannsthal.*

La figura del grande poeta austriaco, di recente scomparso, è rievocata e lumeggiata attraverso una succinta relazione delle sue opere più significative, in attinenza alla lunga, mirabile collaborazione con Riccardo Strauss.

F. JAHN. - *Zweite Nürnberger Sängerwoche* (Seconda settimana di cantori a Norimberga).

L'appello lanciato dagli organizzatori ha richiamato a questo raduno una moltitudine di partecipanti. Su 2300 lavori per cori maschili — inviati da ogni parte della Germania — ne sono stati prescelti 80. La città dei Maestri Cantori ha così degnamente celebrato il suo rito d'arte.

——— 31 luglio 1929.

E. KRETSCHNER. - *Edvard Hanslick.*

Profilo dell'irreducibile critico antiwagneriano E. Hanslick, morto a Vienna nel 1904. Scrittore di fama europea, l'Hanslick, data la sua tenace avversione a qualsiasi tendenza neoromantica nella musica, coinvolse anche Bruckner nella lotta ad oltranza. Soltanto Brahms potè trovare grazia presso di lui. La sua follia iconoclasta gli fece esprimere giudizi paradossali. Per esempio: il *Lohengrin* venne da lui definito opera di esoterismo antimusicale... La prima rappresentazione del *Tristano* a Vienna gli diede motivo per pronunziarsi decisamente per la demenza di Wagner! ecc.

——— 7 agosto 1929.

R. SIMONS. - *Und wir?* (E noi?).

« Impariamo da Toscanini » si grida a Vienna dopo le memorabili esecuzioni della Scala colà, nella passata primavera. Il grande direttore d'orchestra è apparso al pubblico e alla critica viennese come il dominatore delle masse, e come il più austero rivelatore. Secondo l'A., l'armonica unità offerta dal complesso scaligero dovrebbe essere ragione di studio e di emulazione per i grandi teatri d'ogni nazione.

——— 14 agosto 1929.

K. THIESSEN. - *Die Berliner Oper zur Zeit Friedrichs des Grossen und heute. Ein musikgeschichtlicher Rückblick.* (L'Opera di Berlino al tempo di Federico il Grande e oggi. Quadro retrospettivo storico-musicale).

Anche qui, le smaglianti esecuzioni della Scala a Berlino offrono modo di far riflettere sulla crisi che stanno attraversando certi teatri, a motivo delle preoccupazioni individualistiche dei loro dirigenti. Tornando indietro di 178 anni, vien fatto di istituire il parallelo tra gli artisti da teatro del tempo di Federico il Grande, pagati a peso d'oro (come l'evirato Salimbeni e la famosa Barberina) e gli autocrati dei teatri nei tempi attuali. E se ne trae la malinconica conseguenza che se molto si è fatto per affrancare l'arte lirica da questa sorta di servaggio, molto e più resta ancora da fare.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 21 agosto 1929.

—— *Von den Bayreuther Festspielen* 1930

Fervono già i preparativi per i Festival di Bayreuth del 1930. Gli scenari e i costumi del *Tannhäuser* sono per la maggior parte già pronti. Wagner non potè mai ottenere la rappresentazione del *Tannhäuser* nel modo preciso e nelle forme concepite. E quest'opera gli stava particolarmente a cuore, come dimostrano le sue ultime lettere al re Luigi II.

———— 4 settembre 1929.

K. Thiessen. Breve saggio critico in memoria di E. Humperdinck, l'autore di *Hänsel e Gretel, Figli di Re* e de *Il Miracolo*.

Note illustrative dei principi romantici di scuola wagneriana e delle particolarità folkloristiche della musica di questo autore, in contrapposto alle tendenze ultramoderne del jazz-band applicato al canto popolare.

———— 11 settembre 1929.

M. Chop. - *Mark Lothar : Tyll.*

Prima rappresentazione al teatro Städtische Oper di Berlino dell'opera in tre atti di Mark Lothar: *Tyll*, tratto dalla leggenda del « Tyll Eulenspiegel ». L'opera, accolta con vivo successo di pubblico e di critica, rivela vena melodica di notevole ispirazione e un temperamento lirico personale.

———— 18 settembre 1929.

—— *Woran kranken wir?* (Di che cosa siamo malati?).

Indagine coordinata e logica delle varie cause che affliggono la vita e il pensiero musicale dei nostri tempi. La sterilità creativa non è tanto imputabile all'andazzo grossolano dell'arte, confinata nelle sale da cinematografo, nei grammofoni e negli altoparlanti della radio, quanto all'influsso pernicioso e maligno di una piccola cricca di presunti artisti. Costoro, dichiaratisi tenacemente avversi alle tradizioni romantiche e ai principi del tonalismo, vanno sbandierando con fervore incosciente i dogmi del « contrappunto lineare » e portano in fronte le stigmate dell'impotenza.

R. Tenschert. - *Der Salzburger Festspielsommer* (Il Festival estivo di Salisburgo).

Diffusa corrispondenza sul ciclo di concerti e di rappresentazioni, tenutosi a Salisburgo nel corso dell'estate: nomi e programmi di eccezionale valore. Mentre ai concerti arrise l'esito più lieto, non altrettanto avvenne per il teatro, e particolarmente per le rappresentazioni del *Don Giovanni* di Mozart, che parve inscenato con mezzi stereotipi di maniera e lasciò il pubblico deluso.

———— 25 settembre 1929.

S. Brichta. - *Hermann Grädener.*

Note di commemorazione del compositore ed insegnante Hermann Grädener, morto a Vienna nel settembre.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 agosto 1929.

E. Kelchner. - *Klavierliteratur für Anfänger* (Letteratura pianistica per principianti).

L'autrice, valendosi della propria esperienza di insegnante, addita musiche di vari autori, che si prestano allo studio del pianoforte per parte dei principianti, particolarmente dei fanciulli.

———— 16 agosto 1929.

H. F. Schaub. - *Konserven-Musik* (Musica in conserva).

Considerazioni improntate ad amaro scetticismo, di un occasionale visitatore di stazioni climatiche di grido. Dovunque trionfa il grammofono, per le danze convulsionistiche. Musica in conserva, come le aringhe! Ecco il vilipendio dell'arte pura.

———— 30 agosto 1929.

S. A. Lieberson. - *Gibt es andruckslose Musik?* (Esiste una musica senza espressione?).

No. Con esemplificazioni e con elementi di acuta ricerca, l'autore confuta il paradosso che possano coesistere musica e inespressività. E reagisce contro la taccia di inespressive, data dallo scrittore P. Bekker (nel suo libro *Che cosa è la nuova musica*) a certe opere monumentali come le *Fughe* di Bach o la *Jupiter-Sinfonie* di Mozart.

R. Tronnier. - *Um die Oper.* (Intorno all'opera).

Viviamo in un periodo di transizione nei riguardi dello stile e delle forme del teatro lirico, o siamo alla vigilia della fine occidua dell'opera teatrale?

———— 6 settembre 1929.

O. Strobel. - *Richard Wagners erste Prosaaufzeichnungen zur Dichtung des « Sigfried ».*

Abbozzi frammentari, in prosa, di Wagner per il testo poetico del *Siegfried*. Data oscillante tra il 3 e il 24 maggio 1851.

———— 13 settembre 1929.

S. Günther. - *Kritik der neuen Musikerziehung* (Critica del sistema moderno di insegnamento della musica).

Continuazione di articoli precedenti. Delimitazioni, in base a principi assoluti di logica e di pedagogia, delle attribuzioni dell'insegnante rispetto al fanciullo nel corso degli studi musicali.

P. Cadow. - *Richard Wagners Klaviermusik.*

Poco conosciute sono le composizioni di Wagner per pianoforte. Sono dell'anno 1831 una *Polonaise in Re maggiore*, la *Sonata in Si maggiore* e una *Fantasia in Fa d. minore*. Accanto a queste composizioni, da considerarsi lavori di scuola, nei quali è palese l'influenza beethoveniana e weberiana, sono notevoli il *Foglio d'Album in Do maggiore* (anno 1861) e il *Foglio d'Album in Mi bem. maggiore* (anno 1875). In questi due brani è evidente la struttura polifonica, e l'impronta melodica suggerisce riferenze e correlazioni coi temi della Tetralogia, del *Tristano* e dei *Maestri Cantori*.

———— 20 settembre 1929.

O. Heilig. - *Josef Martin Kraus* (1756-1792).

Cenni biografici su questo poco noto contemporaneo di Mozart, autore di varia musica sinfonica e da camera.

———— 27 settembre 1929.

S. Benedict. - *Naturalismus und Musik.*

Dalla *Cavalleria rusticana* e dal *Pagliacci* si giunge sino al *Neues vom Tage* di Hindemith e al *Macchinista Hopkins* di Brand. Il verismo e il naturalismo nell'arte sono portati ad una accentuazione e ad una esaltazione parossistica.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, luglio 1929.

E. Wellesz. - *Die byzantinischen Lektionszeichen.*

Studio paleografico sulla notazione bizantina e sulle formule melismatiche del canto greco.

———— agosto-settembre 1929.

P. Panòff. - *Phonographierte wotjakische, permiakische und tartarische Lieder.*

Riproduzione grafico-fonetica dei canti di popolazioni appartenenti all'estrema Russia nord-orientale (gruppo di razze finniche).

Die Musik. - Stoccarda, agosto-settembre 1929.

O. Lang. - *Die Thematik der VII Sinfonie Anton Bruckners.*

L'A. sottopone a minuto esame la *VII Sinfonia* di Bruckner, traendone osservazioni di alto interesse tecnico ed esplicativo.

W. Meckbach. - *Neue Freuden, neue Schmerzen* (*Nuove gioie, nuovi dolori*).

Sono poste in evidenza le impropriet à e le incongruenze della traduzione tedesca delle *Nozze di Figaro* di Mozart, e l'arbitraria prosodia, in raffronto al testo originale.

A. Melichar. - *Musik-Interpretation für die Schallplatte.* (Interpretazione musicale per il disco grammofonico).

Esiste una specifica interpretazione musicale per il grammofono? Con specchi grafici ed esemplificazioni, è dimostrata l'opportunità che l'interprete si attenga ad una esecuzione del tutto impersonale, quasi meccanica.

A. Aber. - *Die Musik in der Tagespresse.* (La musica nella stampa quotidiana).

Il compito del critico è di rendere edotto delle opere del passato e del presente il proprio lettore, rendendolo giorno per giorno al corrente dei problemi che si riconnettono al progresso del pensiero e della cultura musicale.

Melos. - Magonza, maggio-giugno 1929.

F. Loebenstein. - *Musikalische Erziehung durch das Klavier.* (Insegnamento della musica per mezzo del pianoforte).

È necessario astrarre dalla fredda pedagogia musicale, pur di avvicinare il fanciullo alla comprensione del bello, per il tramite meccanico del pianoforte, suscitando il diletto e l'interesse nella sua fantasia.

O. Gombosi. - *Ladislaus Laftha.*

Profilo di questo compositore ungherese, cultore pregiato dell'arte folkloristica del proprio paese, e professore di composizione al Conservatorio di Budapest.

———— luglio 1929.

F. Warschauer. - *Rundfunk als geistige Aufgabe.* (La radio come manifestazione artistica).

La « nuovissima dea » che in questi ultimi tempi ha compiuto passi di sviluppo grandioso, pone oggi il problema delle proprie future manifestazioni artistiche, data la sua potenzialità di diffusione universale.

H. Gutman. - *Grenzen der Simplizität.* (Limiti della semplicità).

Oscar Wilde asseriva che « ogni arte è senza scopo ». Comunque, anche se, astrattamente, tale concetto può essere vero, è umano pensare con fiducia ad un riavvicinamento nella musica tra compositore e pubblico, e non ridurre — con criteri semplicistici di negazione — le possibilità venture dell'arte musicale alle sole manifestazioni della marcia e della danza.

———— agosto-settembre 1929.

O. Gombosi. - *Stilkritik.* (Critica dello stile).

I metodi della scienza musicale non attraversarono mai un periodo di crisi paragonabile a quello dei nostri giorni. È certo, in ogni modo, che la scienza musicale, come esegesi e critica dello stile, è simile ad un organismo vivente, la cui struttura è in continua evoluzione attraverso fasi distinte.

H. Hofmann. - *Das poliphonische deutsche Lied des 15-16 Jahrhunderts.*

Saggio storico sul canto polifonico tedesco del 15-16° secolo.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna. N. 5-6.

A. Weissenbäck. - *Erneuerung der Kirchenmusik.*

Il rinnovamento della musica liturgica — nelle attinenze con le recenti disposizioni del Vaticano — pone in essere un triplice problema: 1) lo studio da parte del clero della musica liturgica propriamente detta, sino alla perfetta comprensione e padronanza del canto fermo; 2) il ripristino delle « cappellae musicorum » sorte nel medio evo al posto delle « scolae cantorum »; 3) la partecipazione dei fedeli al canto liturgico.

Musica Divina. - Vienna, N. -8.

A. WEISSENRÄCK. - *Neues von den Glocken.*

Si riserva a parlare del suono delle campane. L'A. ritiene che il rintocco non costituisca un suono unico, ma un complesso di suoni, rappresentanti una serie armonica.

UNGHERIA

Muzsika. - Budapest, luglio-agosto 1929.

B. KISHONTI. - *A. Disszonancia.* (La dissonanza).

Studio sullo sviluppo della dissonanza attraverso i secoli: sull'uso di essa in musiche più o meno recenti, e sulle ulteriori possibilità di sviluppo di essa.

J. HAMMERSCHLAG. - *Monteverdi a Budapest.*

Studio critico a proposito delle rappresentazioni dell'*Orfeo* a Budapest. L'A. analizza le forme dell'opera attraverso i secoli: e conclude dicendo come le opere che rappresentano puramente il principio monodico-recitativo — Monteverdi, Gluck o Wagner — non abbiano mai (?) fatto scuola. Il corso dell'evoluzione ci conduce sempre alla supremazia dell'aria «chiusa» del bel canto, ed allo stile polifonico dell'insieme.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, luglio-luglio 1929.

A. VIVES. - *El progrès de l'art.*

Le cause che determinano il progresso dell'arte, o la sua decadenza, sono molteplici. W. Deonna ne precisa alcune nel suo libro *Les lois et les rythmes dans l'art*, distinguendole in interiori ed esteriori, con svariati riferimenti storici.

——— settembre 1929.

Relazione delle forme di armonizzazione date a canti popolari baschi, sacri e profani.

AMERICHE

La Revista de Musica. - Buenos-Ayres, agosto 1929.

G. O. TALAMON. - *La cancion de camara argentina en la primera mitad del siglo XIX.*

Breve sguardo alla produzione del genere nell'epoca citata: «... Non si trattava ancora di *commentare* testi poetici, ma di adattare ad uno di essi una melodia facile e scorrevole e d'accompagnare il canto con accordi più o meno chitarristici...».

C. HUMERES-SOLAR. - *Las tendencias nacionales en la musica del renacimiento.*

Chi esplorerà il mondo vasto e mal conosciuto (?) della polifonia vocale del rinascimento, s'accorgerà che «la personalità individuale dell'artista, esaltata dall'influenza d'un ambiente spirituale singolarmente propizio, poteva realizzare definitivamente l'ideale di creazione che germogliava dalla sua razza».

Mundo Musical. - Buenos Aires, luglio 1929.

Encuesta de «Mundo Musical».

Questa rassegna ha indetto un referendum tra i musicologi e i compositori intorno al nazionalismo musicale, ai caratteri peculiari della musica americana, alle possibilità di sviluppo della musica argentina.

——— agosto 1929.

B. DE SCHLOEZER. - *Igor Strawinsky.*

Profilo del notissimo compositore russo, e studio sommario degli elementi tipicamente nazionali della sua musica.

R. DE VILLAR. - *Manuel De Falla.*

Breve monografia del musicista spagnuolo, con particolare interesse all'influenza esercitatasi sull'arte sua, per opera del soggiorno a Parigi dal 1913 in avanti, e in virtù della amicizia di Debussy e Dukas.

PIANOFORTE A DUE MANI

RECENTI PUBBLICAZIONI.

BILLI (V.)

121253. - *Nostalgia del deserto.* Tango. L. 4,—

BARROZO NETTO

121227. - *Galhofeira.* L. 6,—
121228. - *Mina terra.* L. 5,—

CÂNTU' (A')

121317. - *Impressões brasileiras*: N. 3, O Violeiro (Il suonatore di Viola). L. 5,—

CASABONA (F.)

121142. - *Suggestões.* 6 Pezzi. L. 8,—

MIGNONE (F.)

121318. - *Congada.* Dança brasileira. L. 6,—
121319. - *Lenda Sertaneja* N. 3 (Nha Nocencia morreu de amô...) L. 5,—

SABORIDO (E.)

121327. - *Angustia.* Tango (con parole). L. 6,—
121328. - *Caras y Caretas.* «El Canillita». Tango (con parole). L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

Il 16 ottobre ha avuto buona accoglienza, al LIRICO di MILANO, una nuova operetta del maestro Pietri, dal titolo *L'Isola Verde*, su libretto di Bonelli. L'intreccio prende lo spunto dalla fuga di Napoleone dall'isola d'Elba, per inscenare la fuga di un finto imperatore che nei panni del Còrso vuol comprovare le virtù della fidanzata. Nella musica si trovano elementi patetici e comici, con sfondo d'epopea e con senso caricaturale, specie in fine. Nè mancano spunti di folklore isolano.

L'E.I.A.R. ha fatto udire dalla stazione di MILANO, l'opera *Dafni* di Mulé, concertata dall'autore e interpretata egregiamente dalla Arangi Lombardi, dal baritono Maugeri, dal tenore Ferrara, dalla Masetti-Bassi, dal basso Masini Pieralli.

Con molto favore si sta svolgendo all'ADRIANO DI ROMA la stagione autunnale, improntata a inconsueta signorilità. Finora si sono rappresentate *Turandot* con la Toldi e il tenore Lupato; *Rigoletto* col baritono Andreoli e la Di Veroli; *Il piccolo Marat* con Taccani e la Foresta Majoli; *Butterfly* con la Nobuko Hara; direttore, assai apprezzato, il maestro Berrettoni.

Da notare che *Turandot*, che per la prima volta si dava in una stagione popolare della Capitale, ha quasi sempre, nelle numerosissime repliche, fatto esaurire il vastissimo teatro.

Al ROSSETTI DI TRIESTE, dopo l'applauditissimo *Giuliano* di Zandonai, si sono avute accurate edizioni di *Forza del destino* (la Llacer, tenore Alver De Silva); *Traviata* (la Saraceni e Stracciari); *Barbiere* (Stracciari, tenore Ederle, la Pagliughi); *Manon Lescaut*, con Pertile e la Zamboni. Ottimo direttore Antonino Votto.

Il COMUNALE DI BOLOGNA si è riaperto con *Sigfrido*, protagonista Fagoaga, direttore Vitale; ha seguito *Otello*, con Zanelli, Franci e Bruna Rasa.

A PADOVA, dopo tanti anni è stato rappresentato *Don Giovanni* di Mozart, col baritono De Franceschi e il tenore Manuritta, sotto la direzione del maestro Mucci.

Iris con la Favero, Granda e Vannelli, e *Chénier* con Pertile, sono le due opere recentemente dirette dal maestro Neri al COMUNALE DI FERRARA, e accolte con grande favore.

A PISA si sono rappresentati l'*Amico Fritz*, diretto da Mascagni e la *Lucia* con Pertile.

Per la mostra del 700 è stata inscenata a VENEZIA la *Serva Padrona* di Pergolesi, interpreti principali la Pasini e Bettoni, direttore il maestro Russo, il quale ha presentato anche le sinfonie di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa e di *Nina pazza d'amore* di Paisiello.

All'OPÉRA DI PARIGI ha avuto fervido successo il *Guglielmo Tell* (in occasione del centenario), diretto da Ruhlmann, interpreti Thill, Journet e la Beaujou.

All'Opera di Stato di BERLINO è piaciuto il *Re* di Giordano.

Il METROPOLITAN di NEW YORK (22ª stagione di Gatti Casazza) si è riaperto con *Manon Lescaut* di Puccini, diretta da Serafin, interpreti la Bori, Gigli e De Luca.

Subito dopo, il maestro Bellezza ha presentato la *Fanciulla del West* che non si dava da molti anni e che ha avuto un esito oltremodo caloroso, interpreti Martinelli, la Jeritza e il baritono Tibbet.

Con *Aida*, protagonista la Raisa, direttore Polacco, si è inaugurato il nuovo TEATRO CIVICO di CHICAGO. Ha fatto seguito l'*Iris* con la Mason, Cortis, Rimini, Lazzari, direttore Moranzoni.

Conferenza per le Arti popolari

Si è svolta a Roma dal 25 al 31 u. s., con la partecipazione dei rappresentanti di 24 nazioni. Alla cerimonia inaugurale sono intervenuti gli on. Rocco e Bottai. Hanno parlato il Presidente del Comitato italiano, on. Bodrero, il conte D'Amora, pel Governatore, il Ministro Rocco, il prof. Lehmann, presidente della Commissione internazionale, ed altri.

Durante i lavori si sono discusse importanti relazioni, tra cui quelle degli italiani Evelina

Levi, sulla canzone popolare nazionale; di Carlo Clausetti, sui canti del popolo italiano e relativa opera editoriale; di F. B. Pratella sullo studio della musica popolare in Italia e conservazione e divulgazione di essa; del professore Raffaele Corso, sugli elementi coreografici in alcuni giuochi infantili; dell'onorevole Buronzo, sulle rappresentazioni e i canti delle Corporazioni artigiane; del prof. Beretta, sulla musica, i costumi, le danze popolari e l'O. N. D. L.

Come sede del prossimo Congresso (1930) è stata scelta Anversa, mentre a Berna, nel 1934, si svolgerà la grande Esposizione internazionale delle Arti Popolari.

Durante la Conferenza vi sono state importanti e gradite manifestazioni musicali. La signorina Geni Sadero ha eseguito diversi canti regionali. I Canterini romagnoli, diretti da Pratella, hanno svolto un bellissimo programma con la consueta bravura. Mascagni, infine, ha diretto un concerto all'Augusteo. In programma, oltre brani di sue opere, altri di Rossini, Verdi, De Nardis e Alaleona.

CONCERTI

MILANO

® Ente Concerti Orchestrali. — Le prime due udizioni dirette da Calusio e da W. Ferrero, hanno richiamato gran folla e ottenuto vivissimo successo. L'una comprendeva brani di Corelli, di Mozart, di Wagner, la *Settima* di Beethoven e *Fontane di Roma* di Respighi; l'altra, brani di Debussy, di Mendelssohn, di Wagner, *Novelletta* di Martucci, l'ouverture dell'*Egmont* e la *Prima* di Beethoven. I due direttori sono stati assai applauditi.

® Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri, nelle sue tre udizioni, ha fatto udire un *Quartetto* di Rossini, un altro nuovo di Riccardo Vené, bene accolto; e quello in *mi min.*, fresco ed espressivo, di Ippolitow Ivanow. Hanno partecipato ad alcuni concerti le cantatrici Adami Corradetti e Carmen Melis, la quale ha fatto applaudire un *Poemetto* di Ghione, de lei finemente interpretato. L'ultima udizione è stata tenuta dal violinista Poltronieri e dal pianista d'Erasmo, che hanno offerto due novità: *Sonata* in un tempo di Amfitheatrof, assai applaudita, ed *El poema de una Santuguena* di Turina.

® Ufficio Concerti. — Ha presentato finora: la cantatrice Maria Cernina; il pianista Sheridan, di bel temperamento; il violinista San Malò; il quartetto Schachtebeck; il pianista G. B. Tramarollo. Tutti sono stati assai festeggiati.

® Concerti diversi. — Oltre l'udizione del pianista Bruno Rudan, di bella preparazione, ricordiamo quella dell'Associazione Pugliese, riuscita interessantissima, comprendente musiche di autori viventi della regione: Giordano, Casavola, Costa, Di Cagno, Rotondo, Bellono, La Rotella.

ROMA

® All'Augusteo si sono avuti ottimi concerti per studenti. Tra i brani nuovi eseguiti, le *Scene infantili* di Napoli hanno avuto vivo successo.

® La stagione alla Sgambati è stata inaugurata felicemente dal pianista Dudan.

® Molti e meritati applausi ha avuto il Coro della Scala, diretto da Veneziani, al Teatro di Torino.

® L'ultimo concerto della Mostra settecentesca, a Venezia, è stato tenuto dalle sorelle Braun, con danze su musiche dell'epoca.

® L'O.N.D.L. di Siracusa ha dato il primo concerto orchestrale diretto dal maestro Minniti, del quale fu assai apprezzato un *Mattino alpestre*.

® L'Orchestra Sinfonica di Parigi ha eseguito un nuovo *Interludio drammatico* di Piero Coppola, giudicato con molto favore. Nella stessa udizione è stata applaudita la cantatrice italiana Anna Maria Guglielmetti.

® Al Palazzo Comunale di Barcellona, il terzo concerto dedicato alla musica spagnola e americana, ha costituito un importante successo pel compositore chileno Enrico Soro, il cui *Gran Concerto in re magg.* per piano e orchestra è stato giudicato come uno dei più importanti eseguiti nei recenti *festival* in quella città, denotando nell'autore caldo temperamento, facile eloquio, idee fresche e chiare. Il Soro, che sosteneva la parte pianistica, è stato assai festeggiato.

® Un violinista tredicenne Yehudi Menuhin, sembra si sia rivelato a Londra, in un recente concerto.

® La Boston Symphony Orchestra, diretta da Koussevitzky, ha eseguito con lieto successo di pubblico e di critica, *Preludio e Fuga* di Pick-Mangiagalli.

NOVITÀ

F. SANTOLIQUIDO

ARIA ANTICA

per Violoncello e Pianoforte

(121248) - L. 6.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Bruxelles

La stagione teatrale 1928-29 si è conclusa con quattro rappresentazioni complete dell'*Anello dei Nibelungi*, in lingua francese, al contrario di quanto avveniva prima della guerra, in cui artisti e direttore erano tedeschi. Lo spettacolo si è svolto felicemente nonostante la lingua adottata apparisca così lontana dall'originale, sicchè tutti gli accenti risultano spostati, ciò che particolarmente si nota in questa versione di Alfredo Ernst, ch'è un oltraggio per la lingua francese e per l'opera di Wagner. Nell'*Oro del Reno* si sono distinti particolarmente il De Meuninck, nella parte di Loge; e il Richard in quella di Alberico. Siegmund e Sigfrido era il Verteneuil, tenore belga in costante progresso. Ricordiamo ancora il baritono Stefanesco (Wotan), le signore Bonavia (Sieglinda) e Bunlet (Brunilde). Il maestro Molle ha diretto con cura le quattro partiture.

Da ricordare, ad Anversa, l'esecuzione del *Requiem* del grande compositore fiammingo Peter Benoit, da parte dell'Associazione « Benoit-Fonds » costituita per l'interpretazione delle opere di quel maestro. Il *Requiem* non è il suo capolavoro, ma ha lo stesso carattere di semplice grandezza delle altre grandi partiture dello stesso autore.

Molto bene riuscì la mattinata musicale offerta dai Reali ad un numero ristretto di invitati, nel bel castello di Laeken, ov'è un teatro delizioso, con *Storia di un soldato* di Strawinski nell'adattamento fiammingo di Nyhoff. Parteciparono all'esecuzione il Teatro popolare fiammingo, compagnia drammatica di prim'ordine, e una piccola orchestra diretta da A. Prevost.

***

La nuova stagione, dopo un mese d'intervallo, si è inaugurata alla Monnaie con eccellenti rappresentazioni di *Carmen*, di *Bohème*, di *Tannäuser* e di *Saffo*. Noi non conoscevamo questo lavoro di Massenet, che da molto tempo non veniva più rappresentato, ma ci è apparso cosa mediocre.

Lo stesso teatro ha pubblicato il programma della imminente stagione, in cui tra le opere italiane figurano *Butterfly*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Traviata*, *Trovatore*. Si avrà anche qualche ripresa dei lavori meglio accolti l'anno scorso, come *Boris*, *Romeo e Giulietta*, *Marouf*, *L'ora spagnola*, *Turandot*, *Guglielmo Tell*; e come novità si promettono *Arianna a Nasso* di Strauss (in lingua francese); *Gente di mare* di Paul Gilson; e *Khadi Dupé* di Brenta, giovane compositore belga.

Il teatro parteciperà inoltre ai grandi festeggiamenti del 1930, per la ricorrenza del centenario dell'indipendenza nazionale, rappresentando una serie di lavori belgi: *Cephale et Procris* di Grétry, mai eseguito alla Monnaie, *Bonsoir monsieur Pantalon* di Grisar (vecchio maestro d'Anversa), *Quentin Durward* di Gevaert, *Katharina* di Tinel, *Rhena* di Van den Eden, il balletto *Milenka* di Bockx. Si inscenerà anche la *Muta di Portici* di Auber, la cui rappresentazione, appunto nel 1830, stimolò il movimento rivoluzionario col duetto famoso: « Amore sacro della patria ».

***

Quando questo articolo verrà pubblicato, sarà già avvenuta l'inaugurazione della sala dei concerti (capace di duemila posti) nel magnifico Palazzo delle Belle Arti, con una speciale seduta, alla quale interverranno i Reali. In tale sala si svolgeranno quest'anno i concerti della Filarmonica, recentemente costituita. Si avranno sei udizioni orchestrali, dirette da Ansermet, Defauw, Désormiéres, Ruhlmann e Walter, e sei *récitals*, in cui si avvicenderanno solisti di primo ordine. Sono annunziati anche un concerto dell'orchestra del Concertgebouw, un altro diretto da Mengelberg e due *festivals* dedicati a Roussel e a Debussy.

I Concerti Popolari daranno quattro sedute: tre dirette da Ruhlmann e una da Alisin, direttore dell'Opera di Vienna.

Tra le opere in programma, figurano la *Cantata* sul nome di Maria di Monteverdi; il *Principe di China*, balletto di Gluk, recentemente edito; il *Paese*, dramma lirico in tre atti di Guy Ropartz; *Orfeo*, cantata di Rieti; l'*Uomo e il suo desiderio*, balletto di Milhaud.

I piccoli concerti non si sono ancora iniziati. Ne abbiamo avuto soltanto uno d'un trio eccellente, composto di tre professori del Conservatorio di Lipsia; ed altri ne sono annunziati, vocali e strumentali, dalla « Société nouvelle de musique ».

***

Anche nel Belgio è apparso qualche saggio di film sonoro, che era temuto nel nostro mondo musicale, e specialmente dagli orchestrali, già in crisi per il loro gran numero, tanto più che la situazione nel nostro paese era un po' tesa giacchè i Sindacati, assai potenti, avevano potuto imporre assai dure condizioni alle Associazioni cinematografiche. Le relazioni tra queste e gli orchestrali, quindi, non essendo cordialissime, si prevedeva che le dette Associazioni attendessero una favorevole occasione per sbarazzarsi dei propri dipendenti.

L'esperienza ha dimostrato, invece, che il pericolo non è così grande come si temeva. Qualche cinema di Bruxelles ha presentato films sonori, ma il risultato non è stato troppo soddisfacente, come ho dimostrato in un articolo che qui sarebbe fuori posto di riassumere. Quindi è da prevedere che gli altri cinema penseranno bene prima di attuare una riforma che incontra così poco favore.

***

L'annata prossima, promette d'essere assai attiva dal punto di vista musicale. Il centenario dell'indipendenza belga — al quale ho già accennato — sarà celebrato con molti festeggiamenti, nei quali la musica occuperà uno dei primi posti. Vi saranno cortei storici riferentisi alle diverse fasi della vita nazionale dopo il medio evo, con la ricostruzione di strumenti e di musiche antiche. E di ciò riferirò a suo tempo. Avremo due grandi Esposizioni internazionali, una ad Anversa e una a Liegi, ove l'arte belga antica, fiamminga e vallona sarà esaltata con mostre di prodotti, compresi gli antichi strumenti belgi, e con concerti di musica dell'epoca.

Un congresso internazionale di musicologia, infine, sarà organizzato a Liegi, nella cui città si svolgerà anche il *festival* della Società internazionale di musica moderna.

Ernest Closson.

L. FORINO

Preparazione alla lettura e al trasporto sul Violino, sul Violoncello e sul Pianoforte

Con questi tre volumetti l'autore si è proposto di preparare in modo facile, chiaro e progressivo, senza bisogno dell'aiuto dell'insegnante, i giovani alla prova di queste materie negli esami di licenza dei nostri Conservatori e Istituti musicali.

Per lo studio del trasporto il materiale teorico, chiaramente esposto anche a mezzo di quadri sinottici, è seguito da numerosi esercizi progressivi scelti con molta cura fra i più adatti allo scopo.

Per la mancanza di testi consimili, per le grandi difficoltà che s'incontrano nell'esercitarsi in musiche non adatte, questi volumetti si rendono indispensabili a tutti gli studiosi.

Preparazione alla lettura ed al trasporto sul Violino (E. R. 474) L. 6,—

Preparazione alla lettura ed al trasporto sul Violoncello (E. R. 464) » 6,—

Preparazione alla lettura ed al trasporto sul Pianoforte (E. R. 479) » 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lettera dalla Svizzera

Come dicevo nella mia precedente, il senso popolare della musica è una delle caratteristiche svizzere. Non vi è tra noi festa patriottica e popolare ove la musica non trovi il degno suo posto, anche con potenti mezzi di realizzazione.

Al Trio Federale di Bellinzona, un grande spettacolo lirico ha glorificato la natura ed il lavoro; la partitura, dovuta a un giovane compositore ticinese e ispirata alle canzoni locali, ebbe vivo successo.

A Ginevra, in luglio, si svolsero le «Feste del Reno» per celebrare le popolazioni delle rive di questo fiume che bagna la Svizzera e la Francia e che si spera di rendere navigabile, offrendo così un nuovo mezzo di comunicazione fra le due nazioni. Si trattava, quindi, d'esaltare lo spirito internazionale, e le popolazioni rivierasche svizzere e francesi avevano inviato gruppi di cantori e di danzatori popolari. Lo spettacolo fu un po' improvvisato, e lo sforzo del giovane e vibrante poeta R. L. Piachaud ebbe avverse le circostanze, sopratutto l'assenza del sole e la costanza d'una desolante pioggia. Oltre canti e danze popolari si eseguirono diverse *Cantate* di Frank Martin, di Roger Vuataz e d'un giovane esordiente di bell'ingegno, S. Baud-Bovy, del quale, malauguratamente, il pubblico non potè giudicare il raro valore a causa dell'insufficiente numero di interpreti, dato che le esecuzioni avvenivano all'aperto.

Si ebbe anche un Concorso d'opere musicali, tra artisti «rodanesi» e da un giurì franco-svizzero furono esaminate una quindicina di partiture. Nessuna però fu ritenuta degna di premio.

***

Il Cinema sonoro e cantante ha fatto anche da noi la sua apparizione, sollevando le più vive ed interessanti discussioni, e suscitando la solita domanda: «La nuova scoperta ucciderà l'arte muta?». Senza considerare che non vi è, invece, alcun rapporto tra il cinematografo muto e il parlato, i quali hanno la propria grazia, i propri difetti, i propri pregi, e devono seguire una strada diversa. Allo stesso modo ci sembra prematuro pensare che il teatro sarà ucciso dal cinema parlante e cantante, come il fonografo non ucciderà le belle esecuzioni dirette sinfoniche e vocali.

In questo dominio del macchinismo musicale, ciò che è già acquisito sa del prodigio. L'ultima parola non è detta, certamente; purtuttavia è pericoloso il profetare, poichè si ignorano i successivi sviluppi.

***

Ritorniamo a Ginevra, ove si cerca, giorno per giorno, da quando è la sede della Società delle Nazioni, d'interessare il pubblico internazionale che vi dimora. La Società dei *festivals*, detti internazionali, ha fatto venire il complesso del Teatro di Dresda che ha dato al Gran Teatro ottime rappresentazioni di *Elena in Egitto* di Strauss, e dei *Maestri Cantori* di Wagner: quest'ultima opera ha costituito un trionfo per il lavoro e per la magnifica esecuzione, diretta da Busch. Ciò, mentre lo stesso teatro continua ad essere *ufficialmente* chiuso, per mancanza di sufficiente sovvenzione, mentre Zurigo, Basilea e Berna affrontano la crisi con perseveranza e coraggio.

Ma come si potrebbe lasciar passare in silenzio il cinquantenario dello stesso teatro, monumento altrettanto luminoso, quanto, ora, deserto? La città ha votato un credito eccezionale e l'opinione pubblica ha espresso il desiderio, approvato dal Consiglio, di riudire il *Guglielmo Tell* di Rossini, che, com'è noto, si darà anche all'Opéra di Parigi nella corrente stagione.

Coincidenza curiosa, si dirà, ma che è una logica conseguenza, invece, del sentimento del pubblico che non si è lasciato convincere della inanità del bel canto, e che ritorna naturalmente a ciò che in musica è una necessità assoluta.

Quante sciocchezze si sono scritte da cinquant'anni a questa parte sull'arte rossiniana! Rossini ha pagato dopo la sua morte il suo tributo all'ingiustizia fatale che si accanisce sugli autori la cui carriera è stata troppo brillante. Senza dubbio, i veri amatori di musica come gli autentici musicisti non si lasciarono influenzare dalle correnti nefaste della moda che vuole che si deplori d'aver avuto il coraggio dei propri giudizi e delle proprie opinioni.

Comunque, l'arte rossiniana ha potuto resistere alle correnti della moda, a tutte le calunnie d'esecuzione, a tutte le deformazioni che le valsero troppi interpreti tendenti a mettere la loro virtuosità al di sopra della musica medesima. Si è saccheggiato, tagliato, trasposto e tutto permesso per adattare le partiture ai mezzi dell'ora.

Verdi, udendo un organo di Barberia soffiare spaventosamente un'aria della *Traviata*, diceva acutamente: «Non è che per la calunnia che si diventa celebri». E la calunnia ha fatto infatti anche molto per la gloria di Rossini. Sarebbe tempo che la verità facesse risplendere, pei nostri contemporanei, il suo puro e chiaro genio latino.

Nessuno ha dimenticato la rivelazione che fu, or è qualche anno, l'ouverture del *Guglielmo Tell* a Ginevra, eseguita dall'orchestra dell'Augusteo, sotto la direzione di Molinari. Il pubblico fece al direttore un'ovazione come mai udimmo in Svizzera. Rossini, quella sera, non trionfò certo per virtù di calunnia.

Quali saranno le prospettive delle rappresentazioni dell'opera a Ginevra? Noi temiamo che elementi troppo diversi, venuti da tutte le parti, con tradizioni differenti, improvviseranno troppo rapidamente una serata di gala di circostanza.

***

La stagione di concerti si annunzia prossima in tutte le nostre città. Basilea, Zurigo, Berna con le loro solide basi, con la loro azione metodica e logica continuano le loro serie stagioni che dirigono Weingartner, V. Andreae e Fritz Brun. Questi tre uomini, dei quali si possono discutere le tendenze differentissime, sono veri talenti, dotati di volontà e di energia. Ed il loro lavoro è sempre fecondo.

Si manifesta, però, un soffio di reazione dopo la febbre di novità che aveva infierito a Zurigo, specialmente, più che a Basilea ed a Berna. Si sente, dall'annunzio dei programmi, il ritorno (non dico in ritardo) ai grandi classici e romantici, ritorno fatale ch'era facile di profetizzare.

A Ginevra, il direttore Ansermet, dopo una residenza molto effimera a Parigi e diversi viaggi a Mosca, ritorna come «figliuolo prodigo». I concerti di questa città dopo aver voluto servire senza limite lo spirito rivoluzionario con un esclusivismo che fu rotto l'anno scorso dai diversi direttori che vi furono chiamati, hanno preparato per quest'inverno un programma dei più eclettici.

Il gusto e la ragione hanno riportato vittoria. Il settarismo in arte è condannabile al pari dell'opportunismo sistematico. Questa verità è stata dmostrata una volta di più nella Città delle Nazioni, come lo è stata, è, e sarà sotto tutte le latitudini.

Gustave Doret.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Arpa

PERRACHIO (L.)

E. R. 602. - *Tre Pezzi*: 1. Gagliarda. - 2. Romanesca. - 3. Passemezzo. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 6,—

RAMEAU (J. PH.)

E. R. 162. - *Sei piccoli pezzi* per Clavicembalo. Riduzione di L. M. Magistretti. (Testo italiano e francese). L. 5,—

E. R. 589. - *Rigaudon de Dardanus*. Revisione di G. Principe. L. 4,—

SCARLATTI (D.)

E. R. 667. - *10 Pezzi per Pianoforte*. Revisione di Venusta Maselli Brighenti. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 12,—

SCHUBERT (F.)

E. R. 588. - *Balletto*. Revisione di G. Principe. L. 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lettera da New-York

Principiamo dalle novità teatrali della decorsa stagione: *Fra Gherardo* di Pizzetti e *Jonny spielt auf* di Krenek.

Alla mentalità americana riesce difficile comprendere un soggetto come quello di *Fra Gherardo*, talmente lontano dalla sua tradizione e da quel genere di «opera» accettato per abitudine. Noi, invece, troviamo in *Fra Gherardo* un compositore sincerissimo, d'una umanità a tutta prova, il quale ci presenta un dramma realisticamente perfetto, ed è assolutamente alieno dall'attirare la nostra attenzione con elementi fantastici o di un effetto teatrale di tipo convenzionale.

La sua musica si sviluppa con fedeltà nel quadro — drammatico-ecclesiastico — dell'epoca in cui il dramma si svolge. I brani musicali di puro conto sono di una estrema bellezza, ed i cori superbi; mentre lo sviluppo delle situazioni, che offre il dramma, raggiunge la perfezione. Il declamato è ammirevole per la sua mirabile aderenza agli accenti del libretto. Tuttavia esso ha avuto qualche critica non del tutto favorevole da una parte della stampa, la quale ha ravvisato nel procedimento un po' di monotonia.

E' vero, rispondiamo noi, che il declamato continuo priva l'opera d'una certa forza virile; ma dov'è la forza... quando il dolore ci ha vinti? E Pizzetti, fedele alla logica del libretto, se avesse deviato dalla verità, sarebbe caduto nell'artificio. Il racconto che fa Mariola delle sue sofferenze, ad esempio, non potrebbe essere reso più drammaticamente che col declamato: impostato sulla melodia sarebbe stato un non senso.

***

Riesce assai difficile classificare *Jonny spielt auf*, opera di jazz, giacchè, a parte le stravaganze che la riducono ad una specie di parodia, di jazz, come lo conosciamo in America, ve n'è ben poco, malgrado l'introduzione d'un agglomerato di suoni meccanici. Il *Jonny* che ci è stato offerto non è identico a quello rappresentato in Germania, Russia, Belgio, nè a Parigi, ove ha fatto fiasco nell'ultima stagione; ma è certo che da noi ha avuto un successo entusiastico. E per quali ragioni? Forse per l'estremo modernismo espresso dal Krenek nelle dissonanze che distinguono la sua partitura; forse per il «comico» che invade tutte le scene; o per il modo con cui l'autore ha saputo trattare, senza urtare alcuna suscettibilità, la quistione della razza; riuscendo a riferirsi, con la sua satira, non soltanto all'America, ma anche all'Europa del dopo guerra; ed a mettere soprattutto a nudo i costumi contemporanei di un mondo assolutamente demoralizzato per la sensualità, per il materialismo e per la frenesia dell'Jazz.

***

Anche nel campo sinfonico abbiamo avuto tre importanti novità: *Suite Scythe* di Prokofieff e *Gli uccelli* e *Feste romane* di Respighi.

La prima composizione è stata ispirata a Prokofieff dalle leggende e cerimonie religiose di un popolo vissuto sulla riva settentrionale del mar Nero e scomparso verso l'ultimo secolo dell'era cristiana. Si compone di quattro movimenti con un Finale (Apoteosi). Notando che la bellezza della musica russa è una conseguenza della sincerità assoluta dell'anima del compositore, possiamo constatare con piacere, come gli ultimi ritrovati non hanno ancora strappato a Prokofieff la semplicità arcaica del suo modo di sentire, per farlo cadere nella prostituzione dell'armonia dei suoni della scuola ultra modernista.

La *Suite* per piccola orchestra *Gli Uccelli*, di Respighi, è stata già eseguita da molte nostre orchestre, sempre con buonissimo successo. Essa deriva da antiche melodie del 17° secolo, prima del periodo classico, quando i compositori si dilettavano ancora con la musica e amavano dare nomi fantastici e semplici ai propri lavori.

L'autore, scegliendo come tema gli «Uccelli», ha preso in prestito vecchie melodie di clavicembalo e le ha rivestite d'una orchestrazione elegante e leggera, che non fa perdere ad esse il loro carattere primitivo.

Con *Feste romane*, lo stesso autore completa il ciclo delle impressioni sulla città eterna, iniziato con le *Fontane* e i *Pini*. La prima esecuzione di questo nuovo lavoro (che ha avuto accoglienze calorosissime) è stata data dalla Philharmonic di New York, diretta da Toscanini, il cui ritorno tra noi è atteso dal mondo musicale come la venuta del Messia, poichè come interprete di musica sinfonica non v'è l'uguale.

La partitura delle *Feste romane* è una gloriosa descrizione della storia e dei costumi romani attraverso i secoli, che ci lascia intravedere l'evoluzione dal classicamente pagano al religiosamente cristiano, senza, pur tuttavia, aver influito sulla gioia di vivere di quello stesso popolo.

K. H. B. DE JAFFA.

RECENTISSIMA:

POZZOLI (E.)

Guida per l'insegnamento della Musica
nelle Scuole elementari

(120771) - L. 12.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MAREO (E.) — *Five little tales* for Piano. (Augener, Londra).

Brevi, facili ed eleganti pezzi per pianoforte, di gusto molto inglese, che potranno essere adottati con utilità dall'insegnante nel primo e nel secondo anno, e che saranno certo graditissimi ai piccoli allievi.

PONIRIDY (G.) — *Deux Poème dans le style populaire grec* pour Voix, Flûte, Clarinette, Piano et Quatuor à Cordes. (M. Senart, Parigi).

La parte vocale di questi poemi è veramente di gusto assai popolaresco, d'un assai bello ed ampio respiro, e di una buona e sincera emotività: forse il primo è un po' lungo e frammentario. L'accompagnamento istrumentale è sempre assai bene equilibrato e d'un delicato colore, ma in qualche punto — nella parte centrale del primo — fa l'effetto di essere un po' troppo cinclachiato, ciò che non può giovare alla chiarezza dell'esecuzione.

ROESGEN-CHAMPION (M.) — *Aquarelles* pour Clavecin et Orchestre. Riduzione a due Pianoforti. (M. Senart, Parigi).

Dai titoli vaghi o bizzarri — *Prisma*, *Armonie* e *Serenata* — questi tre piccoli pezzi semplici e gracili, non apportano se non una ricerca di colori tenui e perlacei, ottenuti più con l'amalgama strumentale (almeno per quanto si può desumere da questa *riduzione* a due pianoforti) che con una struttura armonica o contrappuntistica la quale non brilla per eccessiva novità od audacia. Nel complesso tre pezzi senza eccessive pretese, esili ed eleganti: squisitamente femminili.

JBERT (J.) — *Française* « *Guitare* » pour le Piano. (A. Leduc, Parigi).

Brano squisitamente elegante e d'un effetto brillantissimo e sicuro, purchè suonato con dita di velluto.

BERTHET (F.) — *Quatuor* (op. 12). Partitura tascabile. (M. Senart, Parigi).

Senza indulgere a certo *neo-classicismo* o cert'altro vecchio *sovversivismo*, sempre egualmente di moda, questo quartetto si presenta assai simpaticamente come frutto d'un bel temperamento musicale ricco e vigoroso. Le idee si presentano e si sviluppano con una certa quale franca irruenza senza cercare inutili colori decorativi, od armonie barocche per proprio condimento: questa musica marcia diritta al suo scopo ed ignora le esitazioni ed i tentennamenti. Certo qua e là si vede che l'A. non ignora il quartetto di Debussy (da un certo modo d'avvicendare alcuni episodi), nè quello di Franck (al quale richiama certa polifonia cromatica del 3° tempo); ma l'A. guarda i modelli come guida spirituale ed ignora le imitazioni ed i rifacimenti banali. Oltre a ciò il lavoro è scritto ottimamente per il complesso quartettistico e d'ottimo equilibrio e rendimento sonoro. Raccomandabile dunque sotto ogni punto di vista.

GRAENER (P.) — *Streich-Quartett* op. 80. (Simrock, Berlino).

Di forma tradizionale, di costruzione densa e pur chiara, e d'una vigorosa struttura ritmica, questo quartetto riafferma le qualità del suo A. già rivelate da altri lavori.

BLUMER (TH.) — *Trio* für Violine, Clarinette (in B), öder Viola, und Violoncello. (Simrock, Berlino).

Nel primo tempo uno stesso tema, sotto forme diverse, genera un *preludium*, una *passacaglia*, un *allegro furioso*, un *adagio* molto espressivo, una *fuga*, un *intermezzo* calmo, un *molto vivace* finale: il tutto di proporzioni minime, si comprende, ed ogni pezzo incatenato col precedente. Ma l'abilità dell'A., nonostante il tema unico, non arriva a dare vera coesione ad un così disparato amalgama. Ed è un vero peccato, poichè il lavoro rivela molto ingegno e tecnica solida.

TICHY (O. A.) — *Quatuor à cordes en si b. min.* (M. Senart, Parigi).

Lavoro d'una scrittura limpida e facile, d'una chiara trasparenza contrappuntistica, elegante ed equilibrato di forma. L'unica cosa che difetta è la personalità, od almeno la convinzione dell'autore.

D'AGRÈVES (E.) — *Deux fantaisies* pour Quatuor à cordes. (M. Senart, Parigi).

Di carattere rapsodico l'una e l'altra (la prima forse troppo frammentaria) queste fantasie sono scritte con una certa facilità. Appartengono a quel genere di musica piacevole ed elegante destinata a quegli esecutori ed a quei complessi che non possono misurarsi con eccessive difficoltà tecniche ed interpretative, e che non cercano nella musica se non un piacere auditivo semplice e riposante. Rendimento strumentale ottimo.

DEDIEU-PETERS (M.) — *2.me Quatuor à cordes.* (M. Senart, Parigi).

Opera d'una capricciosa fantasia che a slanci singolarmente vigorosi (per essere d'una donna) alterna momenti di tenera affettuosità e d'un humour fantastico. Scrit-

tura chiara e ben equilibrata, a forti contrasti, e d'un carattere decisamente pittoresco. La difficoltà, sia individuale che d'insieme, non è eccessiva.

MORITZ (E.) — *Quintett* für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (op. 41). (W. Zimmermann, Lipsia).

Lavoro di solida struttura e d'ottimo equilibrio strumentale, ma senza personalità. Le pagine migliori sono lo *Scherzo* ed il *Finale*, animati da certa vivacità grottesco-burlesca, assai di moda qualche anno fa, e, si vede, non ancora completamente scomparsa.

MANAS (E.) — *Les Iles de Princes...* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Non sappiamo dove siano le Isole principesche le quali hanno suggerito queste musiche. Ma, quantunque non pecchino di eccessiva audacia nè di eccessiva novità (il Ravel di *Ma mère l'Oie* dev'essere particolarmente gradito all'A.), questi quattro acquerelli pianistici sono assai piacevoli ed eleganti, ed indizio di una fine sensibilità.

SAUVREZIS (A.) — *Notation d'été* pièces brèves pour le Piano. (M. Senart, Parigi).

Brevi davvero, qualcuno anzi brevissimo, questi pezzi oscillano fra un modernismo eccessivo ed illogico, ed un romanticismo impressionistico facile e già tramontato come sensibilità. Peccato! Perchè l'A. rivela in queste brevi note una vera sensibilità musicale ed una scrittura scorrevole e facile. *d. d. p.*

WARLOCK (P.) — *Tom Tyler*, Song. (Augener Ltd., Londra).

Garbatissimo pezzo vocale dal periodo ampio e dallo svolgimento continuato quasi a guisa di concezione istrumentale su poesia del sedicesimo secolo.

—— *Elore Lo*, Song. (Augener Ltd., Londra).

Anche la poesia di questa canzone è del tempo lontano (sec. XVII) ma la realizzazione musicale appare meno felice e nonostante meno spontanea, in una continuata alternativa di sei ottavi e di tre quarti.

SOMEREN GODFERY (M.) — *The King of China's Daughter*, Song. (Augener Ltd., Londra).

Il *color locale* è definito da un ostinato impiego di quinte colte in tonalità lontane fra di loro.

FARINA (G.) — *Strambotto* per Canto. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'autore ha una speciale facilità melodica che balza sincera anche dagli atteggiamenti spiccatamente moderni delle sue concezioni. Il genere del suo canto però assume grazie maggiori quando si ispira all'ingenuità infantile.

—— *Ballata Campestre* per Canto. (F. Bongiovanni, Bologna).

Spigliata e vivace ma un po' ardita di tessitura.

ALLENDE (P. U.) — *Tempo di Minuetto*, per Piano. (M. Senart, Parigi).

Eccessivamente tormentata nel ritmo e nella tonalità la composizione poco si adatta a rievocare le grazie incipriate delle danze di altri tempi.

—— *Miniatures Grecques*, per Piano. (M. Senart, Parigi)

Piccoli pezzi di media difficoltà meccanica, chiari, piani negli andamenti, pertanto un poco insoliti nella tonalità.

CARSE (A.) — *Four old Nursery Rhymes* for children Voices. (Augener Ltd., Londra).

Deliziose! Non si può dire di più. Melodia ingenua ma significativa, fiorita sulle labbra anonime del popolo; armonizzazione elegantissima, varietà piacevole, eleganza di aneggiamenti, raffinatezza di fraseggio... deliziose, bisogna proprio ripeterlo.

MAREO (E.) — *Troika* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Pezzo per pianoforte di media difficoltà e di notevole effetto vivace.

CARSE (A.) — *Memory's Garden* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Prezioso album di quattro brevi pezzi di modeste esigenze tecniche ma di notevoli pretese di interpretazione. Particolarmente graziosa la *Vecchia Danza*.

COLERIDGE TAYLOR (S.) — *Scene de Ballet* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Pagina pianistica ricca di risorse interpretative e di colori strumentali, nella quale il vivace si alterna garbatamente all'espressivo.

JENSEN (A.) — *Elektra* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Pezzo lirico ispirato a belle parole di Sofocle e dovizioso d' calde tonalità sentimentali.

MASSI-HARDMANN (F. W.) — *Humoresque* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Basato sui contrasti ritmici e ideologici, questo breve pezzo di media difficoltà può interessare e divertire assai chi suona e chi ascolta.

WASSERVOGEL (E.) — *Jugend Album* für Klavier. (Doblinger, Vienna).

Pochi libri infantili hanno il garbo di questa raccolta indovinata che risponde agli scopi prefissi. Fra i pezzi più graziosi ricorderemo la *Barcarola*, la *Danza Spagnola*, la *Gondoliera* e la *Scatolina Armonica*.

SWINSTEAD (F.) — *Spanish Serenade*, for Piano duet. (Augener Ltd., Londra).

Musica un poco tormentata, avvalorata però da un ritmo oltremodo marcato e caratteristico.

SUMSION (C.) — *Air with variations*, for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Pezzo di media difficoltà, di moderato sviluppo, di modesto valore ideologico e tecnico.

COLERIDGE TAYLOR (S.) — *My Lady* Song. (Augener Ltd., Londra).

Originale lirica vocale intessuta su una specie di formula armonica densa di espressione e di colore locale.

ROSS (W. B.) — *Tarantella*, for Piano duet. (Augener Ltd., Londra).

Composizione moderna che attraverso gli ardimenti armonici e modulanti sa conservare tutta l'irruenza pittorica del popolarissimo ritmo di danza vivace.

CALLANDER (M. H.) — *Four little pictures* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Facilissime ma assai garbate, queste pagine pianistiche meritano la massima considerazione degli insegnanti e le più vive simpatie dei piccoli pianisti.

SEELIG (P. J.) — *Indische Muziek* per Pianoforte. (Edizioni Seelig, Baudoeng, India).

Raccolta di una cinquantina di pezzi a due e quattro mani, qualche volta caratteristici e significativi. La malia che sempre emana dal lontano paese però raramente è personificata dal linguaggio sonoro.

ARNE (T.) — *Quattro Canzoni* tolte dall'opera « La Maschera di Alfredo ». (Augener Ltd., Londra).

Interessantissime appaiono le quattro nuove revisioni di Adam Carse delle quattro canzoni del compositore Tommaso Arne, vissuto in Inghilterra dal 1710 al 1778 ed autore di una trentina di opere pregevolissime. Del valore melodico e armonico delle sue composizioni abbiamo la prova nelle quattro pagine recentemente messe in circolazione dalla Casa Augener di Londra. In questo periodo di irrequietudine e di instabilità portata al parossismo, torna di vero sollievo il potersi compiacere di una linea melodica spontanea e di una armonizzazione elegante, ma logica e naturale in ogni suo aneggiamento.

TONI (A.) — *Liriche infantili*. (A. e G. Carisch e C., Milano)

Il repertorio per i bambini va gradatamente sviluppandosi per merito di buoni musicisti che al appassionano alle attrative del campo fertilissimo. Il maestro Toni mette ora in circolazione un grazioso seguito di canzoncine spontanee originali e soffuse di modernità armonica, ispirate a poesie di vari autori. Fra le più tipiche ricorderemo *Indovinelli*, *I mesi dell'anno*, *Preghiera della sera*, *Ninna nanna*, *La Befana*.

E. Ormone.

L'Eco della Stampa, il ben noto Ufficio di ritagli da Giornali e Riviste, fondato nel 1901, rende noto che dal 1° Ottobre si è trasferito nella nuova ed ampia sede di Via Giovanni Jaurés, 60 - Milano (133) - Telef. 53-335

MUSICA SINFONICA

PIZZETTI (I.) — *Concerto dell'Estate* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Pizzetti è giunto, da vari anni, a tale unità d'espressione, cioè di vita, che nulla si muove nella sua ispirazione che non parta essenzialmente da essa medesima: nulla v'è più d'eterogeneo o d'impuro o di « comune ».

Più che mai forte sugli animi a lui prossimi, egli non può dunque più essere applaudito per compromesso. O si sente, si penetra a fondo nella sua composizione, o se ne resta, del tutto al di fuori, sia pure in attesa.

La comprensione di questo *Concerto d'Estate* mi sembra poi la vera pietra di paragone: in questo lavoro tutto è Pizzetti e soltanto Pizzetti, e l'ispirazione vi si realizza così pienamente e immediatamente come in una forma l'ardente bronzo degli statuari.

Chi conosce i precedenti lavori d'orchestra e da camera, e segnatamente il *Trio* per violino, viola e violoncello, troverà nel *Concerto d'Estate* la manifestazione d'un Pizzetti ancor più padrone di sè, ancor più sereno. Nel finale del *Trio* la musica mi appariva in gran parte volata non già cerebrale nel senso comune della parola, ma scritta « come se » la letizia, la solennità della vittoria sul dolore, fossero già pienamente raggiunte. E la pienezza della sonorità non diventa pienezza di vita in noi.

Ora ecco l'accordo annunziato da quell'anticipazione: ogni crisi vi si placa, la dissonanza è risolta. Il Pizzetti della *Sonata in fa* è giunto ad un'altezza onde può guardare serenamente in un più largo orizzonte. Al tormento dell'introduzione, che scuote la sonata fino allo spasimo (e non è forse questo il motivo che ci stringe a quella musica?) un muovere d'aperta simpatia nell'animo con la Natura. Dall'ampiezza di questo sguardo nasce la musica del *Concerto d'Estate*, sinfonia pastorale da tempo desiderata ed attesa da chi conosceva ed amava la personalità creatrice del Maestro.

Concepita nella mente stessa che concepiva i drammi di *Débora e Jaële* e di *Fra Gherardo*, la sinfonia rappresenta di fronte ai drammi come una riassunzione del loro motivi per una sintesi pienamente musicale. Alla scrittura, per così dire « analitica » si oppone qui una scrittura più semplice, più lineare, in funzione appunto d'una sintesi che s'attua in forme musicali più nettamente definite.

Queste forme sinfoniche del Pizzetti sono state già disegnate e concretate negli altri lavori succennati: tutti i critici che se ne sono occupati ne hanno posto in rilievo la scarsa aderenza ai tipi tradizionali della sonatistica moderna (cioè dai viennesi in poi) e taluni hanno veduto nelle sonate pizzettiane altrettante manifestazioni d'estro più che altro « rapsodico ».

Tale questione non va peraltro trattata da un punto di vista estrinseco; essa ha una reale ed essenziale importanza, quando la si riconduce ai suoi termini esatti, cioè all'esame del « modo di concepire la musica » proprio al Maestro. Notiamo che il procedere della composizione strumentale pizzettiana avviene per grandi momenti, propri ognuno ad un tema ed alla sua immediata espansione. I temi ci presentano, quasi subito, le loro conseguenze immediate, e conservano una loro libertà a traverso tutto il pezzo, senza — cioè — richiedere lena ad una elaborazione dialettica nella quale i loro propri elementi verrebbero dissociati e altrimenti rifusi. Il succedersi di tali momenti determina il modo col quale i tempi ricompariranno, volta a volta, in nuova forza e in nuova luce, ma sempre nella loro integrità.

La dissociazione degli elementi del tema, quando av-

venga (e non è raro il caso) non è fonte di nuove conseguenze, ma soltanto conseguenza essa stessa, la quale però con il «tono» affettivo ch'essa ha condotto apre la via al nuovo canto.

Questo è il discorso musicale pizzettiano, al quale converrà poi questo o quel nome (rapsodico, o altro) che gli si voglia dare, ma che qui poco o nulla importa.

All'intensità espressiva dei temi, sì nella loro linea melodica, sì nel loro tono armonico e timbrico, è affidato il vivere di questa musica, ed il ritmo costruttivo è affidato alla buona proporzione dei vari momenti tra loro.

Così vediamo, sopratutto in questo *Concerto* che riassume tutta l'arte strumentale pizzettiana, vediamo il primo periodo alimentarsi tutto di gioiose affermazioni del 1° tema (già di per sè complesso per varietà d'elementi, apportati gli uni dagli archi, gli altri dai legni) e cedere poi — in un vago disperdersi di elementi tematici già pervasi dell'analito di canto, in una atmosfera di lontane risonanze, su lunghi, ampi pedali — ad un 2° tema, «languido e disteso» cantato dall'oboe e commentato dagli altri legni (anche qui si nota la complessità congeniale del tempi pizzettiani) quasi canto popolare, evocatore delle dorate campagne dei lontani orizzonti.

Così i due momenti essenziali della visione pastorale del 1° tempo son già espressi, ed un intensificare della polifonia e della sonorità richiama a tempo il gioioso slancio del 1° tema, che in un largo trionfo di campane conclude questo inno «mattutino».

In tono di canzone popolare i violini iniziano in sordina il «Notturno», ridestandovi intorno il canto quasi mistico dei legni attraversato da un dolce contrappunto del corno inglese. Così delineatisi i termini del quadro, a rapida concitazione, quasi fremito, si leva, tra sensazioni degli archi e sommesse, lontane interlezioni dei fiati, la sottile voce del flauto, perduta in una lunga cadenza solitaria, che rinasce, dopo una ripresa del 1° periodo, per involarsi nel pianissimo.

Il 3° tempo è intitolato «Gagliarda e Finale». In realtà è la Gagliarda che fa il Finale, ammansandolo con il suo ritmo imperioso, e col canto ondulante nei fagotti e nei corni che della perorazione sinfonica finale sarà in gran parte. Riappare la Gagliarda così in tutto il tempo, come, a svolgervi il modo con cui si va scordando il suo tema, in una riduzione di valori, nel pieno discorso melodico (anch'esso in «tono popolare») che forma i momenti tipici del finale; fino alla magnifica pagina contrappuntistica che, qual ritmo della Gagliarda scandito dal clarinetto basso e dall'arpa riconduce nei fiati, a svariate imitazioni, il tema già nel 1° periodo annunziato dai fagotti e dai corni mentre gli archi, in acuto, cantano una melodia inebriata del desiderio di vita.

Nel pianissimo d'un «Molto largo» il Concerto si termina dolcemente, in piena musica come aveva cominciato e come durante tre lunghi tempi aveva proceduto.

Sono 115 pagine svariatissime, e non una battuta serve ad altro che a valori musicali, cioè propri del discorso sinfonico. E l'effetto nasce dai valori musicale; non mai è vano clangore e vuota risonanza, come si conviene ad una composizione che dell'arte strumentale di Ildebrando Pizzetti è la più grande e significativa riassunzione.

G. R.-D.

GUERRINI (G.) — *L'ultimo viaggio di Odisseo*. Poema sinfonico per Orchestra. (Partitura). (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Un lavoro sano e forte fatto veramente di musica e non di quei certi «surrogati» così di moda per coloro che sprovveduti di idee affannosamente cercano nelle lucenti vernici e negli specchietti per le allodole gli abiti di seta artificiale per camuffare la povertà della sostanza contenuta nelle loro così dette creazioni.

In questa partitura pubblicata dalla Casa Ricordi nelle chiare ed artistiche sue edizioni di studio, troviamo nobiltà ed elevatezza di pensiero, sicurezza di forma e di sviluppo, tecnica robusta che dimostra un'ottima padronanza della materia sonora e delle risorse strumentali ed orchestrali. Questa l'impressione complessiva; qua e là un tessuto orchestrale meno fitto e qualche maggiore trasparenza gioverebbero a porre in maggiore evidenza i contrasti di colore che Guerrini ha tradotto in musica dal grandioso poema pascoliano.

Gli episodi più salienti segnati in modo particolare sulla stessa partitura sono resi con spunti melodici e tematici interessanti. La comparsa del vecchio eroe (N. 6) è rappresentata da uno scultoreo tema, possente e originale (ottoni). Grazioso il sussurrio delle onde che si sviluppa sino al N. 7 ove si fonde, in una elegante polifonia, col tema eroico: l'effetto è efficace, l'ispirazione sincera. La canzone dell'Aedo (N. 9) di bella plasticità affidata al clarino, viola e cello (soli) ai quali poi si aggiunge il primo violino solo è avvolta in un'atmosfera morbida e soave di celeste, arpe, con relative armonie di altri strumenti e dà una piacevole sensazione di freschezza ed una squisita impressione di ambiente pittorica. La procella (N. 26) pur senza rivelare novità di procedimenti in questo genere di descrizione, raggiunge senza dubbio il risultato che l'autore si è proposto. Il «lento» (N. 35) col quale si chiude il lavoro lascia un senso di tristezza e di pessimismo che ben esprime le parole «Non esser mai! più nulla! ma meno morte che non esser più!». La composizione anche nella varietà delle didascalie che ne ispirano i diversi momenti riesce a mantenere una linea ben salda: la costruzione del pezzo è quindi ben concepita e ben attuata: questo importante pregio unito a quelli già ricordati rendono degno di grande elogio questo robusto lavoro del giovane e chiaro Direttore del Conservatorio di Firenze, onde ci auguriamo tale partitura entri presto a far parte del repertorio delle maggiori istituzioni sinfoniche.

Lodovico Rocca.

I. PIZZETTI

Concerto dell'Estate

1. Mattutino. — 2. Notturno.
3. Gagliarda-Finale.

121027. - Per Orchestra. (Partitura tascabile). L. 20,—

121220. - Per Pianoforte a 4 mani. Riduzione di M. Pilati. L. 20,—

Tre Preludi per l' "Edipo Re„

119226. - Per Orchestra. (Partitura tascabile). L. 25,—

121075. - Per Pianoforte a 4 mani. Riduzione di M. Pilati. L. 12,—

Tre Canzoni con Quartetto d'Archi.
(1. Donna Lombarda. - 2. La Prigioniera. - 3. La pesca dell'anello).

120234. - (Partitura tascabile) L. 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® Ministero della Guerra, Roma (Direzione generale personale ufficiali). — Concorso per esami ad un posto di Sottotenente maestro Direttore di Banda. Scadenza il 19 dicembre p. v.

® Governatorato di Roma (Riparto X, Via Monte Tarpeo 27 B). — Concorso per un'opera lirica in uno o più atti, assolutamente nuova. Premio L. 25 mila e la rappresentazione al Teatro Reale. Scadenza, ore 12 del 31 dicembre p. v.

® Federazione Provinc. Milanese Combattenti. — Concorso corale fra le sezioni dipendenti, con le seguenti modalità: Primo premio (L. 500) alla sezione che presenti un corpo corale di almeno 200 soci capaci di cantare, marciando, le seguenti canzoni: «Sul Ponte di Bassano»; «La sveglia degli imboscati»; «Al di là del Piave»; «Il testamento del capitano».

Cinque premi da L. 100 alle sezioni che presentino un coro di almeno 50 voci per l'esecuzione dei canti di cui sopra. E' lasciata facoltà di produrre anche altri canti purchè non frammentarii.

L'esecuzione avverrà nella prossima primavera. Le iscrizioni si ricevono fino al 31 dicembre p. v. I libretti con le parole delle canzoni si forniscono gratuitamente.

® Liceo Musicale di Cagliari. — Concorsi, per titoli ed eventualmente per esami, ai seguenti posti:

a) professore titolare di violino;
b) professore titolare di contrabbasso;
c) professore titolare di violoncello.

Scadenza per la presentazione delle domande, il 5 dicembre p. v.

® Giornale Il Plettro (Castelmorrone, 1) Milano. — Concorso per due Intermezzi per Orchestra mandolinistica. Premio per ciascun bruno: lire cinquecento, la pubblicazione e il 50 per cento sui diritti di esecuzione. Scadenza il 14 marzo p. v.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

® Kursaal d'Ostenda. — In occasione delle feste pel Centenario dell'Indipendenza belga, vengono banditi due Concorsi tra musicisti di nazionalità europea:

1.) *per un pezzo di carattere* (esempio, le *Rapsodie* di Liszt, di Enesco, di Chabrier, o le *Fantasie* d'Ysaye, di Gilson ecc.);

2.) *per un pezzo espressivo* (esempio *Intermezzo della* «Cavalleria», *Pavane* di Ravel, *Processione notturna* di Rabaud, ecc.).

I brani devono essere inediti, mai eseguiti, nè premiati in altri Concorsi, ma sopratutto adatti ad essere riprodotti davanti al pubblico cosmopolita del Kursaal.

I premi sono due per ciascuna categoria, rispettivamente di 20 e 10 mila franchi belgi. Presentazione dei lavori dal 20 marzo al 10 aprile 1930. Il giudizio sarà emesso non oltre il 30 dello stesso mese.

Per maggiori schiarimenti rivolgersi al signor Léon Lescrauwaet, segretario artistico del Kursaal d'Ostenda (Belgio).

NOTIZIE

La stagione invernale d'opera

® Teatro Reale, Roma. — Novità assoluta: *Lo straniero* di Pizzetti. - Novità per Roma: *Madonna Imperia* di Alfano; *Il Re* di Giordano; *Le preziose ridicole* di Lattuada; *Il diavolo nel campanile* di Lualdi; *Casanova a Venezia* ballo di Adami e Pick-Mangiagalli; *Arianna e Barbablèu* di Dukas. — Opere di repertorio di nuovo allestimento: *Matrimonio segreto*, che inaugurerà la stagione; *Guglielmo Tell*; *Ballo in maschera*; *Falstaff*; *Walkiria*; *Mefistofele*; *Isabeau*; *Turandot*; *Conchita*.

Tra le riprese: *Dafni* di Mulé, *La campana sommersa* di Respighi, *Il Gobbo del Califfo* di Casavola.

Dirigeranno i maestri Marinuzzi e Santini.

® Teatro Regio, Torino. — La stagione, diretta da Capuana, durerà due mesi. Si rappresenteranno: *Forza del destino*; *Conte Ory* di Rossini; *Vascello Fantasma*; *Andrea Chénier*, ed altra da destinarsi.

® Teatro Carlo Felice, Genova. — *Italia-*

na in Algeri di Rossini; *Forza del destino* e *Aida* di Verdi; *Isabeau* di Mascagni; *La campana sommersa* di Respighi; *Turandot* e *Bohème* di Puccini. Direttore, Gaetano Bavagnoli.

® Buon numero di NOVITÀ sono annunciate al TEATRO DI MONTECARLO: *Zaïde*, libretto ricostituito da Chantavoine, musica di Mozart; *Le Mariage*, 1 atto di Gogol, musica di Mussorgski; *Monsieur de Chateaubriand*, 3 atti di Holt, musica di H. Jamin; *La Tempête*, da Shakespeare, musica inedita di Honegger.

® PRIME RAPPRESENTAZIONI IN VISTA ALL'ESTERO. — *Gli Abencerragi* di Cherubini, nella versione primitiva a Konisberg; *La Vita d'Oreste* di Krenek e *Robinson* di Offenbach a Lipsia.

La stagione concertistica

® Il TEATRO DEL POPOLO DI MILANO ha già iniziato la serie dei suoi concerti, caposaldo il Quartetto Poltronieri, con la collaborazione pianistica di Alberto D'Erasmo. Nella prima parte della stagione, fino a Natale, vi saranno udizioni anche del Trio Agosti-Crepax, delle cantatrici Adami-Corradetti, I. M. Ferraris, Carmen Melis, Angioletta Roncallo, Hina Spani, Conchita Supervia. Il violinista Poltronieri e il pianista D'Erasmo daranno anche un concerto individualmente.

® Per gli AMICI DELLA MUSICA DI MILANO sono stati scritturati i *pianisti* Levitzki, Friedman, Zecchi, R. Borgatti, Nardi, V. Daidone, R. Silvestri; i *violinisti* Aranyi e De Rogatis; le *cantanti* Ciccarella e Alfani Tellini; i *quartetti* Abbado Malipiero, Lener, di Budapest; il *trio* Rosé.

® All'AUGUSTEO DI ROMA si succederanno nella direzione i maestri Molinari, Strauss, Mascagni, Zandonai, W. Ferrero, Gui, Kleiber, Mario Rossi e Marinuzzi. Si presenteranno i solisti Tertis (viola), Millstein e Szekely (violino), Zecchi e Gieseking (pianoforte), ed altri da destinarsi.

Vi saranno, inoltre, due concerti della Filarmonica di New York, diretti da Toscanini e uno della Società corale morava.

Figurano in programma: l'*Oratio Vespertina* di Perosi; la *Messa di Requiem* di Verdi; *S. Francesco* di Menegazzoli; *Salmo ungarico* di Kodaly; *Poema autunnale* di Respighi, ed altre novità, quali *Concerto dell'Estate* di Pizzetti; *Scene infantili* di Napoli; *Paolo e Virginia* di Montemezzi; tre Interludi dell'opera *Intermezzo* di Strauss, che saranno diretti dall'autore; *Suite americana* di Bloch; un *Largo* di Gibilaro; *Concerto* per viola ed orchestra di Elgar. Zandonai, inoltre, si è riservato di presentare una o più sue composizioni nuove.

® Alla SALA ACCADEMICA DI S. CECILIA, pure di Roma, la stagione verrà inaugurata il 22 corr. mese con un concerto corale di musica madrigalesca e sacra, affidato alla Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri. Seguiranno il Quartetto del Vittoriale, il Trio di Pesaro, il Quintetto Zimmer, il Quartetto Roth, la « Société des instruments anciens » e molti altri riputati solisti.

® Anche per la ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA, il direttore Alessandro Bustini ha stabilito un programma di 25 concerti, dei quali ben diciotto saranno riservati ad esecutori italiani per composizioni pure italiane. Inoltre si è accaparrata l'esclusiva del Quartetto di Roma e di un nuovo ente denominato « Madrigalisti della R. Accademia Filarmonica Romana ».

Un concerto, preceduto da un discorso di De Rensis, sarà dedicato a Domenico Alaleona, nel giorno anniversario della sua morte, ed un altro a musiche di R. Bossi. Tra i solisti o complessi scritturati, ricordiamo i *pianisti*: Stern, Consolo, Puliti, Arrau, Perrachio, Lovonnet, Petri, Jemmolo, Caporali; i *violinisti*: Mainardi e Saldarelli; le *cantatrici* Bodil Börge, Cao Pinna, Maria Rota, Sigalla; i *quartetti* Pro Arte e Poltronieri; il *trio* Fiorentino.

® Il CIRCOLO ARTISTICO DI TRIESTE promette udizioni dei *violinisti* Millstein, Manèn e Barison; dei *violoncellisti* Földesy, Boni e Sigon; dei *pianisti* De Koczalsky, Arrau, Rossi, Curellich, Constantinedes e Visnovitz; dell'*arpista* Ruata-Sassoli; delle *cantatrici* Alfani-Tellini, Ducrano; degli *organisti* Galliera, Matthey, Zuccoli; dei *quartetti* di Bruxelles e del Vittoriale, del *trio* Zanella.

® All'UNIVERSITÀ POPOLARE, pure di TRIESTE, si avvicenderanno il quartetto triestino, Cesare Barison, Gastone Zuccoli, il coro delle Villotte Friulane, la pianista Pitini, la cantatrice Maria Rota, il violinista Florizel von Reuter col pianista Dammert; il violista Tertis, il pianista Cortot, Magdelaine Grey e la orchestra dell'Augusteo.

® Alla SOCIETÀ DEL QUARTETTO SALERNITANO sono stati scritturati i *violinisti* Abussi e Millstein; i *pianisti* Denza e Zecchi; il *violoncellista* Mainardi; il soprano Cattani; i *quartetti* Poltronieri, Viennese, Sevcik; l'*otetto* Rotschild.

® A BOLOGNA (Università Popolare): l'*otetto* Rotschild; il *quartetto* Abbado; il *trio* Rosé; il *duo* Serres-Halils; Enrico Mainardi; i *violinisti* Ruminelli e Aranyi.

® A FIRENZE (Lyceum): i *pianisti* Arrau, Piccioli, Sheridan; il *violinista* Aranyi; il *violoncellista* Mazzacurati; il *trio* Rosé; il *quartetto* Bentz.

® A VENEZIA (Circolo Artistico): i *pianisti* Sheridan e Kentner; il *violinista* Aranyi; il *violoncellista* Caruana; il *quartetto* Bentz; il *trio* Rosé

® A BRESCIA: il *violoncellista* Masotti; il *trio* Poss; il *quartetto* di Budapest; la *cantatrice* Ostrowska; il *violinista* Molnar.

® S. E. Balbino Giuliano, nuovo ministro dell'Educazione Nazionale, intende dare il massimo sviluppo all'INSEGNAMENTO DELLA MUSICA E DEL CANTO CORALE. Ciò ha dichiarato nel discorso inaugurale per la prima seduta del Consiglio Superiore dell'E. N. ed ha riaffermato in una ampia circolare diretta ai Provveditori agli studi.

® L'Accademia d'Italia, per poter suggerire i provvedimenti del caso, ha dato incarico al proprio membro Pietro Mascagni, di fare una relazione sull'attuale CRISI DEL TEATRO LIRICO.

® La Casa Treves sta per iniziare una collana di monografie I GRANDI MUSICISTI ITALIANI E STRANIERI, che sarà diretta da C. Gatti. Tra i primi volumi sono annunziati quelli di Malipiero, su *Claudio Monteverdi*, di Donati-Petteni, su *Donizetti*; di R. De Rensis, su *Boito* (cronache e critiche musicali); di D'Angeli, su *Benedetto Marcello*; di A. Bonaventura, su *Boccherini*; di Radiciotti, su *Pergolesi*; di Tebaldini, su *Ponchielli*; di C. Gatti, su *Catalani*; di Pannain, su *Bellini*; di Casella, su *Domenico Scarlatti*; di Zampieri, su *Tartini*; di Lualdi, su *Sgambati - Mancinelli - Martucci*; della Tibaldi Chiesa, su *Schubert*; di A. De Angelis, sulla *Vita musicale romana dell'800*.

Si avranno anche carteggi ed epistolari, come la corrispondenza *Muzio-Barezzi* intorno a Verdi, a cura di G. A. Garibaldi; le *Memorie di G. Ricordi*, raccolte da Adami, ecc.

® Pure l'editore Formiggini di Roma, sta preparando una serie di GUIDE MUSICALI, dirette da Mantovani.

® La Commissione organizzatrice della MOSTRA NAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA, che avrà luogo a Roma nella prossima primavera, è composta dai maestri Mulé, Casella, Lualdi, Molinari e Aldo Oddoni.

® Il maestro LUIGI FERRARI TRECATE desidera si sappia che egli è stato nominato Reggente la Direzione (e non Direttore effettivo) del R. Conservatorio di Parma.

® Il maestro RENATO FASANO, direttore del Liceo Musicale di Cagliari, ha vinto il concorso di insegnante ad una classe aggiunta di pianoforte principale al R. Conservatorio di Firenze; ed altro alla cattedra di pianoforte complementare nel R. Conservatorio di Parma.

® LAVORI IN PREPARAZIONE. — Sono annunciate le seguenti nuove operette: *Serpentina* libretto di Reggio e *Guerra in tempo di pace* di Bonelli, per la musica di Montanari; *I monelli fiorentini* di Bonelli e Ranzato; *Geziana* dello stesso Ranzato, su libretto di Longo di S. Fino.

Il maestro La Rotella ha terminato un poema sinfonico dal titolo *Poema di gioia*.

® Riproduciamo dal *Ménestrel*, l'elenco dei SUSSIDI A TEATRI TEDESCHI pel 1929-30.

	ABITANTI	MARCHI	LIRE. IT.
Berlino	4.024.000	5.041.000	23.000.000
Amburgo	1.150.000	2.400.000	11.000.000
Monaco	680.000	3.500.000	16.000.000
Francoforte	476.000	2.500.000	11.500.000
Hannover	422.000	1.800.000	8.200.000
Stoccarda	342.000	2.000.000	9.200.000
Cassel	171.000	1.125.000	5.100.000
Mannheim	147.000	1.500.000	6.900.000
Wiesbaden	132.000	1.700.000	7.800.000

Totale circa L. 98.700.000

® L'impegno di FURTWÄNGLER con la Filarmonica di Berlino è per dieci concerti per stagione, con altrettante prove generali; e per cinque ad Amburgo (tre di musica corale e due popolari). L'onorario assegnatogli è di 65 mila marchi.

Egli, inoltre, dirigerà dieci rappresentazioni a Berlino, con un compenso di 1.500 marchi per sera.

NECROLOGIO

® In ritardo abbiamo appreso la morte (avvenuta il 26 settembre in Pielenhofen, Baviera) del dottor. CARLO WEINMANN, direttore della Scuola di musica sacra di Ratisbona e preside generale, per la Germania, Austria e Svizzera, della Federazione Cecíliana. Fu grande amico dell'Italia e ammiratore sincero delle sue glorie musicali e professò un vero culto per il Palestrina, al quale dedicò alcuni studi biografici e critici. Scrisse una *Storia della musica sacra*, tradotta anche in italiano (1908).

® Il 27 ottobre a Vienna, in età di 70 anni, è morto ALFREDO WILLNER, librettista preferito di Leo Fall e di Franz Lehar, e che, unitamente al Reichtert, scrisse il libretto per la *Rondine* di Puccini; libretto che dalla forma operettistica fu poi trasformato in quella lirica per opera da Adami.

Preghiamo di rinnovare sollecitamente l'abbonamento pel 1930. A richiesta, MUSICA D'OGGI invia numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CESI (B.) (121410). *Metodo.* Libro 2°. Ejercicios y escalas (testo spagnuolo). (B) L. 10,—
ZANDONAI (R.) (121350). *Telefunken.* Marcia. (A) » 5,—

CANTO E PIANOFORTE

TOMMASINI (V.). *Charmes.* Trois *Mélodies* sur poèmes de Paul Valéry:
—— (121202). 1. Les pas (S-T). (A) L. 5,—
—— (121203). 2. L'insinuant (MS-Br). » » 5,—
—— (121204). 3. Le vin perdu (MS-Br). » » 5,—
—— *Leopardiana.* Tre *Melodie* su versi di Giacomo Leopardi:
—— (121205). 1. Imitazione (S-T). (A) L. 5,—
—— (121206). 2. La impazienza (frammento di Saffo) (S-T). (A) L. 5,—
—— (121207). 3. Idillio V. di Mosco (S-T). » » 5,—

CORI CON PIANOFORTE

FERRARIA (L. E.) (120901). *I Canti delle montagne.* Raccolti e ordinati da U. Balestrieri, E. Monney, P. Ravelli. (A) L. 30,—
—— (120902). Fasc. 1°, Canti Valdesi » » 6,—
—— (120903). » 2°, Canzoni Valdostane » » 12,—
—— (120904). » 3°, Canzoni Valsesiane » » 6,—
—— (120905). » 4°, Canti Piemontesi » » 6,—
—— (120906). » 5°, Canti Trentini » » 6,—
—— (120907). » 6°, Villotte Friulane » » 12,—
—— (120908). » 7°, Canzoni Sarde » » 6,—
—— (120909). » 8°, Canti di Soldati » » 6,—
—— (120910). » 10°, Canti dei Maggi » » 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121291). *Notturno e Tarantella*, dalla Rapsodia napoletana «Piedigrotta 1924». Trascrizione di Mario Corti. (A) L. 10,—
SANTOLIQUIDO (F.) (121290). *Chiarità lunare.* Notturno. (A) L. 8,—

GRANDE BANDA

D'ELIA (A.). *Il trionfo di Bellerofonte.* Impressioni sinfoniche:
—— (120436). Partitura. (A) L. 30,—
—— (120437). Parti staccate. » » 50,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

AROLAS (E.) (121221). *Maipo.* Tango de salon (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
CASELLA (A.). *Le convent sur l'eau.* Brani sinfonici (De Cecco):
—— (121294). 1. Marche de fête (minuti 4) (A) L. 10,—
—— (121295). 2. Ronde d'enfants (minuti 3) » » 10,—
—— (121296). 3. Barcarolle - Sarabande (minuti 11 ½). (A) L. 12,—
—— (121297). 4. Pas des vieilles dames (minuti 3). (A) L. 10,—
—— (121298). 5. Nocturne-Danse (minuti 7). » » 12,—
CATALANI (A.) (121186). LA FALCE. Prologo sinfonico: La battaglia di Bedr (Culotta) (minuti 14). (A) L. 20,—
MASSARANI (R.) (121286). *Gino, mal fel...* (minuti 5). (A) L. 10,—
MULÉ (G.) (121067). DAFNI. 1ª Fantasia (Culotta) (minuti 20). (A) L. 20,—
PRINCIPE (R.) (121316). Libera trascrizione di un *canto popolare dell'Holnaut* (De Cecco) (minuti 3). (A) L. 6,—
SABORIDO (E.) (121337). *Augustia.* Tango (minuti 2 ½). (A) L. 6,—
—— (121338). *Caras y caretas:* El canillita. Tango (minuti 2 ½). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

CASELLA (A.). *Serenata* per Clarinetto, Fagotto, Tromba, Violino e Violoncello. Partitura. — *Sonata in do magg.* per Pianoforte e Violoncello. (Universal-Edition, Vienna).
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *I Nottambuli.* Violoncello & Piano. (Universal-Edition, Vienna).
CRAS (J.). *Evocation* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
CALTABIANO (S.). *Sonata in Sol* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 20,—
FEDELI (L.). *Preludio.* Violoncello e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 8,—
HONEGGER (A.). *Rug by.* Mouvement Symphonique. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 25,—
LIMENTA (F.). *Aria all'antica.* 3° Tempo della Suite mignonne. Per Viola e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
LOWTHER. *Quintette* pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 34,—
MARANGONI (G. M.). *Scuola teorico pratica del Contrabasso.* 1ª Parte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 35,—
ROCCA (L.). *Suite.* Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 15,—
PFITZNER (H.). *Kompositionem der Meisterschüler.* (A. Fürstner, Berlin).
PONCE (M.). *4 Miniaturas.* Por Quatuor à Cordes. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 3,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG
IL PIANOFORTE DEI GRANDI ARTISTI
1853 - 1928
75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO IN TUTTO IL MONDO
RAPPRESENTANTE GENERALE PER L'ITALIA E COLONIE
Franco Hahn (Bonfanti & C.) - MILANO (132) - Viale Abruzzi 92



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XI. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXIX.



Farina Lattea Erba



Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.- MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - MILANO - Telefono N. 82-361

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione perfetta



Incisione elettrica

Fruscìo 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.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - MILANO - Via Domenichino, 14

MUSICA PER STRENNE

ERNESTO BECUCCI.

BAMBINI IN FESTA. Tre piccole Danze per Pianoforte. Op. 303 :
110105. N. 1. Valzer . . . . . L. 4,—
110106. » 2. Polka . . . . . » 4,—
110107. » 3. Mazurka . . . . . » 4,—

EMMA BIANCHINI.

120647. NATALE. Piccola Suite per Pianoforte. Op. 4. Tre Pezzi . . . . . » 5,—
120648. LA GIORNATA DI BEBÈ. Per Pianoforte.. Op. 5. Sei pezzi . . . . . » 6,—
DANZA DELLA MIA BAMBOLA per Pianoforte :
120650. Prima Serie. Op. 7. Tre Pezzi . . » 5,—
120651. Seconda Serie. Op. 8. Tre Pezzi . . » 5,—
120652. Terza Serie. Op. 9. Tre Pezzi . . » 5,—
120653. PUCCETTINO. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque Pezzi . . . . » 5,—
120654. CAPPUCCETTO ROSSO. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque Pezzi . » 6,—
120655. IL SUONATORE DI PIFFERO. Per Pianoforte. Op. 12. Sette Pezzi . . . . . » 8,—
120649. MOUSMÉ. Op. 6 . . . . . » 4,—

VINCENZO BILLI.

117450. IL PARADISO DEI BAMBINI. Sei pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337. . » 8,—
115817. ETÀ FELICE. Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 330 . . » 5,—

J. BURGMEIN.

IL NATALE. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel :
47608. Pianoforte a due mani . . . . . » 15,—
47589. Pianoforte a quattro mani . . . . » 20,—
47609. Parti staccate pel Coro . . . Cad. » 0,50
103477. IL RACCONTO DELLA NONNA. Seguito di sette Pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Metlicovitz . . . . . » 25,—

C. LOPEZ BUCHARDO

119648. LES ROSES DE NOËL. Mélodie. S. o T. » 5,—

V. MARIANI-CAMPOLIETI.

115644. IL CANTO DEL BIMBO D'ITALIA, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini . . . . . » 3,—
30 CANZONCINE PER BAMBINI, con accompagnamento di Pianoforte, su poesie di Lina Schwarz ;
117721 a 117723. Fasc. I a III. Ciascuno . » 5,—

CALIMERO MORI.

117739. « FULGIDA AURORA ». Canzoniere ad uso delle Scuole primarie e secondarie, con accompagnamento di Pianoforte. Parole del prof. Giuseppe Moro . . . . . » 5,—

E. MONTANARO

120643. IL SOGNO DI LIOLÌ E LIOLÀ. Fiaba per Pianoforte. Sei pezzi . . . . . L. 10,—

ELISABETTA ODDONE.

112415. CANZONCINE PER I BIMBI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni . . . . . » 6,—
117046. CANZONI MINUSCOLE, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Hedda, con illustrazioni . . . . . » 6,—
114503. ACQUARELLI INFANTILI. 15 Pezzettini per Pianoforte . . . . . » 15,—
119007. DIECI LIRICHE INFANTILI di Hedda musicate : 1. *Dice la mamma.* - 2. *L'erba « Voglio ».* - 3. *Le aste.* - 4. *Ninna-nanna.* - 5. *La festa di mammina.* - *Il mio musetto.* - 7. *In castigo.* - 8. *La preghiera di Natale.* - 9. *Il pulcinella.* - 10. *Tra due litiganti* . . . . . » 5,—
120762. LA LEZIONE DI MEO. Fiaba in 1 atto per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—
119848. PETRUCCIO E IL CAVOLO CAPPUCCIO. Favola per Canto e Pianoforte . . . . » 10,—
120071. IL SOGNO DI NATALE. Per Canto e Pianoforte . . . . . » 1,50

C. PEDRON

120050. LAVORO E BELLEZZA. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—

M. PIERACCINI

NOVELLINE PER I PICCINI E PER I GRANDI (Ma-Br). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace :
121001. Per canto e pianoforte . . . . . » 8,—
121007. Per voci infantili, senza accompagn. » 4,—

F. B. PRATELLA

119308. LA NINNA-NANNA DELLA BAMBOLA. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 20,—

V. SCARAMUZZA

119318. PREGHIERA DI NATALE. Versi di E. Panzacchi. S. o T. . . . . » 4,—

A. SCHINELLI.

CANZONIERE DEI FANCIULLI per Cori e Pianoforte :
120171. VOLUME I. Canti religiosi . . . . » 20,—
120177. » » Parte di canto . . . » 12,—
120172. VOLUME II. Canti patriottici . . . » 15,—
120178. » » Parte di canto . . . » 8,—
120173. » III. Canti d'argomento diverso » 15,—
120179. » » Parte di canto. . . . » 8,—

RAFFEO ZANON.

CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelia Zanon :
118261 a 118265. Fascic. I a V. Ciascuno . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Baritono G. INGHILLERI
6044 N FAUST (Gounod), *Dio possente.* ANDREA CHÉNIER (Giordano), *Nemico della patria.*
Soprano POLI-RANDACIO Baritono G. INGHILLERI
6045 N AIDA (Verdi), Duetto: *Rivedrai le foreste imbalsamate.* Parte I. Seconda faccia Parte II.
6046 N TROVATORE (Verdi), Duetto Conte-Leonora : *Udiste.* Parte I. Seconda faccia Parte II.
Baritono ERNESTO BADINI
6060 N CENERENTOLA (Rossini), Cavatina Magnifica. Parte I. Seconda faccia Parte II.
6047 N L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Cavatina di Dulcamara. Parte I. Seconda faccia Parte II.
Baritono G. NOTO e Baritono G. FREGOSI
6107 E OTELLO (Verdi). *Credo in un Dio crudel* (Noto). CHÉNIER (Giordano) *Nemico della patria* (Fregosi).

Grande Orchestra Sinfonica "TERRA„ di Berlino
9216 R I RACCONTI DI HOFFMANN (Offenbach). Fantasia. Parte I. Seconda faccia Parte II.
Grande Orch. Sinfonica di Berlino (BODANZKY)
9217 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte I. Seconda faccia Parte II.
921 R TANNHÄUSER (R. Wagner), Ouverture. Parte III. Seconda faccia Parte IV.
Grande Orch. Sinfonica di Berlino (WEISSMANN)
9224 R TIEFLAND (*Terra Bassa*). (E. D'Albert). Grande Fantasia. Parte I. Seconda faccia Parte II.
9221 R SECONDA RAPSODIA UNGHERESE (Liszt). Parte I. Seconda faccia Parte II.
Ass. Art. des Concerts Colonne di Parigi (PIERNÉ)
9225 R RHAPSODIE NORVÉGIENNE (Lalo). Parte I. Seconda faccia Parte II.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: N L. 40 - E L. 30 - R L. 28
In vendita presso i principali negozi
EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A. - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)
Negozio di vendita: Galleria Vittorio Eman., 74 - (Lato Piazza Scala)
Telefono 36-030

PREMIATE FABBRICHE DI PIANOFORTI
ED. SEILER - LIEGNITZ
Succursali proprie a BERLINO - AMBURGO - BRESLAVIA
Fornitori di S. M. la Regina Madre d'Italia e di Corti Europee - Grand Prix Esposizione Torino e alle principali manifestazioni del genere di tutto il Mondo - Numerosissime medaglie d'oro ed attestati di benemerenza
80 anni di perfezionamenti - Circa 70 mila istrumenti inviati in tutte le parti del Mondo
Lavorazione perfetta ed elegante - Acustica meravigliosa - Esclusivisti in tutte le Città del Globo

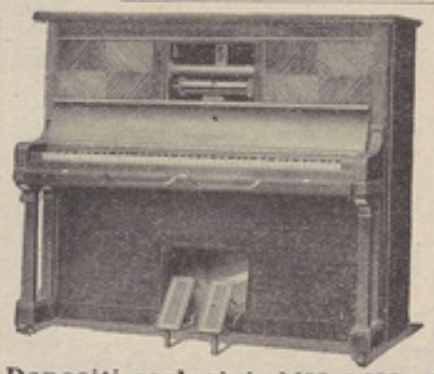
LEONCAVALLO e il suo piano a coda ED. SEILER
Rappresentante per l'Italia e Colonie :
ROBERTO STRINASACCHI - Via Daniele Manin N. 9 - VERONA

Ditte Riunite
A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.
MILANO
VIA BOLTRAFFIO, 16

SAXOPHONES
TROMPETTES
TROMBONI a TIRO
di qualità insuperabile.
Forniture complete per Bande ed Orchestre
Corrispondenza in tutte le lingue.

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927)

Ogni PIANOFORTE SQUIRE & LONGSON è il risultato dell'esperienza di oltre 100 anni di lavoro da parte dei membri attuali della Ditta e dei loro predecessori.

La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente; poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

AGENTE GENERALE per l'ITALIA e COLONIE:
CARLO MOTTA - PAVIA

Depositi esclusivi: MILANO: G. RICORDI & C. (Via Berchet, 2)

ALESSANDRIA: Ditta Bellotti (Via Savonarola, 17-19) - BOLOGNA: Umberto Pizzi (Via Zamboni, 6) - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso (Via Libertà, 178) - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. (V.le XXIV Maggio) - FOLIGNO: Delfini Pantaleone Gualtieri (Via Garibaldi) - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi (Via S. Luca, 50-54) - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli (Corso Vitt. Eman.) - MANTOVA: L. Desidera (Port. Umberto I) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio (Via Roma, 317) - PADOVA: Umberto Favaro (Via Dante, 32) - PALERMO: G. Ricordi & C. (Via R. Settimo) - PARMA: Fratelli Berzioli (Piazza Garibaldi, 33) - PAVIA: Carlo Nicola (Corso Vitt. Em., 15) - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami (Lungarno Mediceo) - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo (Via delle Carceri, 4) - ROMA: Cav. L. Fornaciari (Corso Umberto I. 267) - TARANTO: Giacomo Giannini (Corso Umberto, 15) - TORINO: Cav. V. Restagno (Corso Vitt. Em. II, 90) - VENEZIA: Sanzin & C.° (Campo Manin Giudecca, 483) - VERONA: Rossi Arturo (Via Leoni, 6) - VOGHERA: Mario Moroni (Via Emilia, 59).

Compresse di
Aspirina

Sciogliete in un bicchiere d'acqua sono di insuperabile efficacia contro

il mal di testa di denti, i reumatismi, i dolori agli arti, la gotta, i raffreddori, le nevralgie, ecc.

La confezione originale porta la fascia verde e la croce Bayer; richiederla espressamente.



LA PRODUZIONE
DELLA SOC AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
=INTERESSA=
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL'INDUSTRIA

CONFEZIONI ELETTRICI = COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = INFRANGIBILI

DITTE RIUNITE

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI MUSICALI ITALIANI ASSOCIATI

CASELLE 127 e 77
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - VIA DEL GIGLIO, 9

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

I MIGLIORI FABBRICANTI di Istrumenti Musicali del Mondo
Per i Professionisti e Concertisti *niente di più perfetto che gli Strumenti*

Marca "MONOPOLE,,

Liuteria artistica e da studio ✠ Tutti gli accessori ed arnesario per Liutai ✠ Flauti, Oboi, Clarinetti, ecc. ✠ Specialità in Saxophones, Jazz-Band, Banjos

Fabbrica di Piatti e Tam Tams ✠ Ricco assortimento in Grammofoni
Tutte le edizioni musicali
Edizioni proprie in Metodi e Pezzi per Banda

A richiesta Cataloghi e Listini gratis

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro e a punta Acciaio
"INCISIONE ELETTRICA,,

25
MODELLI ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 2000

DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 11 a L. 30

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

CASA MUSICALE
G. DE BERNARDI
Via S. Luca, 50-52-54 — Telefono 21-637
GENOVA
NESSUNA SUCCURSALE

✠

TUTTI GLI STRUMENTI
E TUTTE LE EDIZIONI MUSICALI

PIANOFORTI
AUTOPIANI
ARMONIUMS

MACCHINE PARLANTI E DISCHI
RULLI SONORI TRAFORATI

Cataloghi gratis

Strenna indicatissima e significativa

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

(IL RISORGIMENTO ITALIANO NELLA SUA ESPRESSIONE MUSICALE - 1796-1922)

con Note storiche di **ANTONIO MONTI**
e Introduzione di **S. E. PIETRO FEDELE**

FRONTESPIZI, RITRATTI, VIGNETTE, ecc., FACSIMILATE DALL'EPOCA

120661. Volume I. Sino al 1849 . L. **50.**—
120662. » II. Dal 1850 in poi » **50.**—

G. RICORDI & C. - EDITORI

LA MARCA
°ANELLI. CREMONA



DIFFUSA
E
RICERCATA
IN TUTTO
IL MONDO
DISTINGUE
I
CLASSICI

PIANOFORTI - AUTOPIANI

DETENTORI DEL
PRIMATO ITALIANO
8 GRANDI PREMI
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. ANELLI - CREMONA

ANNUARIO GENERALE D'ITALIA
È USCITA L'EDIZIONE 1929
Prezzo Lire 125



GENOVA - Via Dante N. 2



LA CORDA TROPPO TESA

va di tanto in tanto rilassata perchè non si spezzi: del pari, lo sforzo della quotidiana attività va di tratto in tratto alleviata con un breve riposo. È questo il momento di sorbire una tazza di

OVOMALTINA

allo scopo di rigenerare le energie esaurite, somministrando al proprio palato una ghiotta bevanda ricca di elevatissimo potere nutritivo.

In vendita in tutte le principali Farmacie e Drogherie
in scatole da L. 6,50 - 12 e 20

Chiedete, nominando questo giornale, campione gratis alla Ditta

Dr. A. WANDER S. A.
MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,50
ESTERO . . . . . L. 2,—

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 15 sem. L. 8,—
ESTERO: „ L. 22 „ L. 12,—

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

CAMILLE BELLAIGUE. - La Spagna nella musica francese . . . . Pag. 481
LUIGI PERRACHIO - Le sonate di Beethoven . . . . . » 489
GIULIO M. CIAMPELLI. - Un altro Falstaff . . . . . » 493
RIVISTA DELLE RIVISTE: Il mistero del Guglielmo Tell. - Musica pura. - Italia - Estero . . . . . » 497
VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . . » 503
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Berlino (W. HIRSCHBERG). - Lettera dalla Russia (B. DE SCHLOEZER) . . . . . » 505
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 509
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie . . . . . » 513
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 516
INDICE delle materie pubblicate nell'anno 1929 . . . . . » 518

BRANO MUSICALE

C. RAVASENGA: *Re Mimmino*, per Voce e Pianoforte.
D. CIPOLLINI: *Piccola Pastorale* per Pianoforte.

MUSICA D'OGGI che sta per entrare nel suo 12° anno di vita, pubblica in ogni fascicolo:

ARTICOLI DEI PIU' NOTI SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI SU INTERESSANTI ARGOMENTI.

UN COMPLETO RIASSUNTO DELLE PRICIPALI RIVISTE DI TUTTO IL MONDO.

UN NOTIZIARIO DELLA VITA MUSICALE ITALIANA E DI QUELLA DELL'ESTERO.

INFORMAZIONI, CONCORSI, NECROLOGI, ECC. E L'ELENCO DELLE NUOVE PUBBLICAZIONI, EDITE IN ITALIA E ALL'ESTERO, CON LA RECENSIONE DELLE PIU' NOTEVOLI.

UN BRANO MUSICALE DI CHIARO AUTORE.

E' la Rivista del genere più a buon mercato e più diffusa d'Italia: indispensabile a tutti coloro che s'interessano all'arte musicale ed alle sue svariate manifestazioni.

Prezzi d'abbonamento pel 1930:

ANNO: Italia Lire 15 - Estero Lire 22 — SEMESTRE: Italia Lire 8 - Estero Lire 12
(oltre le tasse governative e di previdenza giornalistica in Lire 0,30)
UN NUMERO: Italia L. 1,50 - Estero L. 2,-

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 1930.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

ANNO XI. DICEMBRE 1929-VIII N. 12.

MVSICA D'OGGI

La Spagna nella musica francese

La Spagna, senza alcun dubbio, occupa nella musica francese un posto meno importante, e anche più tardivo, che nella sua letteratura: poesia, teatro o novella. In musica non abbiamo avuto un *Cid*, e tanto meno un *Gil Blas;* di *Hernani* o di *Ruy Blas*, nè tracce, nè l'equivalente di certe *Orientali* o dei *Racconti di Spagna e d'Italia*. Finalmente, la *Carmen* di Prospero Mérimée non ha dovuto attendere meno di cinquant'anni quella di Giorgio Bizet.

L'opera francese del secolo XVII fu merito dell'italiano Lulli. I suoi soggetti, e così pure quelli della nostra tragedia, erano tolti frequentemente dall'antichità, alla quale, nel secolo seguente, si inspirarono generalmente anche i librettisti di Rameau dapprima, poi quelli di Gluck. Per natura e per definizione, l'opera comica è « il genere eminentemente francese ». Quindi, per essa esistettero per molto, moltissimo tempo (secondo la famosa frase di Luigi XIV) i Pirenei.

I nostri grandi compositori del secolo scorso non dovevano varcarli. Le « cose di Spagna » lasciarono indifferenti, infatti, Meyerbeer, Berlioz e Gounod. *L'ebrea* ha contribuito più che *La valle d'Andorra* alla fama di Halévy, come al prestigio duraturo di Auber, il *Domino nero* non ebbe minor parte de *La muta di Portici*. Nel repertorio universale di Auber e di Scribe (questi due parigini di immaginazione agile), la Spagna prese la parola più di una volta. Ma quasi sempre sopra una musica francese. Non credo (o, forse, non ho saputo vederlo), che in *Léocadie*, in *Il duca d'Olonne*, in *La parte del diavolo* e anche in *Vendôme en Espagne*, ci sia alcunchè di andaluso, di navarrese o di castigliano, oltre gli argomenti. Solo per il luogo dell'azione, infine, il *Domino nero* è madrileno. L'intrigo straordinario, e, d'altra parte, divertente, si riallaccia alla più alta società e si scioglie per l'intervento della regina, una regina autentica, niente meno, cioè quella che regnava nella stessa epoca di questa commedia storica e insieme contemporanea. In quanto alla musica, essa non si preoccupa troppo del carattere spagnuolo, allo stesso modo che quella di *Fra Diavolo*, di *Il cavallo di bronzo*, o di *I diamanti della corona*, non assumono carattere italiano, o cinese, o portoghese. Le melodie, i modi o ritmi autentici, le canzoni popolari e il folklore preoccupavano, in verità, assai poco Auber. Un accenno di « bolero » (secondo tema dell'ouverture) e nel secondo atto la cosidetta « aragonesa » di Inesilla, sono gli unici particolari di colore locale,

che lo accentuano un tantino nelle note, come lo marcano le parole « alguacil », « corregidor » e alcune altre.

Nel 1836, nei primi anni del romanticismo, la Spagna, la Spagna danzante, apparve per la prima volta all'Opéra di Parigi, coi passi della famosa Fanny Elssler, rivale della non meno celebre Taglioni. Erano due talenti uguali e contrastanti. L'italiana incarnava la poesia e la grazia onesta; l'austriaca, più umana, aveva passione e fuoco. Si potrebbe dire, quasi, con Vittor Hugo in un noto verso: « L'une dansait l'idéal, et l'autre le réel ». Fu il realismo della danza, di una danza spagnuola, ciò che Fanny Elssler fece ammirare ai parigini in un ballo tolto da *Le diable boiteux*, novella di Lesage. Ma fin da qualche giorno prima Parigi aveva avuto la prima rivelazione della danza spagnuola. Un redattore del « Monde dramatique » ne difese con entusiasmo l'ardore e il fuoco di fronte alla fredda correttezza della coreografia francese: « Vedete, scriveva nel mese di maggio del 1836, vedete quello che accade in Ispagna; colà esiste una danza parlata che possiede segni, gesti, salti per ogni lettera dell'alfabeto; essa può tradurre, senza interruzione, una frase d'amore o di voluttà; vi può far ridere o piangere; rendervi teneri, sensibili, collerici, gelosi. Questa è eloquenza! ».

Danzati nei balli dell'Opéra da una compagnia spagnuola che aveva per stella la « Dolores », i balli regionali più tipici affascinarono. Téophile Gautier fu un entusiasta appassionato di questa musica.

Il 1° giugno 1836 fu acclamato *Le diable boiteux* colla sua interprete. « Essa avanza, disse Gautier parlando di Fanny Elssler, col suo gonnellino di *satin* rosa guernito di ampi volanti con ricami neri; la sottana, a piombo nell'orlo, fascia strettamente le anche; la vita sottile si inarca audacemente e fa brillare il cinturone di diamanti che adorna il suo corpicciuolo; le gambe, liscie come il marmo, luccicano attraverso il fragile tessuto delle calze di seta, e i suoi piedini, in sospeso, non attendono che le battute della musica. Che seduzione con quel pettine, quella rosa sull'orecchio, quegli occhi fiammeggianti e quell'abbagliante sorriso! Fra le rosee dita tremano le nacchere di ebano. Eccola che si lancia, e pare che colle mani susciti grappoli di ritmi! E si contorce, e si curva! Che fuoco! Che voluttà! Che ardore! Le braccia graziose si agitano intorno al capo inclinato, il corpo s'incurva all'indietro, le bianche spalle hanno quasi sfiorato il suolo. E colla mano, agitata al chiarore accecante del proscenio, si direbbe che raccolga tutti i desideri e gli entusiasmi della sala! ».

Pagina pittoresca e brillante, che però potrebbe rendersi con quest'unico verso di Virgilio:

« *Crispum sub crotalo, docta movere latus* ».

Della musica del *Diable boiteux*, era autore un certo Gide. E ciò, crediamo, è tutto quanto si ricorda di lui. La stessa danza spagnola aveva suscitato all'inizio, secondo alcuni, in nome del pudore offeso, qualche allarme, ma a poco a poco la sua grazia aveva avuto il sopravvento. Uno dopo l'altro i saloni della miglior società le si aprirono, e in una festa data a Versailles in occasione del matrimonio del duca d'Orléans, in presenza del re Luigi Filippo e della regina Maria Amelia, la danza spagnuola fu ufficialmente ammessa e consacrata. (Abbiamo tolto questi particolari dall'eccellente opera di Auguste Ehrhard: « Une vie de danse: Fanny Elssler » (Plon, Paris).

« *Vous* dansiez, *j'en suis fort aise,*
Eh! bien chantez *maintenant* ».

Però ha dovuto passare ancora molto tempo prima che fra noi, e per noi, abbia cantato la Spagna, la vera Spagna. Un musicista come Adolphe Adam non era indicato per farcela sentire. L'autore del *Chalet*, e di un famoso, troppo famoso *Noël*, è pure autore di un'opera comica intitolata *Le toréador* (1849). Il titolo non ha niente di spagnuolo, perchè i nostri vicini dicono « torero ». (Più tardi i librettisti di *Carmen* si sbagliarono perfino con questo nome). Si volle anche scrivere il nome alla francese: « tauréador ». Si accontentarono di aggiungere, a guisa di sottotitolo: « Ou l'accord parfait ». L'opera, che si svolge a Barcellona, è la storia di un « menage à trois ». La situazione, d'altra parte, non ha niente di catalano. Personaggi: Carolina, Don Belflor — il marito — ex « toréador », vecchio, ridicolo e geloso, che sprezza sua moglie, corre dietro alle altre e suona il contrabbasso. L'amante si chiama Tracolin e suona il flauto. In quanto a Carolina la sua parte consiste sopratutto nel gorgheggiare brillantemente sull'aria variata: « Ah! vous dirai-je maman ». Dopo due audizioni, Berlioz parlò di tutte queste cose grottesche colla più ironica indulgenza: « Se ho visto due volte il *Toréador*, è unicamente perchè vi trovavo piacere, perchè la musica di quest'opera è scritta così chiaramente, è così scorrevole e facile, che la compresi fin dal primo momento. È allegra, vivace, buffa, e, inoltre, quando il soggetto lo esige, gradevolmente immorale... In quanto ai vocalizzi, agli arpeggi coi quali l'autore ha intessuto la parte di Carolina, si può dire che sono tutti pieni di eleganza e fantasia. Il signor Adam, d'altra parte, ha trattato con superiorità il quarto personaggio della sua opera: il flauto ».

In tutto l'articolo, scritto in questo stile, non si parla, e ben a ragione, del carattere o del colore spagnuolo. Il tempo non è ancora giunto, ma verrà circa venticinque anni dopo, ed il capolavoro di Giorgio Bizet ne sarà il brillante inizio.

***

Carmen, commedia e dramma di caratteri e di costumi, sorprese fin dal principio, e non ha ancora cessato di meravigliare. L'eroina parve assai audace, l'ambiente poco raccomandabile e lo scioglimento eccessivamente crudele per l'Opéra Comique, teatro per famiglia e assolutamente tranquillo, sulla cui scena, e spesso anche nella cui sala, tutto finiva col matrimonio. Dopo la Spagna del *Domino nero* — che Spagna! — pure la vera Spagna era questa « opera verista », come la definirono poi gli italiani. Musica in realtà di cruda verità, musica coi due colori spagnuoli, del sangue e del sole. Più che spagnuolo, il tema principale è arabo: simbolo o tema dell'eroina che l'annuncia, poi l'accompagna in tutte le parti e la segue da ultimo anche più in là della morte; è fatto, come si sa, di due quarte discendenti e disgiunte, corrispondenti al modo minore. Uno dei nostri colleghi italiani ci fece sapere in seguito che la successione di questi due intervalli costituisce il modo « Asbein » degli arabi. Lo si chiama anche « modo del diavolo », ed ecco perchè: quando il demonio fu precipitato dal cielo, sua prima cura fu di indurre gli uomini, e le donne, in tentazione. Per raggiungere il suo obbiettivo, ben sapendo quello che faceva, ricorse alla musica e alla rivelazione di certe melodie che formavano il repertorio privilegiato dei cori celesti. Allora il Signore

gli tolse la memoria, e il cattivo non si ricordò più che di questo modo unico e funesto da insegnare ai mortali per perderli.

Tale è la melodia originale e finale, sempre presente, in cui gli stracci di Carmen, la sua civetteria, l'ardire, l'insolenza, la crudeltà si disegnano successivamente. Docile alle varianti dell'azione e del carattere, questo gruppo di note affetta ritmi e movimenti diversi. Talora annodano una specie di laccio rapido e brillante, ma allentandosi subito, lo disfanno. Leggere, sfiorano e accarezzano; si affermano, penetrano, mordono a sangue, e, feroci, lacerano.

Ecco il centro, o una specie di sole dell'opera musicale; satelliti, della stessa natura, lo circondano e formano il suo corteo. La canzone (*habanera*) del primo atto è imitazione di una canzone spagnola. Cromatica, ondulante, tiene l'andatura e i movimenti di quella donna che Mérimée ci descrive « dondolantesi sulle anche come una puledra del mercato di Còrdova ». (È così almeno che ci si immagina queste puledre). Insolente e accarezzante è la *seguidilla* (canzone, ballo): « Vicino alle mura di Siviglia », la cui melodia si offre, si dà, si rifiuta, per offrirsi di nuovo. Ricordate solamente le inflessioni e gli accenti della frase: « Chi vuole la mia anima può prenderla ». Davvero questa musica francese ha preso dalla Spagna anima, voce, gesti e perfino lo sguardo. Anima altezzosa, indomabile, che il tema di Carmen, da ultimo, pure indomabile, non è il solo che traduce, poichè anche la danza cantata (principio del secondo atto) esalta ed esaspera fino alla frenesia; anima sognatrice, vagabonda e libera (coro di contrabbandieri); anima allegra di tutto un popolo in giorno di festa (preludio dell'ultimo atto e sfilata abbagliante della quadriglia). « Però, egregio signore, tutto questo non è distinto ». Non si è mancato di dir ciò allora a Bizet, come in altra occasione a Verdi. E, per difendere Verdi, Bizet rispose (citiamo le sue stesse parole): « Quando un'opera è fatta col cuore e con le viscere, con le lagrime e con il sangue, non venite a piangere e dire poi che non è distinta ».

Una volta, ricordando l'ultima scena dell'opera, noi trovammo più sorprendente che mai la sua somiglianza colla vita e la realtà. Fu in Pamplona, un giorno d'estate, il giorno di San Fermin, in cui, come il precedente e il successivo, la capitale di Navarra è in gran festa. Alle falde delle rossicce muraglie, sotto i vecchi alberi dei viali si accampano gli zingari. Bimbi seminudi corrono fra gli animali accovacciati, e i loro piedini bruni sfiorano i finimenti delle mule addormentate. Sui cembali, le « Carmen » scarmigliate giuocano a carte. Appena si leva il sole suonano le campane e le chitarre. Da tutte le vie, da tutte le finestre, mezzo coperte da cortine a colori sgargianti, escono canzoni e risa. I ventagli, le nacchere risuonano nell'aria, e i tacchi dei ballerini sul suolo. Alle nove di mattina, musica durante la prima corsa di tori; alle undici, concerto a teatro; alle quattro seconda corrida e musica; sull'imbrunire, concerto militare e serenate; durante tutta la notte ancora musica, più discreta: il canto limpido delle quaglie, ingabbiate in quasi tutte le finestre, e la voce modulata dei cantori di serenate.

Però nel nostro ricordo, fra gli esseri e le cose che evoca, nel cuore stesso, nel cuore vivente del soggetto che lo ispirò, cantava, più che ogni altra musica, quella di « Carmen », allo stesso modo che l'opera d'arte usciva vittoriosa dal suo incontro colla realtà.

Prendiamo i due motivi che si usa chiamare « tauromàquicos » dell'opera.

Col primo, quello della « corrida », il preludio comincia, o, meglio, scoppia. Scoppio volgare, deliberatamente brutale, ma luminoso e caldo di allegria popolare. Su due note, alternate e dure nel basso, il tema si agita, si torce, direi: si lacera. Vigoroso, violento è l'effetto del ritmo tenace, della tonalità chiassosa e di un trillo che ferisce e riconduce al violento motivo. Subito dopo, senza transizione, e tono contro tono, si presenta la frase tipica di Escamillo: anche non molto distinta, certamente, ma coraggiosa, gagliarda e che assume, in ogni evoluzione melodica, carattere di disinvoltura e di fatuità. Più tardi, nel secondo atto, si converte nell'aria professionale e di bravura del toreador. Nella taverna di Lillas Pastia, davanti agli ufficiali e alle gitane, Escamillo canta i pericoli e i piaceri della sua professione. Prima i pericoli. Il *couplet* comincia audacemente; attacchi di violini, gamme precipitate e furibonde come l'assalto d'una fiera. Ampia e di gran respiro, la frase ha degli strascinamenti improvvisi, delle brusche sospensioni. Poi, all'avvicinarsi del ritornello: « Toreador, in guardia », cede e si estende con mollezza. Le donne, con voce carezzevole, la inghirlandano con arabeschi incantatori, e l'altiero combattente non è più che un buon ragazzo, mezzo eroe e mezzo commediante.

Terzo atto. La canzone si riproduce ancora, con una nuova espressione. Escamillo, vinto ma perdonato da Josè, si accommiata da Carmen, dandole appuntamento per le corse dei tori di Siviglia. Mentre si allontana il suo tema ricompare nell'orchestra, non più brillante, ma ritenuto, compresso da armonie che opprimono e lo riempiono, a volte, di odio e di amore.

Ultimo atto. Prima della corsa e durante la stessa. Molto spagnuolo il preludio, ma gracile e drammatico per la sua stessa gracilità. L'attenuamento ricercato dell'orchestra, un flauto errante e solitario, la tonalità fuggitiva, appena un rumor di cembalo, la cadenza finale che rimane sospesa, ci dànno l'impressione di inquietudine e il presentimento di una disgrazia. Il coro della moltitudine all'entrata della piazza; la vendita di ventagli, di acqua fresca, di sigarette, le chiamate e le grida, note spiccate e leggere: musica di Spagna forse; però, con tutta certezza, musica di un paese e di un popolo del mezzogiorno. Coll'arrivo della quadriglia ritorna, a piena orchestra, il tema iniziale del preludio, stridente, di colore crudo, come le cappe di porpora e i vestiti orlati e ricamati d'oro; si manifesta senza interruzione, con forza, e cade improvvisamente. Qua e là volano frizzi, come luminosità, dei violini. All'avvicinarsi dell'eroe della festa, nella profondità dell'orchestra si cercano e si riuniscono rotti luccicori della melodia. Escamillo compare finalmente, dando il braccio a Carmen. Allora, intonato al canto generale della moltitudine, il ritornello del torero lo acclama. Con esso termina il passaggio da un ordine di sensazioni a un altro; ci si figura di sentire la luce, e la intensità dei colori è eguagliata da quella dei suoni. « Però, mio stimato signore, questo non è distinto ». Per la seconda volta, e adesso a mezzo della musica, rispose l'autore. Rare sono le opere che non rimangano diminuite dalla contemplazione di un gran modello, paesaggio, o spettacolo che le inspirò. *Carmen* appartiene a questo numero. O francesi che visitate la Spagna, farete bene ad accorrere subito ad una corsa di tori, per prepararvi e ritornarvi poi col vantaggio del vostro ricordo.

Per la prima volta la Spagna non si ingannò, e in *Carmen* si compiace riconoscere qualcosa del suo genio e della sua anima.

Una notte della nostra gioventù, ci incontrammo a Siviglia con alcuni amici. Un gruppo di studenti venne a visitarci all'albergo. Non portavano, come il Mefistofele di Gounod, « la spada al fianco », nè la « piuma sul cappello », bensì il cucchiaino di avorio e il mantello nero sulle spalle. Bevemmo e fumammo fino a tardi, nella calda notte. Un musicista, pianista e cantante, era dei nostri. Gli si domandò che si sedesse al piano e suonasse qualche cosa della *Carmen*. Suonò l'opera quasi dal principio alla fine. E quando ebbe terminato, la studentesca, per ringraziamento, intuonò ad una sola voce la Marsigliese, cui chitarre e nacchere fecero da originale e delizioso accompagnamento.

***

« Il grandira, car il est espagnol ». È il celebre ritornello di *La Périchole*, operetta spagnuola a modo suo, di Méilhac, Halévy e Offenbach. Spagnuole sono pure, almeno di nome e intenzione, due opere di Massenet, *La navarraise* e *Don Quichotte*, che non sono state destinate a « crescere ». *Le Cid* vale di più, in grazia di un ballo assai brillante e della supplica di Rodrigo prima della battaglia, una delle più belle pagine dell'autore. Anche Bizet aveva cominciato a scrivere un *Cid* seguendo quello di Guillén de Castro. Il suo bozzetto melodico completo, a quanto pare, era già tracciato. Se il maestro avesse vissuto di più, la Spagna eroica, come l'altra, avrebbe trovato in lui il suo musicista.

Ospite fedele e riconoscente delle isole Canarie, Saint-Saëns ricambiò l'ospitalità con un waltzer per piano sopra un tema, o, meglio, un grido nostalgico senza dubbio udito da lui: « Canarie, grandi Canarie! ».

« Nous venions de voir le taureau
Trois garçons, trois fillettes,
Et nous dansions un bolero
Au son des castagnettes
Dites-moi, voisin,
Si j'ai bonne mine
Et si ma basquïne
Va bien ce matin
Me trouverez-vous la taille fine?
Ah! Ah!
Les filles de Cadiz aiment assez cela ».

Sono *couplets* di Léo Delibes. Una giovane e graziosa ragazza li canticchiò con gusto un giorno, a cavallo, discendendo con noi dalla montagna, verso Eaux Bonnes. Francese, francesissima, faceva la spagnuola alla sua maniera, ma malissimo. Questo bastava però, ai piedi dei Pirenei, per dare al suo giovane compagno la illusione e l'anelito della vicina Spagna, che ancora non conosceva e della quale sognava.

La *Sinfonia spagnola* di Lalo, per violino e orchestra, è un bellissimo lavoro, pieno di movimento, di vita, di ispirazione. Musica spagnuola certamente, però all'« adagio », per la profondità e l'elevatezza del pensiero, musica universale. Ciò non impedisce che in fondo di questa pagina, quasi degna di un Beethoven, che non appartiene a nessun paese, compaia a dar rilievo, come un garofano piantato in una capigliatura oscura, un frizzo locale, che si avviva a tratti.

Diffidiamo, in generale, dell'enumerazione e del catalogo. Non preoccupiamoci, quindi, di un certo *Fandango*, ballo di Gaston Salvayre, presentato anche all'Opéra. In questo teatro si è eseguito anche un breve atto di Maurice Ravel, *L'ora spagnola* (quella del mulattiere), musica raffinata, un po' sottile, un po' secca, come quella della *Rapsodia spagnola*, più ricca di idee, però, del medesimo autore. Preferisco all'una e all'altra, perchè è capace di vincerle di colpo, la sommaria ma poderosa e truculenta *Spagna*, di Emmanuel Chabrier.

In ultimo, uno dei nostri giovani, ancora giovani « maestri » — Raul Laparra — si è fatto il rappresentante, che dico?, l'apostolo della musica di Spagna in Francia. Premio di Roma, fino alla sua ultima composizione, *Il suonatore di viola*, la quale è puramente francese, la Spagna occupa tutta l'opera sua. E a questa serie appartiene la *Habanera*, storia scura, lugubre, breve e forte, piena di dolore, di mistero e di terrore. E l'azione — come disse Faust — già esiste all'inizio del dramma, l'azione criminale, l'assassinio di Pedro a mezzo di Ramon, suo fratello e suo rivale. È il primo atto. Durante tutto il secondo, il rimorso riempie l'anima dell'assassino, lo turba, lo persegue. Ramon è diventato lo sposo di Pilar, per la quale ha ucciso; ed essa non sospetta il suo delitto. Però, prima di morire, Pedro maledisse il fratello: « Se prima di un anno non avrai confessato tutto a Pilar, tornerò a portarla con me nella mia tomba ». E la notte precedente al terribile scioglimento, lo spettro, visibile solo all'assassino, rinnova la sua minaccia. Il giorno dopo essa si compirà. La notte dell'anniversario, la tenera, inconscia Pilar, accorre con Ramon disperato a prosternarsi davanti alla tomba di Pedro. Discende la notte. Ansante, sul punto di impazzire di angoscia e di paura, Ramon si accinge quasi a confessare. Ma la confessione gli si strozza nella gola. Allora Pilar sviene, dominata da estremo languore, e si addormenta per sempre sulla pietra funeraria, mentre, pure per sempre, con gli occhi stravolti e senza ragione, Ramon scompare nelle tenebre.

È inutile raccomandare questa produzione a coloro che amano il genere di teatro in cui tutto si regola e finisce bene. Il dramma lirico ha per titolo *Habanera*, perchè una danza di questo genere, triste e lenta, è la sua melodia principale, il motivo dominante, l'eroina fonetica; domina tutta la partitura, la allucina, la anima completamente fino a caratterizzarla ed assorbirla. È all'eco della «habanera», suonata e danzata per celebrare le nozze di Pilar e Pedro, che quest'ultimo cade sotto il coltello di Ramon e dà al suo uccisore il sinistro appuntamento. Nel secondo atto, dopo il matrimonio di Pilar e Ramon, la stessa melodia ritorna collo spettro. Con un barcollio di oscura eleganza, essa si svolge monotona, incosciente; ma ad ogni istante si sente attraversata da un tragico dialogo, talvolta fra l'assassino e il morto, tal'altra fra l'amorosa Pilar, che tutto ignora, e Ramon, terrorizzato. Modulazioni in maggiore o minore, abbaglianti o scure, sensazioni d'amore o di spavento passano successivamente sul fondo della tonalità, del tema e delle armonie. E la danza ondula sempre, capricciosa, mescolando nel suo chiaroscuro un po' di luce con molta ombra. Sotto aspetti mutevoli e forme rinnovate, essa riempie poco per volta l'ultimo atto (quello del cimitero), prima di malinconia, poi di terrore. Imprecisa, più vicina che realmente presente, affiora in ogni parte, si converte in voce delle cose stesse, della terra e del crepuscolo, delle tombe e delle croci.

Gira intorno a Ramon prima di avvolgerlo e possederlo per sempre. Si nasconde, ma la si riconosce sempre, ingrandita e dilatata, perfino nei canti religiosi, quasi liturgici, di un corteo funebre che passa. Sulle labbra di Pilar moribonda la si ritrova ancora, languida, evanescente e prossima essa stessa a morire. Accompagna finalmente, persecutrice implacabile, l'ultima uscita di Ramon. Bisogna che il tema sia abbastanza plastico e ricco di possibilità armoniche e ritmiche, per prestarsi a tante varianti.

Dopo *Habanera*, seguita da una *Jota*, che non arrivò menomamente ad uguagliarla, l'autore pubblicò i suoi *Ritmi spagnuoli* e le sue *Scene iberiche* per piano solo; poi, *Sedici melodie su temi popolari di Spagna* per piano e canto. Musica spagnuola e non francese, si finì col giudicare. Allo stesso modo si potrebbero qualificare marocchine o algerine le pitture di un Delacroix, di un Fromentin o di un Henri Regnault. Dobbiamo riconoscere invece la superiorità della musica sulla parola nel campo artistico dell'estero. Per farci penetrare nello spirito di un paese, di un popolo, il musicista ha il vantaggio sullo scrittore di disporre di melodie, di frasi, di ritmi, di elementi diversi che costituiscono un linguaggio universale; e mentre le parole, quando non sono le nostre, hanno bisogno, perchè noi le comprendiamo e ci tocchino, di esserci tradotte, anche se nella traduzione perdono sempre un po' di senso e bellezza, i suoni, invece, sono a noi intelligibili e sensibili, per se stessi e senza intermediari.

Ebbene: qualunque sia il posto che occupa nella musica di Laparra l'elemento indigeno, esso non l'assorbe tutto. Dal tesoro nazionale dei nostri vicini, uno dei più ricchi del mondo, ogni tanto l'artista prende uno o vari temi originali e li riproduce e li trascrive con fedeltà. Altre volte, ed accade più sovente, si accontenta d'ispirarsi ad essi; allora obbedisce più allo spirito che alla lettera. Accetta, anzi, cerca un'influenza, una atmosfera generale che lo avvolga, lo imbeva, senza assorbirlo; e, in questo modo, non è assolutamente in spagnuolo, bensì piuttosto alla spagnuola che egli canta la Spagna, oggetto per lui di un amore fervente, ma libero. E così riesce a comporre quadri numerosi ma variati; quadri del genere e di ogni genere, immagini della vita popolare sotto molteplici aspetti, come se egli si trovasse sotto le diverse influenze dell'allegria o della tristezza, del movimento o della passione, della contemplazione o del sogno.

***

Se ora, invertendo il titolo di queste pagine, dovessimo parlare della musica spagnuola in Francia, ci vorrebbe un altro studio. E dovrebbe essere in onore dei nostri vicini, quelli vivi e quelli morti: Pedrell, Granados, Albéniz, de Falla sopratutto, oggi il primo della sua patria e anche uno dei primi del mondo. Questi musicisti di Spagna hanno conservato il dono e l'amore per la melodia, germe e cellula della vita sonora. Cantano; e se la polifonia, la sinfonia e l'orchestrazione non hanno nessun segreto per essi, cantano lo stesso. Hanno bevuto questo amore del quale le loro opere sono animate alle fonti della vita nazionale e popolare, e lo rinnovano e lo ritemprano ininterrottamente. Così l'istinto è l'origine e la base della loro arte, ed essi sanno elevarlo ad una dignità veramente superiore. Dobbiamo riconoscerlo e approfittare dei loro insegnamenti.

CAMILLE BELLAIGUE.

Note sull'esecuzione dei classici del pianoforte.

Le sonate di Beethoven

Va notato che la forma della sonata è entrata con Beethoven in uno stadio di grande libertà e indipendenza. Libertà e indipendenza che son diventate sempre più grandi di mano in mano che Beethoven procedeva negli anni e nella creazione: ma la forma egli ha súbito, fin dalla prima ora, lavorato a svincolare dalla pedanteria dei teorici e dalla seccante intromettenza degli accademici.

Già nella sonata opera 7 si sente che si scuote e si dibatte. Ma nelle due sonate opera 10 numero 1 e numero 2 ed in quella opera 14 lo strappo allo schema è tale che lo schema, in quanto dogma, vien fuori tutto rotto e malconcio. Tu sai, studioso, che lo schema della forma vuole che il primo tempo di sonata sia costrutto con due temi A e B o, quando la sonata ha più vaste dimensioni, con tre elementi A, B, coda o serie di code: che questi elementi si presentano nel primo episodio, si lavorano ossia si sviluppano nel secondo, si riprendono nel terzo.

Ora, nella sonata opera 7 — 37 misure dopo il ritornello — vedi che appare, sebbene fugacemente, un elemento nuovo. Nella prima delle sonate opera 10 — 13 misure dopo il ritornello — appare meno fugacemente un elemento nuovo e diverso: nella seconda di queste tre sonate, subito dopo il ritornello, il tema tratto dalla coda è completato da un elemento nuovo così poco trascurabile che non sai quale dei due abbia importanza maggiore! E poco oltre — 11 misure dopo il ritornello — entra un nuovo elemento nuovo che più non fa una fugace apparizione ma si accampa a lungo ed assurge all'importanza di punto culminante di tutto il tempo. Più grave ancora è il gesto di ribellione che trovi nella prima delle sonate opera 14 che — 5 misure dopo il ritornello — introduce non solo un elemento nuovo e diverso ma un elemento violentemente contrastante con tutti gli elementi costitutivi della sonata...

Insulto maggiore allo schema non si poteva pensare! Nè si poteva pensare più netta e decisa dichiarazione sulla insufficienza dello schema. Più netta e decisa intenzione di ribellarsi allo schema — quello schema che era appena nato — di sfondarlo e distruggerlo — e aveva costato tanta fatica...

L'audacia, il desiderio di libertà, la vastità delle concezioni diventan più grandi e spazianti in più largo campo di mano in mano che la creazione procede.

Non più il dispregio della forma limitato ad un tempo, ad una disposizione, ad un particolare: ma esteso a tutta la creazione, a tutta la sonata.

Salve eccezioni non frequenti, il modello era pervenuto a Beethoven nettamente organizzato e delineato: un allegro — di cui abbiam visto la forma — un adagio — nella forma A B A od anche nella forma del primo tempo, talvolta, ma raro, di rondò — un minuetto ed un finale — quasi sempre in forma di rondò.

Egli lo sovverte. Già nell'opera 13 il grave ha un'importanza ed una dimensione che lo pongono al di sopra di una semplice introduzione. E ciò è confermato

dalle due riapparizioni che avvengono durante l'allegro e nelle quali par chiaro il valore non più meccanico e formalistico di quell'elemento ma estetico e spirituale: di pensiero.

Nella sonata opera 26 e nelle due opera 27 la rivoluzione è in pieno sviluppo. E se apparentemente c'è una sosta nel gruppo che va dall'opera 28 all'opera 53, dall'opera 54 in giù gli atti son chiari, la ribellione è piena e totale: la sonata è tutta ripresa ripensata ricreata.

Non più i quattro tempi tradizionali ma una concezione tutta diversa. Non più il modello consacrato dall'uso di musicisti di valore ma un organismo nuovo, una volontà di superamento non solo di tutto quanto s'è fatto prima ma di tutto quello che egli, Beethoven, ha fatto prima.

Opera 78: due tempi singolarissimi, unici nella stessa creazione di Beethoven. Opera 81: l'addio, l'assenza, il ritorno: un poema dove gli squilibrii della forma e le esagerazioni diventano poesia, anzi! sono poesia e commozione, diretta conseguenza della poesia e della commozione. Opera 90: ancora due tempi, numero ch'egli ritiene sufficiente a gettare un'amplissima costruzione. Opera 101: tre tempi e frazione di tempo, con caratteri invertiti: allegretto, vivace, introduzione e finale: sonata contrappuntistica, polifonica, estrema propaggine dello stile ch'è apparso con Dunstaple e con Dufay e, dopo tre secoli immensi, s'affaccia ancora all'800, piegato dal braccio di ferro del titano, il primo romantico...

Opera 106, quattro tempi: i primi tre foggiati secondo lo schema, portato all'estremo limite di espansione e l'ultimo una fuga, un tipo nuovo di finale, un riaccostarsi ai procedimenti canonici ed imitativi, uno sforzo gigantesco per giungere alle più alte sfere della speculazione con risultato non del tutto felice e non certo pari a quelli che sono effetto di una musicalità d'istinto impetuosa naturale irrefrenabile.

Opera 109: tre tempi, di cui il primo, tutto rotture sospensioni e direi interrogativi, con schietto carattere di fantasia e d'improvvisazione, è proprio l'opposto dello schema. Uno scherzo triste tragico fatale, che richiama alla mente quelli di Chopin, è in luogo dell'adagio. Variazioni sostituiscono il finale tipo rondò e sono un luminoso esempio di potenza costruttiva: della potenza cui giunge la tecnica ove sia animata da una grande fantasia e vi palpiti un grande cuore.

Più lontana ancora dalla forma e del tutto fantastica è l'opera 110. Non l'allegro iniziale ma un moderato: non i tre episodi — esposizione, sviluppo, ripresa — ma tre episodi liberi di cui il primo presenta molti temi, il secondo sviluppa la piccolissima melodia che serve da introduzione ed il terzo richiama parte dei temi con disposizioni dimensioni tonalità diverse. Se l'allegro che segue è un intermezzo regolare, tripartito, l'ultimo movimento è la rivoluzione totale! Introduzione, recitativo, arioso, fuga, arioso, inversione della fuga, epilogo. Una piccola scena lirica, un piccolo atto d'opera! dove tutto è arte pensiero sentimento e la forma esteriore è nulla.

Alla fine l'opera 111: la più libera di tutte: la più liberata! quella che segna il punto dove Beethoven si stacca dalla terra.

Che avrebbe fatto ancora? Dove sarebbe giunto colle nuove sonate, coi quartetti, colla decima sinfonia, pensata e intravista?...

Primo movimento: un allegro tutto poggiato su un tema solo, tutto concentrico, perpetuamente teso, tangenzialmente teso verso l'esterno e perpetuamente richiamato dalla volontà del creatore. Ritorno all'antico schema unitematico, foggiato non mediante sviluppo tematico — procedimento tedesco — ma mediante divertimenti — procedimento italiano.

Secondo movimento: arietta con variazioni. L'opposto del primo movimento: creazione tutta decentrata, espansione di un minuto organismo melodico-armonico. Creazione immensa che sostituisce comodamente tre quarti del modello tradizionale di sonata.

***

È intuitivo che a così grande libertà di procedimenti nella costruzione debba corrispondere un'altrettanto grande libertà di esecuzione.

Eseguire è — se male non m'esprimo — esprimere materialmente col suono la creazione. L'esecuzione è il segno divenuto suono: il pensiero che diventa vita.

La traduzione del segno dalla fredda inerzia al calore della vita, il trapasso dallo stato, direi, di letargo a quello di movimento e dunque di espressione devono essere di natura tale che la creazione rimanga inalterata nella sua struttura, che il pensiero che nell'anima del creatore ha preso forma di suono rimanga nel suono qual'è stato nell'anima del creatore.

Diversamente l'esecuzione diventa distruzione alterazione falsificazione.

Dunque la grande libertà con cui Beethoven costruisce la sua sonata deve avere il suo riscontro nella libertà dell'esecuzione. L'audacia e, insieme, la sicurezza con cui egli ordina e dispone i suoi materiali devono riflettersi senza perdere d'intensità nella traduzione sonora.

Con un'audacia, che soltanto un gigante suo pari può permettersi, egli fa delle sue sonate un mondo nel quale sono altezze immense, monti imponenti, massi e ghiacciai scintillanti, valli profondissime, plaghe aride bruciate sconvolte orride e mari e foreste e colli e praterie e frescure e villaggi e templi e dovunque senti la presenza di Dio e la vita dell'uomo e le dolcezze e gli amori e i dolori e la grigia tristezza...

Quando tu, studioso, suoni una sonata di Beethoven pensi spesso che tutto questo è in quella grande creazione? Sei certo che tutto questo viva, riviva nei tuoi suoni? Che i tuoi suoni richiamino in vita tutto quello che è vissuto nell'anima del grande creatore? che è passato davanti gli occhi della sua mente?

O la tua esecuzione non rischia per avventura di essere un pesante rullo compressore che tutto livella e schiaccia le sublimi altezze e riempie le misteriose profondità e abbatte e rade al suolo e soffoca?

***

Il rullo compressore: ecco veramente la similitudine più felice ch'io mi conosca per descrivere la più gran parte delle esecuzioni che si fanno delle sonate di Beethoven! Che si fanno da dilettanti e da professionisti, anche: da artisti di fama e di valore vero.

Il rullo compressore che tutto livella, che tutto riduce ad uno stesso piano!

Dove prima era ricchezza di espressioni, varietà di atteggiamenti, diversità di disposizioni, moltitudine di pensieri, piena di sentimenti rimane un piatto borghese e melmoso sul quale incombe un nebbione opaco...

L'incomprensione spirituale di una creazione dipende spesso dalla incomprensione materiale e meccanica della creazione stessa.

La comprensione spirituale di un'opera è sempre difficile: la comprensione immediata e di getto è difficilissima e possibile soltanto a pochi eletti.

Ma la comprensione mediata, la comprensione cercata mediante l'esame paziente minuto tranquillo, coll'analisi insomma, è assai più facile e direi che possa essere alla portata di molti.

L'analisi invece è proprio quella che difetta tanto agli studiosi quanto — diciamolo francamente — agli insegnanti. È un'attività ignorata, misteriosa a cui si sostituiscono qualche volta l'abitudine e la tradizione, il più delle volte le dita. La più gran parte delle esecuzioni in genere, delle esecuzioni delle sonate di Beethoven in specie è fatta dalle dita.

Questa creazione che, fra tutte le creazioni, è delle più pensate, delle più riflesse, delle più coscienti è lasciata all'arbitrio delle dita. Cosicchè ad un'attività superiore intelligente illuminata, al pensiero insomma, si sostituisce la materia bruta e irragionevole. Allo spirito che è capace di creare e soffrire poesia sottentrano le dita, che sanno... Che cosa sanno le dita? Sanno che il tal trillo, tali ottave, tali salti, tali accordi sono tremendamente difficili.

***

Se tu, studioso, ti soffermi a esaminare le sonate e particolarmente le ultime vedrai che io ho detto giusto quando ho affermato che Beethoven si vale della più grande libertà nel maneggiare le forme.

Ora tu mi domanderai quale sia la libertà d'esecuzione che io ho proclamato che sia necessario che faccia riscontro alla libertà di costruzione. Per ora accennerò con grandissima brevità a qualche idea generale e nei prossimi scritti sceglierò due sonate che mi serviranno a meglio chiarire queste idee, che per analogia potrai estendere a tutte l'altre sonate, il metodo, come principio, essendo uno solo.

Il primo grave errore che si commette dai più, dilettanti e non dilettanti, è nella rigidità del movimento. Movimento unico uniforme metronomico dalla prima all'ultima misura, mettendo sullo stesso piano idee pensieri concetti elementi diversi, distanti, spesso contrastanti: violentemente contrastanti. Errore gravissimo di cui tutti i musici di tutti i tempi, da Frescobaldi, da Bach fino ad oggi si sono lagnati e contro il quale sono insorti con una unanimità che di rado s'è visto l'uguale. Errore tenace, perchè la crociata dei musici non ha sortito alcun benefico effetto e le andature rigide e metronomiche sono tuttora di uso corrente.

Altro errore: l'uniformità dei timbri, dei suoni. Donde povertà coloristica: una tavolozza sbiadita e slavata! Una creazione come quella di Beethoven, che ha una varietà prodigiosa di disposizioni, di ordini, che scagliona gli elementi con una ricchezza fantastica non ancora apprezzata al suo valore — sopratutto nei riguardi del suono materialmente considerato — pretende una varietà stragrande di timbri, di colori, di sfumature, di raggruppamenti sonori. Diversamente il discorso forte maschio sonante potente diviene un balbettìo...

Ancora: declamazione e accentazione prima falsa, poi inadeguata. La melodia di Beethoven ha accenti caratteristici personalissimi: per esempio i singolarissimi accenti falsi, in levare, così frequenti. La melodia di Beethoven è una melodia robusta vasta energica, senza delicatezza e senza sdolcinamenti. Il fraseggio comune,

corrente, non escluso quello di parecchi artisti veri è povero, è pallido, inespressivo, inefficace e le caratteristiche vi sono del tutto trascurate.

La scrittura di Beethoven è assai ricca di particolari: linee interne, frammenti di melodia sparsi qua e là nelle voci, particolari armonici gustosi, bassi cantanti anche se in semplice funzione d'armonia: tutto insomma il corredo di chi è uso a pensare polifonicamente, orchestralmente se vi piace. Di tutto questo, nelle esecuzioni comuni, neppur l'ombra! Una monotonia, un piatto, una noia...

Distribuzione di masse sonore, infine e per elevarsi in più grande spazio, costruzione generale, architettura: nulla. Una miseria.

E questi che son poemi di bellezza e di grandezza umana, che son grida ardenti di passione, confessioni sublimi di una mente sublime, van così, malmenati, rotti, travisati....

Chi sa se in avvenire, in una civiltà estremamente alta, il legislatore estenderà l'applicazione del codice penale ai delitti musicali?

Nel prossimo scritto ti dirò della 111.

LUIGI PERRACHIO.

Un altro Falstaff

Nella prima quindicina di ottobre è stata rappresentata al teatro Antoine di Parigi la commedia « in tre parti, cinque atti e venti quadri » *Le allegre comari di Windsor*, di Guglielmo Shakespeare.

Letta così, incompleta, questa notizia non offre un interesse particolare. Nessuna meraviglia che una delle mirabili opere di Shakespeare sia rappresentata in uno qualunque dei teatri del mondo, sia a Parigi, sia a... Perétola.

Ma bisogna completarla, ed aggiungere che la commedia shakespeariana è comparsa al pubblico del teatro Antoine nell'« adattamento » di Bernardo Zimmer e con la musica di scena di Giorgio Auric. Allora, appunto per questo suo « adattamento », acquista sapore di curiosità, e merita se ne parli. Ne hanno parlato giornali e riviste, prima di tutto in Francia.

***

Chi è Bernardo Zimmer? Io non lo conosco di persona, ma gli uomini si giudicano ai fatti, e dal modo come opera lui, mi par di doverlo paragonare al nostro Achille Campanile, quando per esempio ci fa l'illustrazione parafrastica di *Santa Lucia*, arcinota canzonetta napoletana... Un burlone, dunque.

In mano sua, la commedia dell'immenso Poeta si trasforma e diventa irriconoscibile: anzichè la beffa del Pancione più volte canzonato e sempre incorreggibilmente fatuo, è una presa a gabbo messa su contro il suo autore. Ahimè, qui si vuol corbellare lo Shakespeare; ed io non so nascondermi che questa faccenda sa di profanazione, di sacrilegio. Coi santi in chiesa e coi ghiottoni in taverna...

Non è neppure una trovata originale di questo signore Zimmer. La cominciò,

in Francia, il Cocteau con l'*Antigone* e con la *Giulietta e Romeo;* lo Zimmer prese poi il séguito con *Gli Uccelli* di Aristofane e, ora, con la novella di Falstaff.

***

Non è una parodia; chè se è cosa garbata, la parodia si legge o si sta ad ascoltare e a vedere volentieri, anche quando è fatta su un canto di Dante o su un'opera di Verdi. Ma qui è un'altra cosa, e purtroppo non è una bella cosa.

Dice il signore Zimmer che consiste nel « rinnovare » i capolavori antichi, nel trasporli, nell'adattarli alla nostra mentalità attuale. Così: si prende un'opera che già conta alcuni secoli d'età, se ne conservan tali quali il quadro e il costume: ma si muta la parlata, sforzandosi di mettere in bocca ai personaggi, poniamo del trecento, i modi di dire più vivi della favella contemporanea. Quindi, nel caso nostro, Sir John Falstaff e Alice Ford e Quickly spassosa parlano — vestiti coi costumi del regno di Enrico IV d'Inghilterra — col più schietto linguaggio — che dico? — col più sobborghese vernacolo della malavita parigina: *banlieue* e più in là.

Usando le parole di un'antica e seria rivista francese, *Le Ménestrel*, dirò che lo Zimmer s'è limitato ad « agrémenter » il dialogo shakespeariano con le grazie del moderno « argot » degli *apâches*. Altro, che « agrémenter »!

D'accordo, che il linguaggio della commedia originale è pieno di crudezze che la rendono ai dì nostri non rappresentabile nella sua forma integrale: sono crudezze, però, dell'epoca e del modo; sono conformi, cioè, cronologicamente, al tempo nel quale i personaggi agiscono; non sono dunque parole d'altri tempi. Chè se invece le voltate nel gergo dei contemporanei « cavalieri della luna », non fate altro che renderle sgradevoli, urtanti perchè non sono in rapporto logico con i personaggi che le dicono: sconcertanti perchè, così mutate, non rappresentano altro che un anacronismo grossolano.

***

Press'a poco, son queste le censure che fa *Le Ménestrel* alla profanazione del signore Zimmer: ne fa altre alla musica di scena di Giorgio Auric, ma di quelle toccheremo or ora. Quanto alla « trasposizione » verbale, possiamo andare d'accordo, nel disapprovarla, con la illustre consorella francese. Ma da qui in avanti *Le Ménestrel* esprime su *Le gaie comari di Windsor* certi giudizi che noi — che non ci possiamo dimenticare il *Falstaff* di Verdi, ricamato sul prodigioso tessuto verbale apprestatogli dal Boito — non riusciamo a mandare giù. È vero che *Le Ménestrel* al Verdi rende omaggio: un omaggio, anzi, che trascende la consueta lode che si vuol fare ad un artista di statura ordinaria e che, perciò, se si pensi che vien di Francia per un musicista italiano, è veramente prezioso. Ma a parte questo, è il giudizio sulla commedia del grande britanno che noi non sappiamo dividere.

***

Dice l'articolista del *Ménestrel* che dal punto di vista teatrale *Le gaie comari di Windsor* non posseggono la vigoria, la forza irresistibile che anima generalmente lo Shakespeare. « La tenuità del soggetto — osserva —, la facilità degli intrighi sono insufficienti per costituir l'armatura d'un'opera veramente teatrale.

« E questo spiega — prosegue — l'indifferenza relativa con cui tutte le traduzioni e gli adattamenti dell'opera sono stati accolti, *anche quando Verdi è venuto ad illuminarli collo splendore del suo prodigioso genio musicale* ».

Oh grazie per l'« illuminarli », per lo « splendore », per il « prodigioso genio musicale ». Son parole che attestano, riguardo ad un genio incontestabilmente italiano, una così profonda ammirazione, che non dobbiamo lasciarle passare senza un cenno da cui traspaia tutto il nostro grato orgoglio. Ma dobbiamo far le riserve più recise quando sentiamo dire che, quando Verdi è venuto a illuminare col suo genio musicale la commedia di Falstaff, l'opera d'arte che ne è risultata sia stata accolta con indifferenza relativa.

Prima di tutto a nostro modo di vedere l'indifferenza del pubblico non conterebbe gran che. Nemmeno se fosse ostilità potrebbe diminuire il valore intrinseco di un'opera d'arte che, se è opera davvero d'arte, pensa poi da sè ad affermarsi. Ce n'è voluto prima che Wagner sia entrato nel gusto del pubblico. Ed anche il *Falstaff*, così inconsueto, così — sott'ogni rispetto — nuovo anc'oggi ma tanto più nel 1893, così poco tradizionalmente verdiano nell'apparenza, doveva disorientare il pubblico, e lo disorientò. Ma quando fu ascoltato con la meritata studiosa attenzione, quando fu penetrato nelle sue intenzioni filosofiche e in quelle musicali, allora si capì qual colosso d'opera d'arte fosse!

Girò poco da principio (era anche il periodo dell'infatuazione wagneriana), girò un poco di più in séguito: ora gira con la rapidità che soltanto la sua ardente immarcescibile giovinezza gli può dare.

E girando dimostra che il suo soggetto tenue ed i suoi intrighi facili sono tuttavia ciò che occorre per costituire l'armatura d'un'opera veramente teatrale. Nella versione, libera ma adatta, di Boito (che è un canovaccio verbale capace di sostenere ogni sorta di ricamo musicale sottolineatore e valorizzatore), nella musica docile ed espressiva che Verdi ha trovato (veste morbidissima, calzante a meraviglia le figure, penetrante con le sue sottili sinuosità entro ogni minuta piega dei soggetti) vi è tanta umanità comicamente vera, da dovere ammirare stupefatti, al modo che s'ammira un miracolo.

***

Falstaff come Shakespeare lo volle, è quello che Boito scolpisce, è quello che Verdi fa canoro. Eccolo, orgoglioso della sua pancia enorme: per empirla fa un po' di tutto: lo scroccone, il ricattatore e se occorre il brigante di strada. E questa è cosa tenue, è cosa non teatrale? Uditelo l'eroe quando batte le palme sul ventre e grida « Questo è il mio regno — lo ingrandirò ». Non avete una figura ed un episodio scenico eminentemente teatrali?

Poi, Falstaff innamorato. Innamorato però, più che per sentimento, per calcolo. Due per volta, ne persegue, ma « costoro saran le mie Golconde e le mie Coste d'oro... ». E questa è umanità: ripugnante finchè si voglia, sempre però (nei limiti dell'estetica di scena) umanità. E la musica che veste con inarrivabile proprietà il soggetto, scolpisce — con la solennità caricaturale del ritmo e coi gruppetti delle *coste d'oro* — la furfanteria del pancione smargiasso.

Insufficienti gl'intrighi a costituir l'armatura d'un'opera d'arte teatrale? E il « nonetto » del secondo quadro? Quattro donne di qua, cinque uomini di là,

tutti intenti a congiurare — ciascun gruppo per sè e tutti contro Falstaff — non formano un soggetto scenico di insuperabile teatralità? E la scena del paravento? E quella del cestone che vola dalla finestra sono episodi insufficienti anch'essi a « costituir l'armatura... » etcetera, come dice il giornalista francese?

***

Ma — altro che insufficiente! — immensa è la profondità dell'opera d'arte in ogni tratto della commedia. Ricordiamo ancora quando ritrae Falstaff dopo il tuffo nel Tamigi. Quel monologo in cui dal pessimismo più nero — a poco a poco, soltanto perchè un bicchier di vin caldo gli cola nei ventre ed un raggio di sole gli stiepidisce la pancia — il grasso compare passa alla più fidente sicumera non è desso un miracolo di penetrazione psicologica?

Soggetto tenue? Intrighi facili? Materia, dunque, insufficiente?

Ah no, no per bacco. Rilegga, l'articolista del *Ménestrel*, queste pagine dello spartito, e ne avrà anche gioia. Riveda la meravigliosa, la miracolosa partitura e ne avrà stupore. E si convincerà d'altra parte che anche nella commedia delle gaie comari lo Shakespeare — come ovunque altrove — è stato gigante.

Era questione di entrarci dentro, con un adattamento verbale da un lato e con una espressione musicale dall'altro assolutamente appropriati, e cioè fedelissimi, come hanno fatto Boito e Verdi.

Boito, che ha fatto una traduzione mirabilmente aderente al contenuto ideale — e se è libera nelle parole, questo non importa, purchè lo spirito sia salvo — e Verdi che ha saputo fasciarla di una musica altrettanto ricca di proprietà — la proprietà assoluta, scena per scena, frase per frase, parola per parola — hanno insegnato in modo mirabilmente educatore come ci si debba accostare, in umiltà di cuore ed in rispetto di forme ad un capolavoro del genio.

***

Non importa dunque se la « versione-adattamento » del signore Zimmer è mancata, e se anche la musica di scena di Giorgio Auric è mediocre.

Qui, in una rivista musicale è utile ricordare che cosa dice *Le Ménestrel* su questo proposito. Il giovine novecentista appartiene, ognun lo sa, al famoso quanto ormai disgregato gruppo dei Sei. Secondo la rivista medesima l'Auric ha composto una partitura « copiosa » (dice così) ma che « non presenta l'originalità a cui l'autore ci aveva abituati »: aggiunge che « un partito preso di eccessiva puerilità domina i *flons-flons* della sua musica di scena »: e parla anche di certi impreveduti *couplets* che hanno l'aria di voler fare scendere lo Shakespeare al livello di un inoffensivo vaudevillista... ».

Non importa neanche questo. Importa invece sia chiaro, come luminosamente dimostra il *Falstaff* di Giuseppe Verdi, che Shakespeare è sempre Shakespeare, nella tragedia come nella commedia, e che se *Le gaie comari di Windsor* del teatro Antoine non hanno avuto lena di svolazzare — così pare dal resoconto del *Ménestrel* — la colpa non è di Shakespeare, ma è dei signori Zimmer ed Auric (ognuno per la sua parte) che hanno creduto potersi, una commedia di questo grande, trattare con la confidenza che si userebbe con una farsetta di quart'ordine.

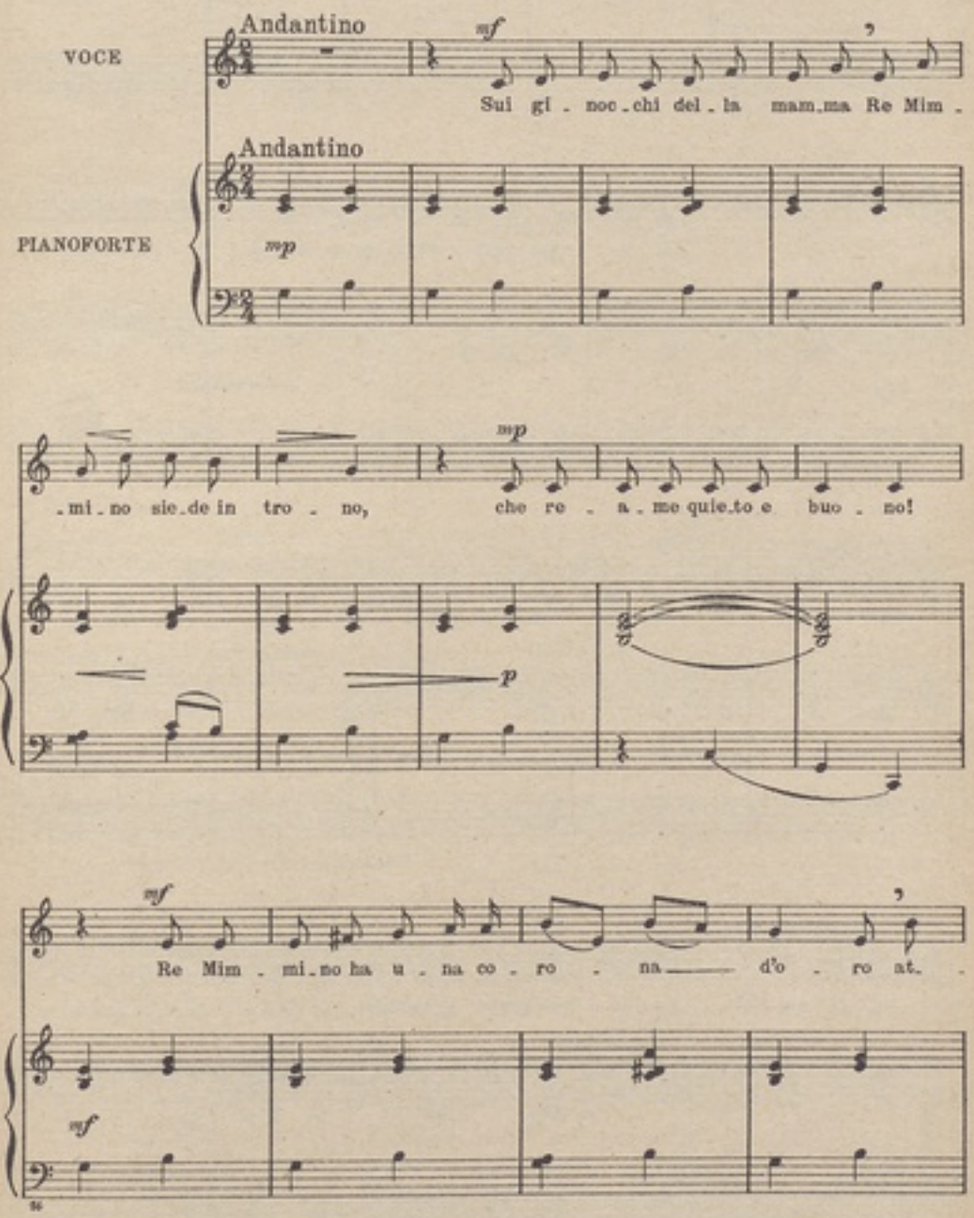
GIULIO MARIO CIAMPELLI.

Supplemento musicale al fascicolo XII-1929 di Musica d'Oggi.

"RE MIMMINO„

Dall'inglese di ALMA TADEMA
trad. di Del Soldato

Musica di
Carlo Ravasenga



Proprietà riservata

.tor_ta e ri_splen _den _te, sul vi _ si _ no sor _ ri _ den _ te.

È il suo regno un cuor di mam_ma suo per sem_pre incon_tra _

mp

mp

.sta _ to! Che so _ vra_no av_ven_tu _ ra _ to. Son le

p *cresc:*

leg_gi sta _ bi _ li _ te da quel gran mi _ ni_stro e _ ter_no che inven _

allarg: *f* *a tempo*

_to l'a _ mor ma _ ter _ _ _ _ no.

col canto *fa tempo*

mf come prima

Re Mim _ mi _ no è for _ tu _ na _ to:

allarg:

del _ la mam _ ma sui gi _ noc _ chi

col canto

f

può re _ gna_re e chiu_der gli oc _ chi.....

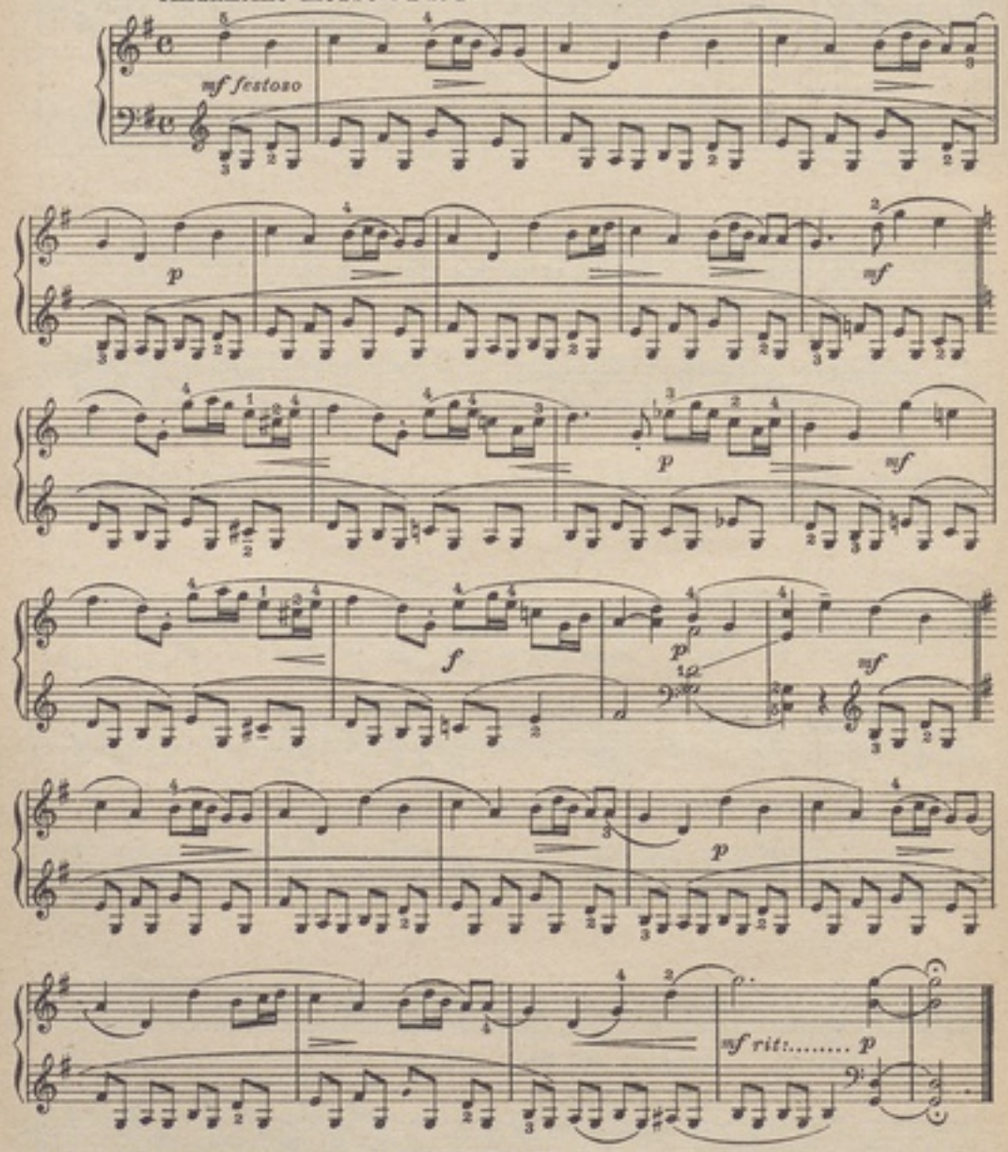
f

PICCOLA PASTORALE

Dalla «*RACCOLTA DI PEZZI FACILI*»
per il ritmo e l'espressione

Dante Cipollini

Andantino mosso ♩= 104



Proprietà G.RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXIX, by G.RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. E.R. 1009

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il mistero del Guglielmo Tell

Sotto questo titolo, in uno degli ultimi numeri de la « *Semaine musicale* » Jean d'Udine pubblica un articolo sul capolavoro rossiniano, contenente alcune singolari osservazioni che ci piace riportare.

« Ciò che m'ha sorpreso di più — lo con-
« fesso — in questa sublime tragedia musicale,
« è il valore psicologico della sua commoven-
« te, nobile e stupenda orchestrazione.

« Ci avevano talmente ripetuto che, prima
« di Wagner, solamente Gluck, e forse un po-
« co altri due musicisti del XVII e XVIII sec.,
« Claudio Monteverdi e Filippo Rameau ave-
« vano presentito il potere espressivo dell'i-
« strumentazione nella musica da teatro! *Gu-*
« *glielmo Tell*, per la giustezza delle sue so-
« norità, tanto come qualità di timbro che
« come quantità di suono — e nulla mi ha più
« stupito di questa mirabile discrezione, una
« discrezione tutta *raciniana*, in un così bol-
« lente transalpino! — *Guglielmo Tell* è un
« dramma lirico non meno del vecchio *Orfeo*,
« di *Alceste* o della *Walkure*! Sinfonicamente,
« credo, è il più espressivo dei drammi lirici;
« intendo il più espressivo con mezzi pura-
« mente musicali. Che cosa importa il taglio
« dei recitativi alla vecchia maniera? Che co-
« sa importa il partito preso dei *concertati*
« quando sotto queste forme, sia pure passate
« di moda, palpita una materia sonora d'una
« così potente intensità emotiva? In nome di
« quali regole dichiareremo, per es., che il
« famoso *Trio* del secondo atto è meno vero,
« meno eloquentemente drammatico, meno u-
« manamente commovente di non importa qua-
« le altra scena di Gluck o di Wagner? E
« in quale altra opera di grandi maestri pos-
« siamo noi trovare qualche cosa di tanto av-
« vincente, di tanto nobile, di così ben *tro-*
« *vato*, come quei tre *cori* che si succedono
« l'uno all'altro, così diversi di colore e così
« uniformi di stile « piano » tutti e tre: e tutti
« e tre egualmente possenti nella loro forza
« contenuta, tutti palpitanti delle più virili pas-
« sioni che l'uomo possa concepire: l'amore
« del suolo natio, e l'amore della libertà: tutti
« frementi al pensiero d'un possibile tradimen-
« to, e sprigionantisi d'improvviso nel loro
« unico scoppio finale « All'armi! » che nella
« sinfonia dai colori ricchi, cupi e foschi, si
« innalza per un attimo, col radioso splendore
« d'un breve e splendido tempo? ».

Continuando sullo stesso tono, lo scrittore esalta la nota eroica fremente nel capolavoro rossiniano, espressa con gli accenti di una musica solida « un po' scarna talvolta, soli-
« damente costruita, essenzialmente classica,
« ma ricca, per chi sa ascoltare con orecchio
« attento e vigile volontà, di armonie divine e
« di consolazioni luminose ».

Continua poi dicendo come, vicino a questa parte così viva e fremente del *Guglielmo Tell*, quella puramente amorosa, gli sembra più debole. Ma anche questa debolezza è evidentemente voluta dall'autore: infatti Jean d'Udine continua: « Rossini, con l'intuizione
« del suo genio, o per temperamento, ci ha
« evitato il dispiacere di vedere una irresi-
« stibile Matilde, ed un Arnoldo profondamen-
« te innamorato, sacrificati a necessità più im-
« mediate, se non più alte, del dovere. Ma-
« tilde, evidentemente, non ama Arnoldo che
« come una emanazione della *Foresta oscura*
« di cui ella canta le seduzioni agresti in un
« arioso incantevole, ed Arnoldo non vede in
« lei se non la principessa della favola bella,
« la cui distanza lo attira. Se ella amasse lui
« *quantunque povero*, ed egli lei *quantunque*
« *quasi regina*, sarebbe il desiderio infinito di
« Fedra e di Tristano che qui trionferebbe delle
« virtù sociali. Forse noi ne saremmo altret-
« tanto commossi, ma gli angeli, corazzati di
« ferro, piangerebbero nel cielo, la nube non
« irraggerebbe sull'ascensione del gran cantico
« finale, col suo ostinato disegno di luce e
« di fiamme, e noi non usciremmo purificati
« da questo magnifico mistero! ».

O. RESPIGHI

SICILIANA

Transcription libre pour Harpe (de M. GRANDJANY) d'une pièce de luth du XVI siècle.

EDIZIONI RICORDI (12132) L. 5.

Musica pura

Su questo tema scrive Jacques Janin nella rassegna « Le Courrier musical » di Parigi.

L'argomento è profondo, quasi imponderabile. La musica pura è al di là del mondo concreto della forma, pur non oltrepassando il limite dell'astrazione concettuale.

Essa non ha prove da fornire, non ragioni convincenti da addurre. Vive in sè e per sè, di una vita interiore sfolgorante di luce spirituale.

Il programma della musica pura è di non avere alcun programma; altrimenti la sua ragione d'essere è falsata alle origini.

Parlare, nel nostro secolo, di musica pura, è, sotto qualche aspetto, pericolosa divagazione anacronistica. Comunque, non è certamente inopportuno il reagire, in virtù di un principio estetico molto elementare, contro certe manie interpretative e certe formule di scandagliamento romantico-sentimentale, applicate a composizioni musicali del classicismo più evidente.

Chi può illudersi di dare un significato letterario all'« Allegro » in do minore, o alle visioni informulabili del sublime « Adagio » della *32ª Sonata* di Beethoven?

« Noli me tangere ». Il contributo poetico apportato all'interpretazione di pagine immortali — tanto più eccelse perchè lontane da qualsiasi contatto spurio con le arti figurative, o con la poesia e la letteratura — non giova a nulla e a nessuno. Peggio: fa cadere spesso nel ridicolo.

Il problema della musica pura assurge, nel suo quadro grandioso, dal piano estetico al piano metafisico.

Come negare il potere magico delle forme intrinseche dell'arte, sui nostri sensi? Si tratta soltanto di *forme*; e non del loro significato o della loro estrinsecazione.

Un essere umano — uomo o donna — può ben ispirare un amore immortale ,attraverso una sola *muta* impressione.

Alla stessa maniera è possibile essere colpiti — per la squisita emotività della nostra anima — dalla virtù occulta e *silenziosa* degli accordi, delle melodie, delle pause.

Abbiamo citato Beethoven. Anche la *Sesta Sinfonia*, la « Pastorale » è musica pura.

Non dimentichiamo l'epigrafe apposta da Beethoven al primo tempo: « Gradevoli impressioni provate dall'uomo in presenza della natura ».

È dunque l'uomo che parla; non la natura. Beethoven è l'interprete, il trasfiguratore. Non confonde il mezzo col fine, il soggetto emotivo con l'oggetto statico.

Così l'ascoltatore è posto a contatto con lo spirito della natura, attraverso l'anima dell'artista, nella sfera celestiale dei suoni.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, ottobre 1929.

Tutto il numero è dedicato a Claudio Monteverdi, del quale si pubblica anche un « *Sanctus* » inedito, da una *Messa* ritrovata da G. F. Malipiero.

G. F. Malipiero. - *Claudio Monteverdi da Cremona.*

« ... Nell'opera di C. Monteverdi c'è tutto quello che nei suoi successori si trasformò in materia *anche troppo* malleabile, e la sua influenza, pure indiretta, si riscontra, non di rado, persino nella musica dell'800.... Innalzando il grande cremonese ed assegnandogli il posto che gli spetta, non solo diamo all'Italia una gloria di più, ma accendiamo un faro potentissimo che può rischiarare l'orizzonte del nostro avvenire... ».

A. Tessier. - *Monteverdi e la filosofia dell'arte.*

Si riportano e si esaminano le teorie monteverdiane in materia d'arte musicale ed il modo con cui furono applicate: e si conclude: « ... Il suo genio ha fatto certamente più delle sue dottrine. Pure la serietà con la quale l'abbiamo visto accingersi ad esaminare a tutta prima la sua arte, dimostrandone le vie, assumendo ripensosamente degli antichi precetti, non vale certo a diminuire la nostra ammirazione ».

G. Ortolani. - *Venezia al tempo di Monteverdi.*

Rievocazione storica della vita veneziana, nel periodo in cui C. Monteverdi visse a Venezia fino alla sua morte.

H. Prunières. - *Monteverdi e la musica francese del suo tempo.*

In questo articolo, l'A. esamina l'influenza ch'ebbero su Monteverdi le ricerche ritmiche dei francesi del suo tempo: e come tali influenze siano state assimilate e riespresse da Monteverdi con criteri affatto personali; e com'egli sia tributario ai francesi di quel genere di spettacolo detto *balletto*.

Rassegna Dorica. - Roma, novembre 1929. Primo fascicolo d'una nuova rivista edita dalla Casa Editrice Alberto De Santis di Roma.

R. De Rensis. - *Gli attuali orientamenti.*

Indicazioni per un nuovo orientamento della nostra musica, in base allo studio dei canti popolari, del canto gregoriano e dei maestri italiani del 500-600.

M. Saint-Cyr. - *Educazione dello spirito.*

Osservazioni sull'attuale indifferenza verso ogni forma d'arte — specie quella musicale — e la necessità di rieducare lo spirito in questo senso.

G. Nataletti. - *Folklore.*

Appunti sulla canzone popolare: specie quelle del Lazio e della Sardegna.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, settembre-ottobre 1929.

C. Aladar de Toth. - *Zoltan Kodaly.*

Ampio studio critico-estetico sull'opera del musicista ungherese, noto fra noi per il suo *Psalmus Hungaricus*: sulle origini e sul carattere popolaresco di queste musiche, le quali, pur mantenendosi tra le creazioni migliori della produzione musicale della nostra epoca, non rivelano meno la loro origine ed il grande amore ed interesse che porta il loro A. al ricco patrimonio musicale popolare ungherese, di cui il Kodaly è uno degli studiosi più appassionati.

C. Laforet. - *La vie musicale au temps romantique.*

Intorno alla vita musicale parigina della prima metà dell'800. Vi si parla delle prime esecuzioni parigine delle composizioni dei romantici tedeschi: ed un lungo capitolo è dedicato ai concerti ed alle prime esecuzioni delle musiche di H. Berlioz.

F. Moch. - *Réflexion sur l'esthétique, la poésie, et la prosodie.*

« ... L'estetica può rilevare qualche legge comune a tutte le arti: azione di esse sui sentimenti o sulle passioni — caratteri dell'opera ordinata, cioè dell'opera intellettuale. Queste leggi, una volta determinate sotto la loro forma più generale, lo studio dettagliato della materia posta in opera da una determinata arte, permette in seguito di applicarle a quest'arte... ».

A. Saures. - *Pensées sur la musique.*

Pensieri d'ordine estetico, scritti da un letterato assai colto e sensibile anche in materia musicale.

Le Ménestrel. - Parigi, 4 ottobre 1929.

L. E. Gragia. - *Les instruments de musique du XX siècle.*

L'A. parla qui del mandolino e degli strumenti derivati; e conclude dicendo che i compositori moderni hanno torto di voler ignorare le qualità di tali istrumenti, i quali potrebbero offrir loro possibilità e risorse sonore insospettate.

——— 11 ottobre 1929.

H. Bachelin. - *L'orgue de tribune et les organistes en France.*

Questa prima parte riguarda solamente lo strumento, le sue origini, ed il suo sviluppo fino al 1600 circa.

Musique. - Parigi, ottobre 1929.

R. Manuel. - *Serge de Diaghilew.*

Articolo necrologico per la scomparsa del mirabile creatore ed animatore del balletto russo: e la cui morte porta di conseguenza la scomparsa del genere d'arte da lui creato.

R. A. Mooser. - *À propos du Gramophone et de son répertoire.*

Obbiezioni a proposito di recenti incisioni grammofoniche: obbiezioni che riguardano la sonorità, l'equilibrio dei piani sonori, la questione della velocità dei dischi ed il criterio che guida la scelta delle musiche da incidere. « Perchè incidere ancora — spesso mediocremente — un lavoro di cui esistono già due o tre incisioni eccellenti? ». E quanti dischi incisi da interpreti « giustamente ignorati » e che tradiscono il pensiero dei compositori...

R. Petit. - *Sur le genre de l'Opéra.*

Dopo aver esaminato le varie cause della decadenza dell'opera in musica, l'A. dichiara che le possibilità di quella di domani sono assai probabilmente nella *féerie* e su ciò che un compositore tedesco ha chiamato *Traum-oper*. « ... Se insisto sull'idea di sogno, è perchè credo che questo sia capace di condurci assai più lontano di quanto non possiamo pensare. Assai più lontano che non il mondo di simboli, visto dalla psicanalisi.... ».

W. Reich. - *Des recherches allemandes sur Mozart.*

Vi si parla di ricerche recenti sulla vita e sull'opera di Mozart fatte da parecchi studiosi tedeschi e rese pubbliche nel recente *Mozart-Jarbuch 1929*: tra l'altro d'una sinfonia — di cui non si conoscevano se non le prime battute — scritta intorno al 1768 e recentemente scoperta in un convento austriaco.

Le Courrier Musical. - ottobre 1929.

P. Pruvost. - *Essai d'une théorie musicale basée sur la synthèse acoustique.*

Questa rassegna parigina inizia la pubblicazione di una serie di articoli, dovuti alla penna di Prudent Pruvost, che appariranno ad intervalli disgiunti. L'autore è un musicista, che ha pazientemente elaborato la sua teoria attraverso ricerche e viaggi anche nell'estremo Oriente (Persia e Cina), per la durata di trent'anni.

P. Leroi. - *Le troisième congrès de la critique dramatique et musicale.*

Lettera dell'inviato speciale dalla Rumenia, con diffusa relazione.

O. S. - *Les manuscrits de Stradivarius.*

Echi della clamorosa truffa (il cui strascico giudiziario è di attualità) consumata ai danni del liutaio Bisiach di Milano, col pretesi manoscritti di Stradivario.

Le Monde Musical. - Parigi, 30 settembre 1929.

Y. Huré. - *Le rôle de l'Orgue à l'Église.*

« ... La musica d'organo che conviene alla chiesa è solo quella che ha per tema i canti religiosi cantati

dal coro, ed il cui carattere si inspira ai sentimenti evocati dalla festa che si celebra.... ».

L'Opéra-Comique. - Parigi, ottobre 1929.

H. CURZON. - *Le premier état de « Philemon et Baucis ».*

Notizia e studio sopra la prima stesura di quest'opera di Gounod quasi ignota fra noi, e che taluno fra i critici più seri dell'ora attuale considera come la più perfetta del compositore francese.

J. SUBIRA. - *La zarzuela au XVII siècle.*

Notizie su questo genere di teatro musicale tipicamente spagnolo, creato da Calderon de la Barca.

M. PINCHERLE. - *Les premiers ennemis de l'Opéra-Comique.*

Pubblicazione d'una curiosa ed interessante *lettera-pamphlet* scritta — si crede — da una donna del secolo XVIII.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, settembre-ottobre 1929.

J. H. ELLIOT. - *The attitude to modern music.*

Diffuso e chiaro studio sulle tendenze della musica contemporanea. L'A. osserva come le innovazioni tecniche ed estetiche del passato più osteggiate dai contemporanei abbiano finito per far parte del linguaggio musicale corrente: e ciò perchè ogni nuova concezione estetica necessita per esprimersi di un linguaggio proprio: è naturale perciò che ogni nuova estetica modifichi la tecnica del linguaggio musicale. Non sempre è possibile discernere immediatamente il valore estetico di un'opera nuova, espressa con linguaggio appropriato, cioè nuovo. Però è certo che le forme di linguaggio musicale più complesse della nostra epoca — per esempio Schönberg — guardate teoricamente dal punto di vista dell'evoluzione del linguaggio musicale, hanno la loro precisa giustificazione nel passato. La violenza di reazione al passato della musica moderna ci appare tanto più aspra in quanto ci sembra la distruzione d'un passato appena acquisito. Tanto più in questo momento che — appena uscita, e non completamente, dal periodo romantico — la musica reagisce ad esso con una violenta tendenza verso la musica pura. Dopo aver osservato che il termine *neo-classicismo* non definisce che imperfettamente tale tendenza, poichè la musica moderna è sopratutto *cosciente*, mentre il classicismo era « un'incosciente aspirazione verso le condizioni del romanticismo », l'A. conclude col dire che il genio tipico della nostra epoca sarà colui che dal caos delle tendenze e delle estetiche attuali saprà estrarre un'estetica chiara, ordinata, sensibile: e dalla confusione degli idiomi più vari trarrà il linguaggio musicale della nuova èra.

T. JARECKI. - *Orchestral perspective and values.*

Studio sul valore estetico dell'orchestra come strumento, nella concezione dei principali compositori europei dell'epoca attuale.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1929.

R. BOUGHTON. - *Common persons and great art.*

I grandi musicisti, ed i grandi artisti, in generale, hanno creato grandi opere perchè sono vissuti in mezzo al popolo, ed hanno creato il loro linguaggio con mezzi semplici ed atti ad essere agevolmente compresi. Se l'arte oggi non è più amata nè compresa, è perchè la sedicente (*so-called*) musica moderna, è fatta con forme così crudeli e bizzarre.

J. CHATTERTON. - *The morning and afternoon of Delius.*

Note biografiche e brevi accenni critici ad alcune opere del compositore inglese.

The Musical Times. - Londra, ottobre 1929.

D. HUSSEY. - *Stages in the history of opera: Händelian opera.*

Questo capitolo è dedicato ad Händel, compositore di opere teatrali ed impresario; con speciale riguardo alle riforme apportate all'opera in musica da Händel.

M. CAUCHIE. - *Respect for rhytm.*

Osservazioni esattissime a proposito dell'insegnamento, piuttosto trascurato, di questo importantissimo elemento. Lo studio — tolto da un libro di imminente pubblicazione — è ricco di esempi e di proposte in materia.

E. EVANS. - *Serge Diaghilew.*

Sull'estetica dei Balletti Russi, sulla loro influenza sulle varie arti, e cenni biografici su Diaghilew. Vi si parla dei rapporti fra Diaghilew e Stravinski, e di un balletto che Hindemith avrebbe dovuto scrivere su testo di Diaghilew.

Musical Opinion. - Londra, ottobre 1929.

F. M. KENION. - *On imaginary interview with Y. S. Bach.*

Scritto di carattere più letterario che musicale, nel quale l'A. immagina di fare una visita a Bach, in S. Tomaso a Lipsia.

A. DE TERNANT. - *A great musical Novelist.*

Opinioni musicali di Balzac, estratte dalle sue lettere e da sue novelle, dalle quali risulta che il grande romanziere era molto sensibile alla musica. Una lettera accenna anche ad un incontro di Balzac con Rossini.

The Sunday Times. - Londra, 3 novembre 1929.

E. NEWMANN. - *The « Fantastic ».*

Studio sulla *Sinfonia fantastica* di Berlioz. L'A. conclude coll'affermare che la musica di Berlioz è veramente grande solo quando basta a se stessa, indipendentemente dalle intenzioni programmatiche e letterarie dell'A.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 2 ottobre 1929.

P. RIESENFELD. - *Verachted mir die Meister nicht!* (Non disprezzatemi i Maestri!).

Il passato non è morto. Le opere del passato vivono e vivranno eternamente, se il magico afflato dell'arte ha dato loro il dono dell'immortalità. Ironica sferzata a quei giovanetti saccenti, che volgono le spalle sdegnosi al *Don Giovanni* di Mozart, considerandolo uno adilinquimento di maniera, e alla *Nona Sinfonia* di Beethoven, opera programmatica di gusti ormai sorpassati...

---

9 ottobre 1929.

H. THIERFELDER. - *Ueber Ursprung und Wesen deutscher Lieddichtung.* (Sull'origine e sulla natura della poesia nel canto popolare in Germania.

Il contenuto e la materia che il cantore popolare sceglie per la propria lirica, deriva da tutti i rami della vita e della esperienza umana, così nel campo pratico come nell'ambito spirituale. Non è possibile stabilire una data sicura per le origini del canto popolare in Germania. L'avvento della Riforma ne segna il massimo fiorire. Con Lutero si ha una perfetta unificazione tra la canzone propriamente detta e la lirica religiosa.

O. REUTER. - *Aus dem Musikleben Weimars.*

Nella città di Weimar la vita musicale presenta un notevole risveglio di iniziative (di istituti artistici e di organizzazioni) per l'incremento della attività concertistica e teatrale. E ciò, ad onta che l'arte pura sia sensibilmente depressa, per opera del cinematografo, dello sport, e, ahimè, della mancanza di denaro.

---

16 ottobre 1929.

W. SCHUFTAN. - *Zur Frage der Tanzmusik.* (Sulla questione della musica da ballo).

La musica e la danza sono due elementi d'arte simultanei e correlativi. L'una ha la sua base fondamentale nella idea melodica; l'altra nel ritmo. Volere stabilire la supremazia d'una di esse a scapito dell'altra, è un controsenso. Gli strumenti a percussione che caratterizzano la musica del Jazz, non escludono la possibilità di creare una musica per la danza, in cui anche gli sviluppi tecnici e contrappuntistici abbiano una nobiltà di espressione e un valore artistico riconosciuto.

---

23 ottobre 1929.

M. A. SOUCHAY. - *Programmusik?* (Musica a programma?).

Musica e poesia sono arti sorelle; ma l'intersecazione delle loro espressioni dà luogo ad un ibridismo assurdo, quando con certa musica a programma si vuole delimitare e configurare il significato poetico, filosofico, talvolta sociale e « politico » della musica medesima. Restringere gli orizzonti dell'arte dei suoni, per illustrare concezioni astratte come il « destino », oppure concezioni psicologiche come il « carattere », è certamente una menomazione.

S. BRICHTA. - *Marianne Mozart.*

Per il centenario della morte della sorella di Mozart, l'A. rievoca episodi famigliari, che denotano l'assoluta incomprensione e l'ostilità implacabile che attorniava il Maestro, nella cerchia dei parenti, anche dopo la sua morte.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 ottobre 1929.

M. FRIEDLAND. - *Zur Psychologie des Dirigierens.* (Sulla psicologia dell'arte direttoriale).

Il direttore d'orchestra è a contatto spirituale non soltanto con la massa degli esecutori, ma anche col suo pubblico. Come il virtuoso del pianoforte, del violino, o di altri strumenti singolarmente presi, esplica quasi inconsciamente la propria funzione attrattiva verso gli ascoltatori, così il direttore d'orchestra, attraverso il gesto, la mimica, le sfumature di espressione, esercita un influsso psicologico di diversa natura, a seconda del carattere della musica eseguita.

P. SCHWERS. - *Cosima Wagner.*

Riferimento al libro di R. Du Moulin Eckart. Nel triangolo Wagner, Bülow, Cosima, il lato predominante è rappresentato da Cosima, conscia della propria responsabilità in mezzo al corso delle passioni, testimone di un dramma di anime.

---

11 ottobre 1929.

G. V. KEUSSLER. - *Karl Muck als Persönlichkeit.*

La personalità artistica del direttore d'orchestra Karl Muck è posta in evidenza in occasione del 70° compleanno, festeggiato in varie città della Germania.

W. ALTMANN. - *Zur Geschichte der Bratsche und der Bratschisten.* (Sulla storia della viola e dei violisti).

Sunto monografico su questo istrumento e sui suoi esecutori. Soltanto nella seconda metà del secolo

decimottavo la viola emerge anche come istrumento solista. È fatta menzione del concerto per clarinetto, composto da Mozart nel 1791, meglio conosciuto nella trascrizione per viola. Di questo concerto è assai nota l'edizione Ricordi, curata da Enrico Polo.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 18-25 ottobre 1929.

H. E. Hey. - *Aus der Gesanglehrerpraxis.*

L'arte dell'insegnamento del canto è connessa ad elementi di controllo non soltanto estetico, ma anche fisiologico, in rapporto all'efficienza dell'ugola e delle corde vocali. La deficienza nella intonazione, immediatamente riconoscibile nelle prime fasi d'impostazione della voce, dovrebbe fare escludere a priori dall'insegnamento del canto. Ciò, evidentemente, allo scopo di pervenire, attraverso una selezione accurata, a risultati brillanti per la carriera degli allievi.

L. Hirschberg. - *Louis Spohr, Goethe und Beethoven.*

Appunti tratti dall'autobiografia di Spohr. Sono rammentati i primi incontri con Goethe e con Beethoven, con spunti aneddotici poco noti. Curiose le impressioni di Spohr sul modo caratteristico di Beethoven di dirigere l'orchestra. « Aveva l'abitudine — egli narra — di dare all'orchestra i segni del colorito, con singolari contorcimenti di tutto il corpo. Nel « crescendo » levava al cielo le braccia che teneva prima conserte sul petto. Nel « diminuendo » e nel « pianissimo » si raggomitolava per terra ».

Melos. - Magonza, ottobre 1929.

F. Walter. - *Moderne Theaterregie.*

Saggio sulle forme più recenti ed interessanti della messa in scena. Max Reinhardt è considerato il più geniale dei régisseurs; le sue creazioni trascendono il teatro, per riconnettersi ad altre significazioni umane e universali.

S. Ginsburg. - *Die Musik im japanischen Theater.* (La musica nel teatro giapponese).

Corrispondenza da Leningrado delle rappresentazioni tenute laggiù dal teatro di Kabuki, nell'autunno dello scorso anno. Questo teatro giapponese, malgrado i suoi trecento anni di vita, era sconosciuto in Europa. L'orchestra si compone di istrumenti a percussione (campanelle di metallo, gong, cassa, tamburi) e di istrumenti a plettro.

H. Gutman. - *Ausländische Zeitschriften.* (Riviste straniere).

L'A. si sofferma, dopo sintetico esame delle riviste francesi ed inglesi, a considerare il caso del *Musical Times*. Questo foglio autorevole, che si attira le simpatie del lettore, per il senso di equilibrio e di misurata ponderazione, rivelato, d'ordinario, dal suo contenuto, si scaglia in uno degli ultimi numeri, contro Stravinski. E (nota l'A.) con poca serenità di giudizio e con assoluta mancanza di cavalleria! Tra l'altro, cita queste frasi: « L'arte di Stravinski è doppiamente disprezzabile: per la sua tecnica e per il suo indirizzo. Stravinski dimostra di essere assolutamente incapace di formulare un'idea musicale propria. Se fosse membro di un'orchestra di selvaggi, gli si potrebbe permettere di insistere su un ritmo incessante a colpi di tamburo... ».

UNGHERIA

Muzsika. - Budapest, settembre-ottobre 1929.

E. Major. - *Gustavo Nyizsnyay* (1829-1882).

Biografia del compositore popolare ungherese, in occasione del centenario.

O. Gombosi. - *Il liutista Valentin Greff-Bakfark* (1507-1576).

Altro contributo, sulla scorta di documenti nuovi qui pubblicati, alla biografia di questo compositore ed esecutore, del 500.

A. Sebestien. - *Tentativo di riforma nella tecnica del violoncello.*

Per evitare, quant'è possibile, i cambiamenti troppo frequenti di posizione e di corde, bisogna cambiare l'applicazione della mano sinistra in modo che tutte le dita possano abbracciare grandi intervalli. In questo modo la larga posizione adottata fin qui può essere ampliata ancora di un intervallo.

AMERICHE

La Revista de Musica. - Buenos Aires, settembre 1929.

J. Montés. - *Mussorgsky.*

Note biografiche del grande compositore russo, corredate da una esauriente bibliografia.

G. Radiciotti. - *Gioacchino Rossini y su patria.*

Estratto del terzo volume del Radiciotti, in corso di stampa: *Gioacchino Rossini. Vita, opere e influenze sull'arte.*

——— ottobre 1929.

M. A. Barrenechea. - *Nacionalismo musical.*

La perdita del sentimento — secondo l'A. — è la causa prima della perdita di un sano nazionalismo musicale, e l'universalità della tecnica è tale che i compositori dell'ora attuale potrebbero appartenere indifferentemente ad un paese piuttosto che ad un altro. Ma da questo comunismo musicale potrà rinascere un sano nazionalismo, solo coltivandolo nella sua più elementare essenza: i canti e le danze popolari.

R. Villar. - *Granados.*

Studio estetico e biografico sul compositore spagnolo. Segue una bibliografia quasi completa dei suoi lavori.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

® La nuova operetta di Simoni e Lombardo, *La Casa innamorata*, è stata accolta assai lietamente al Lirico di Milano. Simoni si è ispirato alla sana operetta italiana ed è riuscito a comporre una commedia di garbata comicità. Lombardo, a sua volta, ha saputo rivestirla di musica fluida, ora allegra, ora sentimentale. Lodevole l'interpretazione della compagnia Lombardo.

® Altre nuove operette italiane hanno avuto, recentemente, fervido successo: *La fiera dell'Impruneta* di Bucciolini, per la musica di S. Allegra, a Genova (Compagnia Riccioli); *L'amore sui tetti*, dall'omonima commedia di Novelli, versi di Cossu, musica di Boncinelli, a Cremona; *L'Amante di Calandrino*, libretto di Bonelli, musica di Cuscinà, al Balbo di Torino (Compagnia Regini); l'*Amante nuova* di Enrico Pancani, per la musica di Piero Ostali, all'Argentina di Roma (Compagnia Lidelba).

® Il Teatro della Fiaba di Roma ha inscenato un nuovo gradito lavoro: *Bibbetta e Ghermin-ello*, libretto di Bartolazzi, musica di Massarani, gustosa nella strumentazione, di buona vena melodica e di indovinati ritmi.

® Anche al Comunale di Bologna, ha avuto esito calorosissimo la *Campana sommersa* di Respighi, diretta dall'autore, interpreti principali le signore Saraceni e Rasa, il tenore Melandri e il baritono Ghirardini. Allo stesso teatro, Pertile e la Pampanini hanno entusiasmato il pubblico in *Manon Lescaut*, direttore Bavagnoli. Lucon, a sua volta, ha presentato una ottima *Francesca*, con la Pacetti, Pertile e Maugeri.

® Ultime opere rappresentate al Rossetti di Trieste, sotto la direzione di Votto: *Tosca*, con la Llacer; *Manon Lescaut*, con la Zamboni; *Rigoletto*, con Franci; *Luisa*, con la Cristoforeanu.

® Con molto favore procede la stagione al Politeama di Palermo. Finora si sono inscenate: l'*Africana* (Amerighi-Rutili, il tenore Brunet, il baritono Faticanti); *Tosca* (la Scotti e il tenore Civili); la *Traviata* (fervido successo di Lea Tumbarello Mulè e di Stracciari); la *Forza del destino* (signora Da Forno, Marletta e Roggio); *Barbiere di Siviglia*, con Stracciari; *Bohème*, con la Pampanini. Dirige il maestro Mucci.

® Buonissimo esito hanno avuto all'Adriano di Roma, le rappresentazioni di *Bohème*, di *Piccolo Marat*, con Schiavazzi; di *Aida*; di *Lucia*; di *Gioconda*; direttore Frattini.

® Altri tre grandi successi registra *Turandot* in quest'ultimo mese, a Ferrara, a Verona ed a Helsingfors (Finlandia). In quest'ultima città si sono avute trentacinque chiamate.

® Eccellenti spettacoli d'opera si sono allestiti ad Ancona: l'*Iris* con la Favero e Bagnariol e *Rigoletto* con Galeffi; direttore Neri.

® A Malta è piaciuto assai *Falstaff*, con Stabile, diretto da Ferrari.

® L'E. I. A. R. di Genova ha trasmesso il poema lirico in un atto *La gola d'oro* di Mario Barbieri, già eseguito con successo alcuni anni or sono.

CONCERTI

MILANO

® Ente concerti orchestrali. — Il 2° concerto Calusio ed il 3° e 4° di W. Ferrero hanno richiamato pubblico foltissimo ed ottenuto, come i precedenti, esito eccellente. Unica novità, *Nenette e Rintintin* di Masetti, della quale il Ferrero ha saputo ben rendere il vivace andamento.

® Teatro del Popolo. — Riuscite udizioni del Trio Agosti-Crepas e del pianista D'Erasmo. Quest'ultimo è stato efficace interprete d'un bel programma in cui figuravano, come novità, *Tre Epitafi*, di vari e begli effetti di L. Rocca, e due *Preludi* di Malatesta.

Più recentemente, il Quartetto Poltronieri ha fatto applaudire un *Quartetto in re magg.*, colorito ed espressivo, di Sinigaglia, mentre la signorina Roncallo ha ottenuto calorosi consensi in alcune nuove, gradite liriche di Mortari.

® Amici della Musica. — Fervido successo del pianista Levitzki, già ben noto al nostro pubblico.

® Sala Bossi — E' accolto con molto favore il nuovo quartetto composto di Moroni, Bruni, Biagini, Amfitheatrof.

® Circolo Filologico. — Interessante ed applaudita conferenza di Adriano Lualdi, sul *Primo centenario del Guglielmo Tell*, con commenti musicali della signora Arangi Lombardi, di Montesanto e del violoncellista Crepas.

® Ufficio concerti. — Tra le migliori udizioni ricordiamo quelle dei *violinisti* Donini, De Gay, Dorvan Baale; dei *violoncellisti* Masotti e Leonori; dei *pianisti* Kilényi (giovanissimo e promettentissimo), Eleanor Spencer, Alice Landolt, Tina Camporini, Heimlich. Quest'ultimo ha rivelato doti eccezionali tecniche ed interpretative ed ha dovuto dare una seconda udizione. Riuscirono assai bene anche i concerti, a due pianoforti, offerti rispettivamente da Stella Anderson con Silvio Scionti e da G. E. Moroni con Dante Coerezza; e quelli d'un quartetto femminile e del Trio Fassbänder Rohr. Molto ammirate le danze espressioniste di Carletto Thieben e di Chinita Ullmann.

® Convegno. — Ha molto bene iniziata la tournée italiana, un piccolo complesso ungherese, composto di una orchestrina e di due cantanti (tutti in costumi nazionali) diretto da De Szilagyi. In programma, canzoni nazionali dal secolo XVI ad oggi.

® Concerti diversi. — Vecsey ha trionfato ancora una volta, al « Conservatorio ». Nella stessa sala si sono distinti la pianista Frances Nash, di bella preparazione, e il violinista Temianka.

® Ad un concerto di beneficenza al « Castello », hanno partecipato, ottenendo calorose approvazioni, le Scuole di musica dell'Istituto della Provvidenza; quella di canto corale diretta dal maestro Dentella, e quella di strumenti a plettro, lodatissima in tre difficili brani, addestrata dal maestro Morlacchi. Interessante il concerto d'inaugurazione alla « Famiglia romagnola », con le cantatrici Concato, Sbaraglia, Svilarova, i maestri De Plaisant, Molajoli, ecc.

VENEZIA

® Diverse apprezzate udizioni del Quartetto del Vittoriale alla B. Marcello; gran successo di Kubelik; concerto del Trio pesarese, con brani di Beethoven, Pratella e Schubert.

Pel Dopo lavoro hanno dato un bel concerto Alfredo Casella e Livio Boni.

TORINO

® Alla « Pro Cultura », ebbe un buon successo Lotte Leonard, cantatrice di « lieder ». — Al Liceo, fu assai ammirata l'orchestra dell'E.I.A.R diretta da Gedda, in un programma comprendente anche un *Concerto* di Beethoven (ottimo violinista Monetti) e il *Concerto grosso* di Ghedini.

TRIESTE

® Eugenio Visnovitz è apparso pianista personalissimo al pubblico del Conservatorio. — All'U.P.T. ottennero molti applausi il Quartetto triestino e il violinista Grasner.

FIRENZE

® Inaugurazione della stagione sinfonica diretta da Gui, al Politeama. Successo caloroso dei due primi programmi, specie pel *Concerto d'Estate* di Pizzetti, e per *Feste romane* di Ottorino Respighi, nuovi per Firenze. Altri riusciti concerti tennero: Kubelik; Boghen e Lari, presentando anche una nuova Sonata di Guerrini; Paolo e Gregoria Nardi, in un programma a due pianoforti; la violoncellista Clelia Tacchinardi Chelotti.

ROMA

® Augusteo. — *10, 13, 17 novembre*, applauditi concerti diretti da Molinari, in cui, oltre a brani sinfonici di repertorio, presenta due novità: *Concerto d'Estate* di Pizzetti, calorosamente applaudito (l'autore presente è vivamente acclamato) e *Concerto* per violino (ottimo solista il Krasner) e orchestra di Casella, ascoltato con grande interesse, per novità di elaborazione e pregi di strumentazione, ma che suscita molte discussioni.

24 novembre, 1 dicembre. — Riccardo Strauss, accolto con segni di viva simpatia, svolge programmi di sua composizione. Unica novità, non molto interessante, gli *Interludi* della sua opera « Intermezzo ».

® Sala di S. Cecilia. — La prima udizione è stata tenuta dalla Polifonica romana diretta da mons. Casimiri, che ha dovuto concedere numeri fuori programma; la successiva dal Quartetto del Vittoriale che ha fatto applaudire il *2° Quartetto* di Tommasini; e l'ultima da Arturo Bonucci

® Filarmonica. — Sono state offerte alcune novità, tutte lietamente accolte: il *Quartetto in mi min.* di Jachino ed un altro di Santoliquido, bene eseguiti dal Quartetto dell'Associazione; e una *Suite* di L. Rocca, nell'interpretazione di Corti-Consolo.

® Concerti diversi. — Al « Lyceum », la cantatrice Mugnaini ha dovuto concedere parecchi bis, tra cui quello dell'*Assiolo* di Zandonai.

NAPOLI

® Società Napoletana Concerti Orchestrali. — Ha svolto un breve autunnale di Concerti sinfonici, al S. Carlo. I primi due sono stati diretti con la consueta perizia da Guarnieri; nei programmi notiamo l'*Orazione nell'Orto* (dai « Misteri dolorosi » di Nino Cattozzo, che ha avuto buona accoglienza. Molto gradita la *Sinfonia Italiana* di Mendelssohn.

Pietro Mascagni ha diretto gli altri due concerti: il pubblico è stato prodigo di manifestazioni verso l'illustre artista, ed ha applaudito la sua recentissima *Visione* per orchestra.

® Società del Quartetto. — La pianista Stern in due concerti non ha suscitato molti entusiasmi; interessanti l'Ottetto Rotschild, che ha eseguito l'*Ottetto* di Schubert, mai suonato a Napoli.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Si è inaugurata col violinista Krasner, le cui esecuzioni non hanno assolutamente soddisfatto il pubblico, che attendeva una rivelazione.

® La ricorrenza di S. Cecilia è stata festeggiata in molte scuole ed in molte sale di concerti, con speciali manifestazioni.

® Il nuovo Trio di Lodi, ha inaugurato la stagione in quella città, con un interessante programma.

® A Tortona ha felicemente debuttato il Trio tortonese. Fraccaroli ha pronunciato un gustoso discorso su *Arte* e *musica*.

® La cantatrice Cao Pinna si è distinta a Fiume, in un variato e interessante programma.

® Ad Adria, il concerto inaugurale è stato tenuto dagli insegnanti dell'Istituto Buzzolla, Cicognari (arpa), Sillotti (violino), Zucchini (violoncello). Si è avuta anche una bella udizione di Remy Principe, con la pianista Galli, distintisi anche a Varese, Busto A. ecc.

® Un bel programma pianistico ha eseguito il maestro Mario Guagliumi al Casino Alighieri di Ravenna.

® A Bari, si sono avute due applaudite manifestazioni musicali; la prima dell'Orchestra sinfonica stabile, diretta dal maestro Cese, di cui è stato applaudito un pregevole *Scherzo*; l'altra, della Polifonica Barese, sotto la direzione del maestro Biagio Grimaldi.

® La stagione concertistica degli « Amici della Musica » di Palermo si è aperta con un acclamato concerto di Vecsey; al piano, ottimamente, Enzo Calace.

® Molti brani di autori italiani, hanno avuto recentemente caloroso successo all'estero. Ricordiamo: *Il Carnevale di Venezia* (variazioni alla Paganini) di Tommasini a New York, sotto la magistrale direzione di Toscanini; *Feste romane*, di Respighi, ai Concerti Lamoureux di Parigi e *Pini di Roma*, dello stesso autore, ad Helsingfors; *Impressioni sinfoniche* di Zandonai a Varsavia; ed il *Trio* di Pannain a Lipsia, vincitore del concorso Hofmeister.

Un concerto completamente di musica italiana si è svolto, infine a Charleroy, interprete applauditissima, Rachele Maragliano Mori.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Berlino

Le stagioni si susseguono, senza rassomigliarsi, però; e riesce interessante il seguire la fisionomia di ciascuna, poichè la diversa impronta ne rispecchia l'andamento dello sviluppo. La presente è in ogni caso ancora iniziata troppo da poco per lasciar intravvedere i suoi tratti caratteristici; si può fin d'ora rilevare, ad ogni modo, il molto posto riserbato questa volta agli stranieri, tanto per le novità operistiche, quanto per le riprese.

La stagione è incominciata un po' più tardi del solito, forse per compensare la lunga durata di quella passata, che culminò nei mesi di maggio e giugno coi « Berliner Festspieler », dei quali già demmo a suo tempo ampie notizie.

L'attrattiva principale si è avuta con la prima rappresentazione (all'Opera di Stato) dell'opera *Till* di Mark Lothar, il cui argomento è tratto dalla storia di Eulenspiegel. Lothar è un geniale giovane compositore berlinese, guidato dal neoromanticismo e dall'impressionismo, che rifugge da ogni idea rivoluzionaria. Risponde sopratutto alla sua natura, l'armonia lirica; e col lirismo offre quanto ha di meglio. L'originalità tematica e la sua personalità non sono ancora troppo forti, ma è da sperare che il suo ingegno sarà in grado di creare per il futuro anche qualcosa di meglio.

Alcune settimane dopo all'Opera di Stato si è avuta una ripresa di *Sansone e Dalila* di Saint Säens, che non si udiva a Berlino dall'ante guerra e che allora tanto piacque. Questa volta però fu una vera delusione, e l'unico interesse si ebbe per l'ottima esecuzione, curata da Leo Blech, con la Onegin e Oehman, rispettivamente Dalila e Sansone. Una serata veramente importante si ebbe col *Lohengrin* di nuovo allestimento, diretto magnificamente da Guglielmo Furtwängler, con l'interpretazione di Maria Muller (Elsa) e Hans Fidesser (Lohengrin).

Un'altra riuscita riesumazione, se anche di minore importanza, è quella dell'opera *Der*

Schauspieldirektor (*L'impresario*) di Mozart, su libretto rielaborato e volgarizzato da Luigi Schneider. E' stato un vero merito l'aver tolto dall'oblio i pregi musicali di questa «perla nascosta» della complessiva opera di Mozart.

L'«Opera Unter den Linden» ci ha presentato, con una nuova elaborazione e messa in scena, il *Tannhäuser*, che ottenne, sotto la direzione di Leo Blech, il più lusinghiero successo: interpreti la Müller (Elisabetta), Melchior (Tannhäuser) e Schlusnus (Wolfram). La novità dell'esecuzione consistette nell'aver preso a base non la solita edizione di Dresda, ma quella posteriore di Parigi; a noi sembra però che la prima sia senz'altro da preferirsi. Anche la nuova messa in scena, di Franc Lod Hörth, non è scevra da appunti. Lo stesso teatro ci diede pure la prima rappresentazione dell'opera-fiaba *Il Re* di Umberto Giordano, il cui libretto è di Giovacchino Forzano, che, come è noto, scrisse pure il libretto per *Gianni Schicchi* di Puccini. La musica di Giordano è piacevole e bella, senza essere oltremodo originale, e costruita abilmente sulle fondamenta della vecchia tradizione operistica italiana. Il valore del lavoro e l'ottima direzione di Leo Blech fruttarono all'autore presente i cordiali applausi del pubblico. *Il Re* venne eseguito assieme ai due balletti *Sabat* e *Schöpfung* (creazione) di Dario Milhaud, che appartengono ai lavori di questo moderno, fecondo ed eclettico compositore francese.

Il quale ha ottenuto il maggior successo alla serata di opere francesi in un atto, con cui l'«Opera della piazza della Repubblica», sempre amante delle novità, iniziò quest'autunno la sua stagione. La rappresentazione, senza dubbio interessante, è stata una delle più riuscite, sotto la direzione di Klemperer. Si inscenarono tre lavori di autori della giovane scuola francese, (Ravel, Milhaud ed Ibert), diversissimi pel loro stile musicale e per tendenze opposte. La via mediana della moderna produzione operistica francese era rappresentata dalla commedia musicale, in un atto, di Ravel *L'Ora Spagnola*. Il grande senso polifonico di Ravel, che si rispecchia nella trasparenza e chiarezza dell'orchestrazione, la sua grazia ed il suo «esprit» compensano qualche deficenza di sostanza e di forza, così bene, che dal principio alla fine si resta rapiti dalla sua musica. Il punto più interessante della serata fu costituito dall'opera di Milhaud *Der Arme Matrose* (*Il povero marinaio*) che porta il sottotitolo di *Lamento* in 3 atti; atti che sono, invece, 3 scene, interrotte da breve pausa, di un solo vero atto. Milhaud, prendendo per argomento un racconto sulla forza della sorte del Fato, ha creato una musica persuasiva e di grande penetrazione, attorno ad un'azione tetra e lugubre. Una melodia di impronta personale forma la base del discorso musicale del *Povero marinaio*, ed è propriamente ad un ritorno alla melodia che ci conduce l'attuale avanguardista Milhaud. Tutto gli sgorga dal cuore, certe frasi sembrano popolari e la politonalità e l'atonalità vengono usate soltanto occasionalmente, a guisa di droghe. Il livello della serata scese rapidamente coll'*Angelica* di Ibert, opera buffa che è però solamente una «clownerie», una cosa scarna, non troppo piacevole, che non denota grande valore nè per il libretto nè per la musica.

Per terminare coi teatri, aggiungeremo che la «Krolloper» ha tentato la riesumazione dell'opera romantica di Marschner *Hans Heiling* rimasta brevemente, però, sul cartellone.

Sono incominciati a Berlino i grandi concerti sinfonici a ciclo. Una strana combinazione ha voluto che tanto Furtwängler, quanto Klemperer e Kleiber facessero posto, nei loro primi concerti, ad una sinfonia di Bruckner. Furtwängler scelse l'*Ottava*, della quale ci diede un'esecuzione veramente grandiosa ed imponente; egli completò il suo monumentale programma col *Secondo Concerto* per pianoforte di Brahms, solista magnifico Vladimiro Horowitz. Klemperer, invece, incominciò con la *Nona* di Bruckner, che piacque sotto la sua ottima direzione, per darci poi la prima esecuzione del *Primo Concerto* per pianoforte, Op. 15, di Edoardo Erdmann. Questi, che sedeva al pianoforte, è stato assai discusso come compositore. Il suo nuovo concerto, infatti, col quale riappariva dopo parecchi anni di silenzio, è da classificarsi fra i lavori di quell'espressionismo che, come stile, è ormai morto e sepolto. Vi predomina l'influenza di Schönberg e vi è poca o nessuna traccia di potenza creativa personale.

Kleiber, a sua volta, presentò la dura *Quinta Sinfonia* pure di Bruckner, detta anche la «Sinfonia Fantastica» o «Corale», ma di tale lavoro egli non è l'interprete per eccellenza. Il carattere sacro e il mistico non sono il suo forte. Kleiber dimostrò nuovamente la sua ammirevole sagacia nella riesumazione del *Concerto*, per Orchestra a Cori doppi, N. 28, in *Fa maggiore* di Händel e in tre *Pezzi di danza*, tratti dal balletto eroico di Gretry «Cefalo e Procride»; questi lavori, straordinariamente avvincenti ed interessanti, furono eseguiti delicatamente e sottilmente analizzati. Anche Bruno Walter incominciò questo anno con un programma classico. La sua musicalità e il suo senso per la grazia e l'«humor» lo fecero trionfare nell'interpretazione della *Sesta*, cosidetta «parigina», nella *Sinfonia* di Haydn e nell'*Ottava* di Beethoven.

Il Dr. Ernesto Kunwald ha ripreso la sua attività con l'«Orchestra Sinfonica Berlinese» mentre, quale secondo direttore del complesso, fu assunto il giovane geniale maestro Dr. Helmuth Thierfelder. Nel primo concerto della «Gesellschaft der Musikfreunde» (Società degli Amici della Musica), piacque molto il Dr. Heintz Unger con la prima esecuzione della *Commedietta* di Paolo Graener, un lavoro leggiadro e grazioso. E' degna di nota anche la udizione della «Berliner Liederfafel» (la Tavola Berlinese delle Canzoni), per la prima esecuzione a Berlino, diretta da Francesco Wiedemann, delle Canzoni corali *Le Stagioni*, Op. 76 di R. Strauss. Horenstein diresse il *Concerto* per Violino di Hindemith, eseguito con virtuosismo dal violinista Wolfsthal; Schuvic ci fece udire, con l'Orchestra della Radio, le forti *Variazioni di Hiller* di Reger e Michele Taube guidò egregiamente la sua orchestra da camera.

Il Dr. Ermanno Zilcher presentò proprie composizioni coll'Orchestra del Conservatorio di Stato Bavarese di Würzburg. Giorgio Schumann eseguì benissimo il suo Oratorio *Ruth* col coro della «Singakademie» (Accademia di Canto). Teodoro Jacobi, direttore giovane e pieno di avvenire, diresse la *Danza dei Morti*, opera di carattere sacro per Soli, Coro e grande Orchestra, di Felice Woirsch, senza tuttavia riuscire a salvarla.

Molta attività svolsero anche i Concerti di musica da camera. Grande interesse suscitò il rinomato Quartetto belga «Pro Arte», per la prima volta a Berlino, il quale eseguì non poche novità: Il *Secondo Quartetto* per archi di Jerzy Fitelberg ed il *Trio* di Vittorio Rieti non persuasero molto; il *Settimo Quartetto* di Dario Milhaud destò qualche interesse, mentre solo il *Quarto Quartetto* di Bela Bartok ebbe un successo irresistibile. Schnabel e Flesch, si sono uniti al cellista Gregorio Piatigorsky ed hanno ricostituito così nuovamente un complesso per Trio, veramente notevole per armonica e perfetta fusione. Anche i Concerti isolati di Flesch e Schnabel furono veri godimenti artistici. Quest'ultimo si unì poi all'ottimo Quartetto Kolisch di Vienna, per la esecuzione dei *Quartetti*, per pianoforte, di Mozart. Nel medesimo concerto, Schnabel offrì per la prima volta il suo *Terzo Quartetto*, scritto sette anni fa, che fu ascoltato con benevola attenzione. Il Quartetto Busch ed il Quartetto di Dresda ottennero i loro soliti successi.

Fra i Concerti di violino, l'attrattiva principale è stata costituita dal fanciullo prodigio Ienha Mennhin. Accanto al quale sono da ricordare Vecsey e Marteau. Ottimi cellisti furono Gaspar Cassado ed Enrico Mainardi, mentre tra i concertisti internazionali di canto da menzionarsi sono le tedesche Maria Ivorgnu e Sigfrid Onegin, gli americani Nevada Van der Veer e Crocks, l'inglese Dorothy Helmrich, le greche Alessandra Trianti e Vera Janacopulos, l'italiano Salvatore Salvati e l'ungherese Maria Basilides. La Francia inviò pure a Berlino Marchal, uno dei migliori organisti parigini.

WALTHER HIRSCHBERG.

Lettera dalla Russia

Le opere dei compositori russi, stabiliti all'estero, non entrano facilmente nell'U.R.S.S. Mentre si mostra grande accondiscendenza con la produzione dei giovani delle altre nazioni, la musica degli emigrati — tra i quali vi è qualche compositore molto interessante come Arthur Lourié e Nicolas Nabokov, entrambi stabiliti a Parigi — incontra una ostilità che si manifesta per ragioni che non hanno nulla da vedere con l'arte. La situazione è identica con gli esecutori: e tra quelli che verranno in Russia dall'estero nella prossima stagione, non figura nessun nome di russo, giacchè nessuno dei molti artisti che hanno abbandonato ultimamente la repubblica, vi può rientrare, ad eccezione di Sergio Prokofieff. Strawinski, che non è propriamente un emigrato, poichè egli ha lasciato il suo paese prima della rivoluzione, non solo non incontrerebbe difficoltà, ma sarebbe accolto volentieri nell'U.R.S.S. Ma ha finora rifiutato di ritornarvi.

Prokofieff è colui che gode attualmente la massima considerazione nella Russia dei Sovieti. Vi è già stato due volte, ed attualmente sta terminando la sua terza *tournée*, con un successo trionfale, sia come compositore che come pianista o direttore. E tale successo non si limita alle due capitali, ma si estende a tutta la provincia che gli fa un'accoglienza non meno entusiastica di quella di Mosca e di Leningrado. Egli è ormai considerato in Russia come una gloria nazionale. E non sono soltanto i musicisti professionisti — esecutori, compositori e critici — che si entusiasmano per lui, ma anche la massa. La sua arte è diventata popolare nel miglior senso della parola, e si può dire che egli ha preso il posto che occupava, non più di quattro o cinque anni or sono, Scriabine, del quale si eseguivano spesso cicli interi di suoi lavori, in qualche stagione di *festivals*, mentre oggi è completamente dimenticato.

La situazione di Strawinski in Russia, è ben diversa. Egli ha conquistato i professionisti; ci si interessa assai di lui, e i giovani compositori ed i critici studiano le sue opere che si eseguiscono assai di frequente, specialmente la *Sacre du printemps* e *Petruska*, sopratutto dopo la magnifica esecuzione che ne offrì Ansermet nel 1925. Ciò nonostante, Strawinski non ha conquistato il gran pubblico, non è diventato popolare, e all'infuori delle due capitali, quasi non lo si conosce. La sua influenza, forse meno ardente di quella di Prokofieff, è decisiva invece tra i giovani compositori sovietici. Si può dire senza esagerazione che tutti quelli, tra essi, che denotano un certo valore, e sui quali si può sperare, perchè rappresentano l'avvenire, si sono messi al seguito di Strawinski, di Prokofieff e anche di Hindemith.

Sotto questo aspetto si constata una linea di demarcazione ben distinta tra la generazione che produceva già durante la guerra od agli inizi della rivoluzione — Parlov e Alexandrov, ad esempio — e quelli, che, come Popov e Chestakovitch, hanno principiato soltanto tre o quattro anni fa.

Mentre i lavori dei primi due rilevano ancora l'influenza di Medtner, da una parte, e di Scriabine, dall'altra, la musica degli altri due, specie quella di Chestakovitch, appartiene ad un mondo sonoro tutto differente, ove regnano Prokofieff e Strawinski.

Non bisogna dimenticare che i procedimenti ritmici dell'arte negro-americana e di Strawinski, hanno raggiunto in ritardo la Russia dei Soviets. Quando, or sono quattro anni, i francesi Darlo Milhaud e Jean Wiéner, rivelarono ai musicisti russi i ritmi della danza nord e sud americana, questi si ritennero una facezia, una cosa divertente, curiosa, barocca; nessuno prevedeva, però, che la musica cosidetta « seria » avrebbe potuto profittare di queste scoperte e delle immense possibilità che nascondeva il nuovo stile ritmico. Ma il contatto con le ultime opere di Strawinski e di Prokofieff, che ebbe luogo press'a poco nella stessa epoca, mostrò ai musicisti dell'U.R.S.S. che vi era realmente qualcosa di cambiato nella musica e che il pensiero sonoro degli europei aveva subito una profonda evoluzione nel corso di questi dieci anni, in cui la Russia era stata costretta a vivere isolata, esclusivamente sui suoi propri mezzi.

Non spaventiamoci dell'opposizione che incontrò questo nuovo linguaggio ritmico nella nuova Russia; la complessità e la nettezza dell'accentuazione che introduceva, urtava contro tutte le abitudini dei compositori russi che, dopo Scriabine, tendevano verso una specie di inconsistenza ritmica, e rimanevano fedeli, con Medtner, ai metri tradizionali della musica classica.

Fino al 1925, all'incirca, i giovani compositori si sforzavano di sbarazzarsi di ogni accentuazione regolare e di sfuggire ai limiti della misura. Ed ecco che di fronte a quest'arte che aspirava, per così dire, a smaterializzarsi, a tradurre direttamente l'emozione e a diventare anche flessibile, fuggente e ondeggiante come la vita interiore, sorgeva subito una musica che si riattaccava francamente al dinamismo corporale e anche al funzionamento delle macchine; una musica dagli accenni duri e marcati e che, complicando il metro e rompendo i quadri rigidi della misura col mezzo della sincope, introduceva però nell'arte sonora una regolarità quasi meccanica.

In Popov, uno dei più interessanti tra i giovani, si distingue facilmente la lotta tra due tendenze. Alcuni dei suoi piccoli pezzi per piano si riallacciano ancora a Scriabine e, talvolta, perfino a Ravel. Altri lavori, invece, dai contorni precisi, dalle armonie durissime, dai ritmi ben martellati, denotano che l'autore ha studiato Prokofieff ed ha cercato di appropriarsi il suo stile armonico e ritmico.

Più forte ancora e più feconda è l'azione che esercita Prokofieff su Chestakovitch. I suoi brani pianistici, e sopratutto la sua *Sinfonia* per grande orchestra e la sua opera *Il naso*, ricavata dalla strana novella di Gogol, ci mostrano in Chestakovitch un musicista ancora esitante, poco sicuro di sè, ma assai dotato; di temperamento potente, d'invenzione armonica e melodica abbondante e originale e con un gusto particolare per il grottesco ed il fantastico. E' innegabilmente una originale personalità che ha qualche cosa da dire, ma che non è ancora in pieno possesso dei suoi mezzi. La sua *Sinfonia* ebbe gran successo a Leningrado ed a Mosca e sembra si eseguisca prossimamente a Berlino, sotto la direzione di Klemperer, e a Dresda. Quanto al *Naso*, tale opera figura nei cartelloni del Teatro d'Estate di Mosca e dell'Opera popolare di Berlino. La stessa scelta del soggetto, vicendevolmente comico e misterioso, è un altro sintomo della natura artistica dell'autore.

Oltre al *Naso*, di cui sopra, al *Suonatore* di Prokofieff, e a qualche opera antica come la *Tosca* (che abili librettisti hanno trasformato in un lavoro a tendenze comuniste), il Teatro d'Estate di Mosca annunzia la ripresa del *Boris* in un'edizione quasi completa, nella versione originale di Lamm e Igor Glebov; la *Covancina*, la *Fiera di Sorocinski ecc.* Il successo di questo ciclo è assicurato, poichè Mussorgski è attualmente il solo dei compositori russi lirici anteriori alla rivoluzione, che ha le simpatie del gran pubblico e degli ambienti comunistici; a parte lui, i cinque, ridotti ora a quattro, sono completamente dimenticati; Rimsky, particolarmente.

La politica contribuisce non poco, certamente, a questo abbandono che colpisce anche il *Principe Igor* di Borodine e le due opere di Glinka, che non si eseguiscono più del tutto, benchè si sia cercato di modificare il libretto della *Vita per lo Zar*, in maniera da farne un'opera rivoluzionaria. Ma bisogna constatare che gli uditori si disinteressano completamente di questa musica detta nazionale che si basa sui canti popolari e si nutrisce di folklore. Questi antichi canti non hanno più presa sul nuovo pubblico che riempie le sale di teatri e di concerti; e sembra che anche nelle campagne si abbandonino le vecchie canzoni e le danze così abbondantemente utilizzate, invece, da compositori russi del XIX secolo, da Glinka a Rimsky. Sotto l'influenza delle città, sta nascendo presso i contadini — sotto i nostri occhi — un nuovo folklore che non ha più nulla di comune con le antiche melopee.

B. De Schloezer.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

RADICIOTTI (G.) — *Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza su l'arte.* Volumi II e III. (Aldo Chicca, 1928 e 1929, Tivoli).

Con la pubblicazione di questi due volumi si è felicemente compiuta quest'opera monumentale, che giunge in complesso a circa 1500 pagine ed è arricchita da ben 128 tavole fuori testo, quale opportuna e necessaria documentazione iconografica.

Le lodi, e senza riserve, da me tributate in questa stessa Rivista (gennaio 1927) allorchè uscì il primo volume, vanno ripetute, e se possibile in misura anche più ampia, per il resto dell'opera. Nel breve spazio concesso alle recensioni da una rivista non si può parlare adeguatamente del valore cospicuo di un simile lavoro. Occorrerebbero molte pagine per mettere in evidenza quanto il Radiciotti, con lunga preparazione, rara coltura, grande amore e profonda coscienza, ha saputo dire, dal lato biografico e dal lato critico, sul Rossini e l'opera sua.

Nel secondo volume si prosegue la narrazione della vita del Maestro dal 1823 alla sua morte: sono dieci capitoli in cui si tratta del soggiorni a Londra e a Parigi e si analizzano dal lato critico ed estetico — sempre con abbondanza di esempi musicali — le ultime opere, *L'Assedio di Corinto*, il nuovo *Mosè*, il *Conte Ory*, il *Guglielmo Tell*, lo *Stabat Mater* e la *Messa*. Le pagine che si occupano delle vicende del Rossini a Bologna e a Firenze, della sua ultima malattia e della morte, sono esposte con tanti precisi dettagli e con tanta evidenza di verità da destare un commovente interesse. Il volume si chiude con quanto è relativo alle volontà testamentarie, alle onoranze e alla traslazione della salma in Santa Croce.

Il terzo volume *coronat opus*; dopo aver descritto l'ambiente musicale italiano al principio dell'800, l'A. esamina il Rossini come uomo e come artista e analizza la fisonomia e i caratteri estetici dell'arte di questo grande genio « compendiatore e iniziatore ». Uno studio speciale è dedicato alle ventidue sinfonie delle opere, anche qui con largo corredo di esempi musicali. Chiudono il volume le necessarie appendici di carattere bibliografico — sulle opere del Rossini e sugli scritti a lui relativi — e sull'iconografia del Maestro (nell'opera sono riprodotti più di trenta ritratti).

Fin dall'inizio della pubblicazione misi in rilievo l'eleganza e la ricchezza dell'edizione, presentata dal Chicca con un lusso tipografico a cui, veramente, noi musicologi non eravamo abituati. Auguriamoci che l'esempio sia imitato.

Alberto Cametti.

WEINGARTNER (F.) — *Lebens Erinnerung.* 2 vol. (Orell Füssli, Zurigo).

Il famoso direttore d'orchestra, che già pubblicò interessanti libri di analisi beethoveniana e di tecnica direttoriale, ha raccolto in due grossi volumi gli articoli scritti per un giornale viennese intorno agli episodii più notevoli nella sua lunga operosità. Scrittore abbondante e scorrevole, è tanto felice nel dipingere ritratti e ambienti, quanto esperto nel polemizzare con i suoi avversarii; e sa anche esporre con evidente emozione le sue impressioni artistiche. Infatti egli narra con accenti commossi il suo incontro con Wagner, con Liszt, la sua prima visita alla Wanstried; esprime appassionatamente la prima visione della partitura del *Falstaff*, ancora inedita, presso la Casa Ricordi, ed esalta l'autore di *Otello* e di *Aida*, difendendolo ancora una volta contro le meschine accuse di wagnerianesimo. Con entusiasmo ricorda i suoi viaggi in Italia e la conoscenza di Boito e di D'Annunzio, di Bazzini, De Lucia, Caruso, Gigli, Sammarco; elogia i direttori Mancinelli, Bellezza, Mascheroni, incontrati a Londra, a Buenos Aires, a Berlino; rievoca il concerto da lui diretto a Potsdam, alla presenza di Re Umberto e di Margherita di Savoia, la quale fu anche con lui gentilissima; coglie l'occasione per accennare alle sue interpretazioni di Bach, di Beethoven, di Brahms, di Schubert. E toccando della sua attività di compositore, si riafferma tradizionalista e fermissimo nel resistere alle moderne tendenze. Ora il Weingartner è a capo dell'Orchestra di Basilea, ma dichiara, concludendo i suoi volumi, che non intende di rinunciare all'operosità. Anzi, a sessantasei anni, gli sembra di iniziare qualche cosa di nuovo.

Jahrbuch der Musikbibliotek für 1928, herausgegeben von R. SCHWARTZ. (Edit. Peters, 1929, Lipsia).

Un magistrale studio di Arnold Schering, sulla storia della critica musicale in Germania, apre questo annuario. Egli considera tre attività della critica, quella che occupa un posto notevole nei giornali quotidiani, l'altra delle riviste speciali, e quella che si potrebbe dire organizzata e in rapporto con le maggiori tendenze e i maggiori esponenti dell'arte. In ogni caso, si tratta di critica nel miglior significato, cioè di quella filosofica che è fine a se stessa, attività spirituale, ragionamento e indagine, scevra di qualsiasi sollecitudine cronistica, immune di qualsiasi preoccupazione dei fatti contingenti, dei vantaggi o dei danni materiali che essa potrebbe determinare. E certo chi abbia un preciso concetto della critica in generale non chiederà alla critica dell'arte musicale adattamenti, restrizioni e opportunismi che non richiederebbe alle critiche di altre arti.

Quando per critica s'intenda la storia, essa è distaccata dai bisogni pratici. Così lo Schering ripensa la critica razionalistica della fine del Seicento, quella illuministica del

Settecento, la romantica tra il Sette e l'Ottocento, rilevando volta a volta i problemi critici di ciascun periodo e le soluzioni relative; e nota le caratteristiche associazionistiche della critica con la vita musicale, cioè la sua influenza sulla creazione e l'influenza della creazione sulla critica. Esercitarono così la critica poeti e tecnici, compositori e filosofi; interpretarono l'arte, ne illuminarono il cammino e la potenza. Lavoro fecondissimo per l'arte e per la cultura. Nei tempi più vicini a noi la critica si compiacque della filologia e del metodo positivo, ciò che fu una necessità e un bene; poi nuovamente prevalsero le tendenze spiritualistiche. Questa è appunto la vicenda del pensiero filosofico. Come si vede, siamo lontani dai volgari preconcetti che il criticare consista nel dir male di qualcuno o di qualche cosa, e debba invece consistere nel propiziare il « successo ». Seguendo così lo svolgimento della nobile critica tedesca, lo Schering giunge fino ai nostri giorni, ricordando l'attività di H. Kretzschmar.

SCHUMANN (N.) — *Geschichte des deutschen Musikalien-Handels.* (Verband der deutschen Musikalien, Lipsia 1926).

Redatte le storie delle varie attività editoriali e librarie tedesche, rimaneva da scrivere quella riguardante l'editoria musicale; un campo di osservazione interessante tanto per la cultura quanto per il commercio. Il saggio dello Schumann fornisce documentate notizie dello sviluppo di quel particolare ramo economico. I primi tre decennî del 1800, benchè intristiti dagli avvenimenti guerreschi, videro la nascita di numerose ditte, delle quali molte ancor oggi in vita; per esempio l'Hofmeister e Kuhnel, ora C. F. Peters, la Kistner, allora Probst, la Henry Litolff, allora Meyer. La fortuna delle prime pubblicazioni derivava dalla gloriosa diffusione delle musiche di Haydn, Mozart, Beethoven, gradite al popolo, e alla continuità di un gusto che non conosceva le ribellioni e le polemiche così frequenti nei tempi moderni. Utilissima fu l'iniziativa del Whistling, che si affrettò a pubblicare il « Manuale della letteratura musicale, ossia Catalogo generale sistematicamente ordinato delle musiche stampate fino al 1815, e degli scritti, con indicazione dell'editore e del prezzo ». La pubblicazione, sospesa nel 1825, fu ripresa quattro anni dopo e dura tuttora. Un importante sistematore trovò il progresso della editoria in F. Hofmeister, il quale nel 1829 riuscì a riunire tutte le più importanti ditte in una società dai compiti precisi; istituito l'ufficio del registro, si posavano le basi della proprietà editoriale. Non mancarono dissidî e scissioni, specialmente quando sorsero le grandi collezioni Peters e Litolff. Altro organizzatore esemplare fu O. von Hase, eletto nel 1875 direttore della società dei librai tedeschi. Nel 1897 furono sistemati i diritti di esecuzione. Qualche cifra della produzione della editoria tedesca: per la musica strumentale, da 1826 pezzi pubblicati nel 1820 a 6599 nel 1900 per quella vocale da 472 a 5201 nello stesso periodo.

a. d. c.

SCAGLIA (C.) — *Guida allo studio della direzione d'orchestra.* (A. e G. Carisch, Milano).

Raccolta di consigli e suggerimenti realmente ottimi e *pratici*, fatta da un ottimo insegnante il quale rivela una perfetta conoscenza delle difficoltà d'un insegnamento del genere, nonchè degli ostacoli contro i quali si può arrestare il giovane studioso. Il libretto, esposto in forma chiara, è raccomandabile a tutti i giovani che si vogliono dedicare alla direzione d'orchestra.

d. d. p.

MUSICA DIDATTICA

POZZOLI (E.) — *Guida per l'insegnamento della musica nelle scuole elementari.* (G. Ricordi e C., Milano)

Da *Il Messaggero* di Roma.

La necessità di impartire un razionale insegnamento della musica fra i nostri giovani, a principiare dall'infanzia, sempre più si è dimostrata indispensabile per dare una preparazione pratica e non superficiale agli Italiani, e porli in grado di sentire, gustare, esprimere con sicurezza il pensiero musicale artistico, superando quel dilettantismo facilone troppo diffuso in ragione di quella naturale musicalità del nostro popolo, per cui taluni ritengono basti l'istinto per essere musicisti. Perciò segnaliamo con molta soddisfazione la nuova Guida del maestro Ettore Pozzoli, intesa a porre su seria base l'insegnamento musicale elementare, in modo però da non stancare le giovani menti, ma usando semplici e facili norme, organicamente esposte e ben graduate: il Pozzoli, valoroso e forte riformatore dell'insegnamento della teoria e del solfeggio, al quale si devono trattazioni basate su principî logici e ben chiari, in sostituzione del dogmatismo assoluto e arido di altri tempi, era ben designato per affrontare e risolvere il non facile problema.

La Guida, nulla ha da spartire con quei pretesi sistemi di facilitazione e semplificazione dello studio della musica, che sono più o meno diverse derivazioni della guidoniana solmizzazione facendo capo al sistema « Tonic Sol-Fa » tanto diffuso in Inghilterra, e in ultima analisi sono più che altro mezzi mnemonici per orecchianti; il Pozzoli conduce gradatamente e agevolmente i fanciulli a comprendere la scrittura musicale tradizionale nella sua chiara evidenza, che non richiede, con quei sistemi, un ragionamento induttivo per determinare le note e il loro valore, ma offre plasticamente la esatta visione delle linee melodiche, della loro configurazione ritmica, della sensibilità tonale.

***

L'insegnamento tecnico ha continui richiami a bene scelti canti del *Canzoniere dei Fanciulli* dello Schinelli, in cui i giovanissimi studenti possono trovare immediata applicazione pratica ed eloquente dimostrazione delle regole che man mano vengono loro esposte. Naturalmente, come lo stesso Pozzoli dichiara, l'esito dell'insegnamento dipende anche (come in ogni ramo dell'istruzione) dalle cure pazienti ed amorose dell'insegnante, che deve sapere instillare nelle giovani menti l'amore alla nobile arte di cui ad essi rivela i segreti.

E. POZZOLI

Il libro dei compiti per la Scuola di Teoria e Solfeggio

E. R. 921. - Fascicolo	I.	L. 8,—
E. R. 922. - »	II.	» 6,—
E. R. 923. - »	III.	» 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ODDONE (E.) — *Canzoniere popolare dell'Italia Settentrionale.* Raccolto da (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano

. . . . . .

L'Oddone nel suo *Canzoniere* ci presenta il Piemonte, la Lombardia e il Veneto. Suggestivi l'andante desolato e l'allegretto moderato della Val d'Aosta: e quanta semplicità e quanta malinconia non v'è, poi, nelle melodie popolari piemontesi? No: Gianduia non è sempre allegro.

Nella parola vi sarà magari vivezza ritmica e nel verso lepidezza, ma la melodia smentisce la parola, così come una lagrima ribelle che scende, malgrado un riso impreatato.

Si canta:

Chi paga na pinta, chi paga dn bocal
Le fie d' Novara s'angigio 'l faudal.

Si beve, si mangia e allegri si sta: ed ecco che dopo si pensa ad impegnare il grembiale.

Non mancano melodie, nelle quali si riscontrano ritmi di danza. Esempio:

Tu sei bianca ed io son bruno
Tutte e due siam da sposar
Con licenza dei parenti
Un bel gruppo dobbiam far.

La spigliatezza del verso ci concilia colla malinconia della musica, anche, quand'essa ha un andante apparentemente allegro. Il quale, invece, è più chiaro nella campagna lombarda, dove il linguaggio se è privo di grazie è sempre pittoresco ed espressivo non solo, ma anche piacevole. Il verso è leggero:

La morettina
La va alla roggia
La se ingenocchia
A resentì

e al verso s'intesse la musica con bonomia e con sobrietà.

Originalissima la musica popolare delle tre Venezie, i cui tempi brevi prolungati costituiscono come una gemmellara di colore ambientale. La voce, sollevandosi, par che venga cullata dalla laguna:

— *Se tu fossi una regina*
Ti vorrei incoronare
Ma tu sei una contadina
Va nei campi a lavorare.
— *Ma nei campi, mi no ghe vago*
Perchè al sol devento mora
Mi go il moro che me adora
Che me adora e me vol ben!

C'è semplicità e armonia. Reca le impronte di una tonalità piuttosto moderna il canto:

Nina, te parlo candido:
Me bisega un tantin
Quele ociadine tenere
Che ti ghe dà a Tonin.

***

Le melodie raccolte dall'Oddone, e delle quali noi abbiamo dato qualche esempio, costituiscono un mònito e sono un richiamo. Speriamo che la Oddone al canzoniere dell'Italia settentrionale aggiunga quello dell'Italia centrale e meridionale.

GIUSEPPE COCCHIARA.

MONTANARO (E.) — *Il Sogno di Lioli e Liolà* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Segnaliamo ai lettori *Il sogno di Lioli e Liolà* per pianoforte di Ettore Montanaro, editore Ricordi. Il Montanaro, che è quello squisito e delicato cantore di melodie abruzzesi, quel corretto, gentile e talora prezioso armonista assai stimato, racconta per i bambini una graziosissima *fiaba musicale*, che formerà la delizia del piccolo mondo. Tutti scrivono pomposamente per i grandi, pochi scrivono semplicemente e con fine gusto per i ragazzi come Montanaro. Il viaggio di *Lioli e Liolà*, il loro arrivo dinanzi ad un negozio di bambole animate, la ronda dei nani, il sogno che fanno quando si addormentano nel bosco, la visione della fata che si abbiglia, la canzone del grillo che saluta il sole nascente, sono altrettanti quadretti musicali leggeri e tenuti, semplici e suggestivi.

Intanto, per finire col Montanaro, informiamo che due sue canzoni di tipo abruzzese sono state eseguite con molto successo in Finlandia, ad Helsingfas, da Gorga Leander, in un programma italiano, comprendente musiche di Respighi, Alaleona, Seniagaglia, Pizzetti, Rocca...

r. d. r.

—— « *En vain d'un voile épais* » Mélodie pour Voix grave. (M. Senart, Parigi).

Questa melodia conferma l'impressione che la sensibilità dell'A. è proprio schiettamente romantica, velata di modernismo nè convinto nè convincente. Malgrado l'evidente contrasto tra la linea vocale di forma e sensibilità tradizionale ed il commento pianistico di gusto moderno piuttosto discutibile, la lirica ci riesce più gradita che non i pezzi pianistici, dove la volontà ha il sopravvento sull'emozione.

POULENC (F.) — *Airs chantés* pour Soprano *Berceuse d'Automne;* pour Piano. (Rouart, Lerolle et C.ie, Parigi).

La prima impressione alla lettura di queste liriche è di gioia schietta e sincera: raramente ci è accaduto di sentire un musicista moderno cantare con tanta ampiezza di linea e tanta freschezza d'emozione. Non parliamo della fattura che è perfetta ed arlosa. Pure al momento di abbandonarsi all'entusiasmo qualche cosa ci trattiene. Si giurerebbe sulla sincerità dell'emozione umana che traspariscе da questo insospettato Poulenc: ma il ricordo di un altro Poulenc non troppo lontano, ci rende perplessi e ci pensa ch'è anche possibile trovarsi di fronte al gioco abilissimo di un musicista assai colto: ma null'altro che un gioco od un esperimento. Pensiero che basta a far abolire gli entusiasmi.

Ma forse il Poulenc autentico è proprio questo della maturità? Ed in tal caso non ci resta che comunicarci la gioia che si può provare quando si scopre che dietro la maschera dell'abilissimo giocoliere si è finalmente scoperto un uomo *vero* (l'artista lo conoscevamo già) e, in attesa che nuovi lavori ci convincano che l'A. ci mostra finalmente davvero il proprio volto, raccomandare ai musicisti ed alle cantatrici la lettura di queste *melodie* (la parte pianistica è di una discreta difficoltà) certi che ce ne saranno grati.

RODRIGO (J.) — *Berceuse de Printemps - Berceuse d'Automne*. Pour Piano. (Rouart, Lerolle et C.ie, Parigi).

Due delicati pezzi per pianoforte, specialmente il primo, di struttura assai semplice e melodiosa e soffuso di una vaga poesia: meno riuscito ci sembra il secondo, col suo fondo armonico arbitrariamente impreciso ed una melodia senza ragione, illogica e capricciosa: oltre che per una realizzazione pianistica non certo felicissima. Com'è possibile eseguire morbidamente ad ogni battuta un accordo del genere: fa diesis, do diesis, sol nat., la bemolle?

MUS (A.) — *Deux morceaux* pour Piano et Violon (Cancion de cuna, Leyenda mora). (Rouart, Lerolle et C.ie, Parigi).

Lavori semplici di un discreto buon gusto destinati ad esecutori che non vogliano o non possano affrontare grandi difficoltà, e chiedano alla musica un'ora di serenità; di melodia facile e carezzevole e di fattura graziosa ed elegante, senza soverchie pretese.

LEONARDI (E. C.) — *Preludio* per Pianoforte. (Forlivesi; Firenze).

A forti contrasti, ma di una fattura un po' gracile e facile, e d'un contenuto senza soverchie pretese. Ciò nonostante il pezzo è ben realizzato per pianoforte e d'una difficoltà non eccessiva: può riuscire gradito a più d'un pianista ed a più d'un uditore per la semplicità cantabile della linea e per la semplice eleganza dell'armonia.

NABOKOFF (N.) — *Quatre romances* (La Pie - Il est temps - Ah, tristes jours - A Chloé. (Rouart, Lerolle et C.ie, Parigi).

Un amico maligno definì queste musiche di Nabokoff: *il culto della nota sbagliata*. È difficile dargli torto completamente, perchè se non si può negare all'A. una certa sensibilità musicale e, a tratti, una certa eleganza e facilità melodica (vedere l'inizio della terza di queste liriche) non si può non essere urtati dall'illogico e stridente commento pianistico di cui è difficile farsi una ragione anche assai vaga.

d. d. p.

BELCHEN (M.) — *Slavia*. Mélodies pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Attraentissima composizione da sala, di media difficoltà meccanica ma di elevata esigenza interpretativa, ispirata a una modernità armonica logica e raffinata.

LANG (C. S.). — *Miniature Suite* for Violin and Piano. (Augener Ltd., Londra).

Quattro composizioni da sala di proporzioni moderate e di media difficoltà, trattate con buon gusto assai piacevole e notevolissima eleganza di atteggiamenti.

STEWART (D. M.) — *Poem* for Violin and Piano. (Augener Ltd., Londra).

Come nelle composizioni lette precedentemente, troviamo anche in questo autore pregevolissime doti di musicista e una spiccata tendenza a far cantare gli strumenti. Tale inclinazione costituisce ormai una dote di eccezione, perchè poco si adatta alle sorprese armoniche sulle quali si inessono attualmente le composizioni musicali.

BARRAT (E.) — *Coronach*. Song. (Elkin e Co., Londra).

Pagina vocale per contralto dalla linea ampia, dallo sviluppo largo e melodico che fa pensare alle basi gettate da Giorgio Federico Haendel nel campo musicale britannico.

BAUMER (C.). — *Homing birds*. Song. (Elkin e Co., Londra).

Agile composizione da camera che anima con giusto senso espressivo la graziosa composizione poetica di un'altra signora che si presenta col nome di Dorothy Dicklinson.

BURROWS (B.). — *Yonder see the morning Blink*. Song. (Augener Ltd., Londra).

Due pagine soltanto: ma agili, garbate, piacevoli in ogni particolare.

E. Ormont.

PER STRENNE

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE IN EDIZIONI DI LUSSO

di soli 100 esemplari numerati in macchina su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalle cartiere Miliani di Fabriano

BOITO A.

NERONE

rilegatura in pergamena alluminata a mano dal pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo e illustrò l'edizione con disegni ispirati a bozzetti scenici di L. POGLIAGHI.

PIZZETTI I.

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo.

PUCCINI G.

TURANDOT

rilegatura in pelle dipinta a mano da L. METLICOVITZ, e fregi nel testo di G. CISARI

RESPIGHI O.

BELFAGOR

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo

Ciascuno spartito L. 500

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® R. Conservatorio di Milano. — Concorso (lascito Bonelli) per un'opera in non più di due atti « che s'ispiri alle tradizioni del teatro lirico italiano ». Possono parteciparvi gli allievi dell'Istituto del corso superiore di composizione e gli ex allievi diplomati negli anni scolastici 1927-28, 1928-29, 1929-30. Premio L. 5 mila (devoluto esclusivamente all'autore della musica, il quale deve tacitare ogni pretesa del librettista). Scadenza, il 31 marzo 1931 per la presentazione dell'opera (partitura, riduzione per canto e piano, libretto) debitamente firmata dal concorrente. Al vincitore rimarrà anche la proprietà artistica del lavoro, dopo l'esecuzione in Conservatorio.

® Commissione Perm. « Pro innario della Chiesa Valdese ». - Concorso per quattro inni (parte musicale) su quattro poesie date dalla Commissione stessa. Premi principali rispettivamente di L. 1000; L. 600 e L. 400 agli autori dei gruppi di quattro inni giudicati primo, secondo e terzo; oltre premi sussidiari. Scadenza 30 giugno 1930. Per maggior dettagli rivolgersi al Pastore Ugo Janni, Via Roma 8, S. Remo.

® Istituto Filarmonico di Portogruaro. — Concorso per titoli al posto di Direttore dell'Istituto e della Banda cittadina. Scadenza il 20 dicembre. Stipendio L. 13.000 oltre le percentuali su eventuali proventi.

(1) Dei Concorsi mensilmente banditi, riportiamo, per ragioni di spazio, i dati principali e, sempre che ci è possibile, l'indirizzo degli Enti promotori, ai quali gli interessati potranno richiedere il programma dettagliato.

NOTIZIE

® Il quinto anniversario della morte di Giacomo Puccini, il 29 novembre, è stato ricordato in molte città d'Italia. Non pochi giornali hanno rievocato la figura del Maestro con articoli improntati alla più viva simpatia, ed all'Adriano di Roma ed a Forlì hanno rispettivamente parlato di Lui — tra un atto e l'altro di *Bohème* — l'avv. De Vincentiis e l'onorevole Cappa.

A Torre del Lago, dopo l'ufficio funebre in Chiesa — per la quale il figlio Antonio, assolvendo un'antica promessa del Padre, ha ordinato ad una Ditta di Milano un grande organo — si è avuto il consueto pellegrinaggio alla Villa di Puccini, con intervento di autorità e di numerosa folla.

« Musica d'Oggi » si associa di tutto cuore alle onoranze all'indimenticabile amico ed al grande Maestro.

® La Commissione di Lettura dell'Augusteo (composta dai maestri Bustini, Casella, Molinari, Mulé, Respighi) ha prescelto le seguenti composizioni che saranno eseguite durante la corrente stagione:

1°) *Tema e Variazioni* « Rorate coeli desuper » per orchestra, di Lidia Ivanov, diplomata a S. Cecilia, allieva di composizione di Respighi.

2°) *Danze Abruzzesi* (di carattere popolare) di Nicola Melchiorre, diplomato al Conservatorio di Napoli, allievo di Falconi e De Nardis.

® L'Associaz. Naz. Fasc. degli Enti Autonomi dei Teatri Lirici, riunitasi recentemente a Milano, ha fatto voti al Capo del Governo perchè: « voglia disporre che da organi dipendenti vengano benevolmente esaminati i problemi fiscali, la cui soluzione è urgente e indispensabile per assicurare l'imminente apertura di alcuni importanti teatri » e perchè « la consapevole e illuminata azione Vostra faccia considerare il teatro lirico tra i primi strumenti per l'educazione spirituale italiana ».

® Il programma dello spettacolo di gala, che si darà l'11 gennaio al Teatro Reale dell'Opera per le nozze del Principe Ereditario, comprende il *Don Pasquale* (direttore Marinuzzi, la Bidù, Schipa e Cirino) ed il ballo *Casanova a Venezia* di Adami e Pick Mangiagalli.

® Il maestro Gino Tagliapietra ha terminato per la Casa Ricordi una Antologia Pianistica che conterà di ben venti volumi e comprenderà i compositori dal 1490 al 1929. All'uopo, l'illustre autore ha dovuto sviscerare il materiale di celebri biblioteche, di musei e di conventi di ogni parte d'Europa.

® A Venezia si è costituito un nuovo Quar-

TETTO che prenderà il nome di DE GUARNIERI. Lo compongono Nino Sanzogno, Ermanno Wolf Ferrari, Michieli Giovanni e Mario Gasparoni.

® Il prof. VINCENZO FERRONI che, dopo 41 anni di insegnamento, ha lasciato il Conservatorio di Milano, è stato assai festeggiato da amici e personalità del mondo musicale.

® Al CONSERVATORIO DI FIRENZE è stata istituita una Scuola Corale, affidata al maestro Mario Cremesini.

® A BERGAMO si è costituita un'Accademia Mandolinistica Bergamasca che sarà diretta dal prof. Oreste Tiraboschi.

La stagione lirica.

® MILANO, TEATRO ALLA SCALA. — La stagione s'è inaugurata il 7 dicembre con la *Campana sommersa* e terminerà in maggio. Direttori i maestri Guarnieri, De Sabata, Del Campo, Calusio, Siegfried Wagner (per la *Tetralogia*) e Respighi (per la *Campana sommersa*).

OPERE NUOVE: *La Sagredo* di Vittadini su libretto di Adami e il ballo *Mille e una notte* di Adami e De Sabata, entrambe novità assolute; *Via della finestra* di Zandonai; *Il Gobbo del Califfo* di Casavola.

OPERE DI PRIMO ALLESTIMENTO. — *La Vestale, Elisir d'amore; Guglielmo Tell, Don Giovanni* di Mozart; *Dannazione di Faust; Fanciulla del West; Tannhäuser; Loreley;* ballo *La Fata delle bambole.*

OPERE DI RIPRESA. — *Traviata; Trovatore; Forza del destino; Rigoletto; Bohème; Tosca; Turandot; Butterfly; Mefistofele; Nerone; Iris; Cavalleria; Andrea Chénier; Il Re; Preziose ridicole, Campana sommersa; Carmen, Tristano; Tetralogia.*

® NAPOLI, TEATRO S. CARLO. — Si rappresenteranno: *L'ultimo Lord* di Alfano (nuovissima). — *Débora e Jaèle* di Pizzetti, *La figlia del Re* di Lualdi, *Il Re* di Giordano, tutte nuove per Napoli. — *Simon Boccanegra, Crepuscolo degli Dei, Conchita, Adriana Lécouvrer, L'Italiana in Algeri, Guglielmo Tell, I Carnasciali* di Laccetti, *Haensel e Gretel;* ed altre da scegliersi tra quelle rappresentate gli anni scorsi.

Dirigeranno i maestri Vitale e, per le rispettive opere, Pizzetti, Zandonai e Lualdi.

® BARI, PETRUZZELLI (direttore Fabbroni). - *Nerone; Turandot; Aida; Tosca; Bohème; Chénier; Pagliacci; Il Re; Il gobbo del Califfo* e, probabilmente, *Le preziose ridicole.*

® FIRENZE, PERGOLA (direttore Del Cupolo). — *Il ballo in maschera; Traviata; Elisir d'amore.*

® BRESCIA, GRANDE (direttore Lucon). — *Wally; Thais; Traviata; Tristano e Isotta.*

® NOVARA, COCCIA (direttore Pais). — *Rigoletto; Germania; Trovatore; Manon Lescaut; Sansone e Dalila.*

La stagione Concertistica.

® MILANO, SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — *Pianisti*: Perrachio, Rubinstein, Backhaus, Gieseking-Erdmann. — *Violinisti*: Vasa Prihoda, Ruminelli, Principe, Szekely. — *Quartetto* Pro Arte. — *Quintetto* e *Sestetto* Busch. Sono in corso trattative con Nino Rossi e Laura Pasini.

® MILANO, CONVEGNO. — Vi saranno due concerti dedicati a Beethoven (*trio* Mainardi-Szreter-Goldberg); uno di musica russa nuovissima (Guido Agosti); uno dedicato ad autori italiani moderni; uno di musica nuovissima (*quartetto* Guarnieri); una serata ungherese (già svoltasi, vedi Concerti); un concerto chopiniano, interprete Kocalsky, come preludio ad un film sulla vita di *Chopin;* udizioni, infine, dell'*ottetto* Rotschild e di Carlo Zecchi.

® ROMA, SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — I dodici concerti stabiliti si seguiranno in questo ordine: Alfredo Casella e Quartetto (esecuzione del *Quintetto* di Bloch); Anna Mendicini Pasetti; Mario Corti; Oreste De Rubertis; Saga Leander (*Lieder* di Schubert e Schumann); Quartetto stabile napoletano; Trio Alderighi; Ghita Lenart; Alfredo Casella ed Elsa Gubitosi; *Festival* di musica ungherese; Emma Mettler; Lida Capucci e Maria Balbis. Concerti straordinari daranno Pia Varriale, Norina Chiassi, la cantatrice Pedrini ecc. ecc.

® ROMA, LYCEUM. — *Pianisti* Irma Hurstinen, Maria Maffioletti e Armando Beato. *Violoncellisti* Boni e Serres. *Cantatrici* Lavinia Mugnaini, Maddalena Grey e Paola Nowikowa. *Duo* Saldanelli Siccardi; *Trio* del Lyceum. *Quartetto* Guarnieri; *Violinisti* Lillia d'Albore, Aldo Priano, Maddalena Chupay.

® SIENA, MICAT IN VERTICE. — Ha inaugurato la stagione Fernando Germani col quartetto vocale Cipolloni e il violinista Baglioni. Seguiranno l'*ottetto* Rotschild; il *quintetto* Busch e quello di Bruxelles; i *violinisti* Abussi e Milstein; i *pianisti* Nardi e Petri; il *quintetto* Zimmer; il *violoncellista* Pintigorsky. Gli incassi, per munificenza del conte Chigi, saranno devoluti ad istituzioni ed opere pie.

® PALERMO, AMICI DELLA MUSICA. — Concerto di musiche di Alfano (Alfano, pianoforte); Mazzacurati, violoncello; Graziella Valle, canto. *Pianisti* Cannavò, Daidone, Rubinstein, Zecchi. *Violoncellisti* Cassadò. *Violinisti* Vecsey, Palermi. *Cantatrici* Gallo, Maraglliano-Mori. *Organista* Pirrotta. Polifonica Palermitana e Quintetto Zimmer.

® NAPOLI, ACCADEMIA DI CONCERTI. — Krasner, *violinista;* Rubinstein, Mantia, Bauer, *pianisti;* Elsa-Ottorino Respighi (*canto e pianoforte*); Dammert-Reuter (commemorazione centenario di Paganini); Abussi, Milstein, *violinisti;* Egon Petri (commemorazione Busoni); Trio napoletano; Quartetto Guarnieri; Coro Cantori Moravi; Pintigorsky, *violoncellista.*

® FIRENZE, STABILE ORCHESTRALE. — La stagione, inauguratasi il 1° c. m., sarà diretta da Gui e comprende, nel suo programma, alcune scene di *Pelléas e Mélisande.* Tra i solisti figurano i *pianisti* Zecchi, Backhaus, Consolo, Volterra, Beato, Rossi; i *violinisti* Serato e Spalding; i *violoncellisti* Casals e Cassadò; Zandonai dirigerà un programma di sue composizioni e in maggio si avrà un concerto Toscanini col complesso americano.

® Molti brani di autori italiani sono annunziati nei programmi dei più importanti complessi sinfonici della FRANCIA e del BELGIO. Principiando da Respighi ricordiamo: *Feste romane*, a Parigi (Orchestra Sinfonica e Concerti Lamoureux) ed a Liegi; *Fontane di Roma* ai Concerti Colonne di Parigi e a Marsiglia (Concerti Classici); *Pini di Roma*, a Bruxelles (Società Filarmonica) ed a Gand; *Gli Uccelli*, ad Anversa; *Gethsemani* di De Sabata a Parigi (Lamoureux); *Couvent sur l'eau* di Casella, a Parigi (Colonne); *Commedie goldoniane* di Malipiero, a Parigi (Pasdeloup); *Il beato regno* di Tommasini, a Liegi.

® L'ISTITUTO CENTRALE DI EDUCAZIONE E DI INSEGNAMENTO DI FRANCOFORTE (ODER) ha organizzato due corsi:

a) Corso pratico per professori di musica tedeschi e stranieri (dal 7 al 27 luglio 1930).

b) Corso di informazione pedagogica per stranieri (dal 23 giugno al 6 luglio 1930).

Chiedere programmi e schiarimenti all'Ente in quistione.

® Qualche tempo fa venne data notizia del rinvenimento di una MESSA INEDITA DI MOZART, scoperta dal direttore dei cori della chiesa di Baden, presso Vienna. Ma un accurato esame, eseguito dal noto musicologo Rosenthal, ha rilevato che la partitura trovata è un vecchio lavoro da tempo riconosciuto come non autentico, indicato al numero 233 del catalogo Köchel e stampato due volte. A Baden, però, si giura sulla autenticità della Messa.

® Si è costituita recentemente in Francoforte sul Meno una SOCIETÀ INTERNAZIONALE PER IL RINNOVAMENTO DELLA MUSICA SACRA CATTOLICA, con lo scopo di favorire l'esecuzione del canto gregoriano, dei capolavori sconosciuti della polifonia classica e delle opere nuove di maestri moderni. Un Comitato nazionale sarà formato in ogni paese con l'incarico di raccogliere, leggere e proporre a quello centrale le musiche da eseguirsi. La prima festa avrà luogo nell'ottobre venturo a Francoforte; la seconda nel 1931, avrà luogo in Italia, il cui delegato è il prof. Fausto Torrefranca, che rappresentava a Francoforte il Ministero dell'Educazione Nazionale.

® All'OPERA DI STATO DI VIENNA, nella decorsa stagione, la musica italiana ha tenuto il primo posto dopo quella tedesca. Si sono avute 99 rappresentazioni di autori italiani così ripartite: 35 di Verdi; 35 di Puccini; 10 di Leoncavallo; 9 di Mascagni; 8 di Donizetti; 2 di Rossini.

® L'AUTORE PIÙ RAPPRESENTATO IN GERMANIA, nella stagione 1928-29 è stato PUCCINI. *La Bohème* e *Madama Butterfly* sono state ospitate in ben 98 teatri, con un complesso di 489 esecuzioni.

® In AUSTRIA, per superare la crisi del teatro, derivante dalla concorrenza del Cinematografo, i direttori di teatro hanno presentato una proposta pratica per ottenere maggiori sussidi dal Governo. Considerando che gli abbonati alla radio sono 360.000, con un aumento della tariffa di due scellini all'anno si potrebbe disporre della somma necessaria a sovvenzionare i teatri, i quali, da parte loro, favorirebbero le trasmissioni radiofoniche degli spettacoli, la partecipazione degli artisti alle audizioni e accorderebbero agli abbonati della radio uno sconto sui prezzi d'ingresso.

® Al Club Austriaco di Vienna è stato presentato un nuovo GRAMMOFONO SENZA DISCHI. Al posto di essi viene usata una striscia di carta, sulla quale sono fotografate le oscillazioni della membrana. L'ago del grammofono è sostituito da un raggio di luce che agisce attraverso una cellula di selenio. Con questo sistema si possono riprodurre, senza le interruzioni rese necessarie dal cambiamento dei dischi, intere opere musicali.

L'ECO DELLA STAMPA

Via Giovanni Jaurés, 60 - MILANO (133) - Telefono 53-335 — ricerca attentamente ed ininterrottamente sulle pubblicazioni periodiche, tutto ciò che si riferisce alla vostra persona, alle vostre composizioni, alle vostre manifestazioni musicali, ecc.

Chiedete condizioni di abbonamento.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

AROLAS (E.) (121346). *Maipo*. Tango de salón (A) L. 6,—
BACH (C. F. E.) (E. R. 1059). *Solfeggio* (B. Cesi). (B) L. 2,—
BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1087). *Rondò*. Op. 51, n. 1 (B. Cesi). (B) L. 3,—
BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1060) *Sei Scozzesi*. » » 2,—
BRAHMS (G.) (E. R. 1062). *Rapsodia*, Op. 119 n. 4. (B) L. 4,—
BURGMEIN (J.) (121400). *Jeux d'enfants*. Sc. 2/—
CANOSA (F. R.) (121472). *Espigas* (Spighe). Tango, con parole. L. 6,—
COBIAN (C.) (121442). *No me cortés las alas* (Non mi tarpare le ali). Tango, con parole. (A) L. 6,—
COSPITO (R.) (121475). *Pobre payaso* (Povero pagliaccio). Tango, con parole. (A) L. 6,—
DOLMETSCH (V.) (121413). *Dragonflies*. Sc. 2/—
FLORES (C. V. F.) (121473). *Viejo poncho* (Vecchio mantello). Tango, con parole. (A) L. 6,—
FRONTERA (F.) (121474). *Palomita loca* (Colombella bizzarra). Tango, con parole. (A) L. 6,—
MERICO (S.) (121437). *¿Por donde andará?* (Dove andrà?). Tango, con parole. (A) L. 6,—
MOSCHELES (I.) E. R. 1085). *Dodici Studi caratteristici, Op.* 95 (Mugellini). (B) L. 10,—
PERESSINI (H. R.) (121362). *Negra mala* (Perfida bruna). Tango, con parole. (A) L. 6,—
SANDERS (J. C. A.) (121364). *Largalo!* (Piazzalo!). Tango, con parole. (A) L. 6,—

CANTO E PIANOFORTE

BURLEIGH (H. T.) (121412). *The jungle flower*. Words by Laurence Hope (S-T) (ingl.). Sc. 2/—
ORTIGALA (J.) (121293). *El nido ausente*. Poesia de L. Lugones (MS-Br) (spagn.). (A) L. 6,—
PUCCINI (G.) (121394). MADAMA BUTTERFLY. Un bel dì vedremo (S) (boemo). (A) L. 5,—
——— (121395). TOSCA. Vissi d'arte (S) (boemo) » » 5,—
VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO con accompagnamento di Pianoforte. 1ª Serie (A. Casella, M. Castelnuovo-Tedesco, G. F. Malipiero, G. Malè, E. Pozzoli, F. Vinadini, R. Zandonai). 3 Fascicoli rilegati: ——— (E. R. 1046). Fasc. 1º. 8 Vocalizzi per Voci acute. (B) L. 12,—
——— (E. R. 1047). Fasc. 2º. 8 Vocalizzi per Voci medie. (B) L. 12,—
——— (E. R. 1048). Fasc. 3º. 8 Vocalizzi per Voci gravi. (B) L. 12,—
ZANELLA (A.) (121394). *Il racconto del figlio*. Romanza per Tenore. Versi di Andrea D'Angeli. (A) L. 6,—

ORCHESTRA

LAPARRA (R.) (121200). *Suite italienne* en forme de ballet, pour petit Orchestre avec Trompette principale. Partitura in-16º. (A) L. 10,—

BANDA

CECCHERINI (A.) (121241). *Marcia funebre*, per media Banda. Parti staccate. (A) L. 15,—
——— (121243). *Gran Marcia*, per media Banda. Parti staccate. (A) L. 20,—
DE SABATA (V.). *Suite* in 4 Tempi, per grande Banda (Caravaglios):
——— (121258). 1º Tempo: Risveglio mattutino. Parti staccate. (A) L. 25,—
——— (121259). 2º Tempo. Tra fronda e fronda. Partitura. (A) L. 20,—
——— (121262). 3º Tempo: Idillio. Parti staccate. (A) L. 25,—
PUCCINI (G.) (121460). SUOR ANGELICA. Intermezzo per piccola Banda (M. Mascagni). Parti staccate (A) L. 15,—
VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Sinfonia, per grande Banda (M. Mascagni):
——— (121461). Partitura. (A) L. 20,—
——— (121462). Parti staccate. » » 40,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ALFANO (F.) (121310). IL PRINCIPE ZILAH. Prologo (Culotta) (minuti 16). (A) L. 20,—
BILLI (V.) (121128). *Danza exotica*. Op. 426 (minuti 3 ½). (A) L. 10,—
——— (121311). *Elefante bianco*. Intermezzo, Op. 435 (minuti 3). (A) L. 6,—
——— (121160). *Film L.U.C.E. Marcia*, Op. 436 (minuti 4). (A) L. 8,—
COBIAN (C.) (121420). *El unico lunar* (Bel neo!). Tango (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—
——— (121470). *No me cortés las alas* (Non mi tarpare le ali). Tango (Culotta) (minuti 2 ½). (A) L. 6,—
DELFINO (E.) (121222). *Re-Fa-Si*. Tango (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
DE LOS HOYOS (R.) (121471). *Dos ojos negros* (Due occhi neri). Tango (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
ESCOBAR (C.) (121268). *Madanita de mis pagos* (Bimba dei miei sogni). Ranchera (Culotta) (minuti 3). (A) L. 6,—
MACCHI (C. E.) (121347). *Sarita*. Tango (Culotta) (minuti 4). (A) L. 6,—
RUIZ DIAZ (H.) (121223). *Quimeras* (Chimere). Tango estilizado (Culotta) (minuti 2 ½). (A) L. 6,—
SALINAS (S.) (121270). *Corazones partidos* (Cuori infranti). Cueca (Culotta) (minuti 2). (A) L. 6,—

Chi invia la quota d'associazione pel 1930, è pregato d'indicare se si tratta di vecchio o di nuovo abbonamento.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BARESEL (A.). *Das neue Jazzbuch*. (W. Zimmermann, Leipzig).
BUSTICO (G.). *Bibliografia delle Storie e Cronistorie dei teatri italiani*. (Bollettino Bibliografico Musicale, Milano).
CAMETTI (A.). *La Musica teatrale a Roma, cento anni fa. — Dove fu sepolto il Palestrina*. (Dall'Annuario della R. Accademia di S. Cecilia, Roma).
CLOSSON (E.). *L'Élément flamand dans Beethoven*. (Impr. V.ve Monnom, Bruxelles).
CURWEN (G. & S.). *Monosolfa e Pentagramma. Come fare a leggere la musica ed a capirla*. (S. T. E. N., Torino). L. 8,—
DEL VALLE DE PAZ (G.). *La storiografia musicale* in Francia sul finire dell'800. (Tip. Sanitaria, Napoli).
FAURÉ-FREMIET (Ph.). *Gabriel Fauré*. (Ed. Rieder, Paris). Fr. 18,—
GUERRINI (G.). *Trattato d'Armonia* per uso delle Scuole complementari. (F. Bongiovanni, Bologna, L. 10).
LAREDO DE MENDOZA (M.). *Grammatica musicale*. (Impresa Editoriale Italiana, Roma).
LIUZZI (F.). *L'Espressione musicale nel dramma liturgico*. (G. Chiantore, Torino).
NERETTI (L.). *Il Canto corale* e la musica nelle Scuole italiane. (Soc. An. Dante Alighieri, Roma).
NIUWLAND (Don N.). e TSCHOFFEN (M.). *La Leggenda dei Franchi-Tiratori di Dinant*. (J. Duculot, Gembloux).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

ANNOVAZZI (N.). *Dormi fanciullo... Dormi*. Parole di I Zanetti Aspioti. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—
BRIAN (H.). *The little Black boy*. (Augener Ltd., London). -/6 —
CALAMOSCA (G.). *Tre Canti* per una Voce di Coro con accomp. di Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Vocalise-Étude* pour Voix moyennes. (A. Leduc, Paris). L. 2,50
COLLINS (A.). *The Lamb*. Song. Words by W. Blake. (Augener Ltd., London). 2/—
FUGA (S.). *Canto di primavera*. Lirica. Parole di T. Myò. (Augusta, Torino). L. 5,—
HUYBRECHTS (A.). *Horoscopes*. (M. Senart, Paris). Fr. 9,—
HURÉ (J.). *Quatre lettres de femmes*. Pour Chant et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 14,—
LUALDI (A.). *La rosa di Saron*, per Soprano, Tenore e Orchestra. Ridur. per Canto e Pianoforte di G. Farinelli. (Casa Musicale Sonzogno, Milano).
PEREZ (M.). *Chella* (F. Toussaint). — *Tout ce qui t'a touchée* (A. Samarin). (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 1,50
PICK MANGIAGALLI (R.). *Fantoches*. L. 6. — *Ariette oubliée*. L. 6. — *Le nuage*. L. 6. — *Nuit d'automne*. L. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PRATELLA (F. B.). *I Canti del cammino*. Quattro liriche di A. Beltramelli. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—
——— *Raccolta corale*. Libro V: Canti in coro della vecchia Romagna. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 15,—
RIVIER (J.). *Huit poèmes*. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—
RODRIGO (J.). *Romance de la infantina de France*. Fr. 2. — *Serranilla*. Fr. 2. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SAMBUCETI (L.). *Toujours!! Mélodie*. (R. Maroni, Montevideo).
SAUGUET (H.). *Le Plumet du Colonel*. Opera-Bouffe en 1 acte. Reduction pour Chant & Piano dell'A. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 12,—
——— *Quatre Mélodies* sur des poèmes de Schiller. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 4,—
TONI (A.). *Liriche infantili*. L. 10. — *Quattro strambotti su testi trecenteschi*. L. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).
VERETTI (A.). *Due Canti* del Tasso. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
VASSEUR (H.). *Printemps* (Ch. d'Orléans) S. L. 1. — *Berceuse* (M. Desbordes-Valmore) M.S. L. 1,50. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

CORI e ORGANO

BAMBINI (A.). *Pastorale e Finale* per Organo. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 5,—
BERTOLA (A.). *O Sacrum Convivium* per Coro ad una voce media con accomp. d'Organo o Armonio. L. 2. — *Or vedi Amor*. Madrigale per Coro a 4 Voci dissimili sole. L. 3,50. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino).
CALTABIANO (S.). *Sovra la riva d'un corrente fiume*. Madrigale per Coro a 4 Voci dissimili sole. Versi di F. Sacchetti. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 3,50
CASIMIRI (R.). *Echi di Pace*. Coro a quattro Voci virili. Parole del Sac. Aurell. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 4,—
FURLOTTI (A.). *Serenata marinara*. Coro a quattro Voci virili. Parole dell'A. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 3,—
SCHWARZ (A). *Missa Festiva* ad Chorum trium vocum inaequalium, organo comit. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 2,—
SZABO' (P.). *Tu es Petrus* ad quatuor voces inaequales comitante organo composuit. (Soc. Tip. Ed. Naz., Torino). L. 4,—

VIOLINO E PIANOFORTE

FORINO (L.)
Due Sonatine per Violoncello e Pianoforte. Trascrizione (Tagliacozzo):
120335. - *Sonatina in La*, Op. 35 N. 2. L. 6 —
120337. - *Sonatina in La*. Op. 35 N. 3. L. 6,—
MANNO (V. A.)
121225. - *Novelletta*. L. 6,—
MORTARI (V.)
121192. - *Largo* (Violino o Violoncello). L. 5,—
PAGANINI (N.)
121224. - *Capriccio XV*. Libera trascrizione di V. A. Manno. L. 5,—
ROSEGGER (M.)
121326. - *Sommeil d'enfant*. Berceuse. - Morceau facile. L. 6,—
VITTADINI
121773. - *Mattinata*. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDICE DELLE MATERIE

PUBBLICATE NELL'ANNO 1929

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI E CORRISPONDENZE

AUTORI DIVERSI. — Il trentennio scaligero di Toscanini, 7.
— Domenico Alaleona, 13.
— Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1928, 66.
— Alfredo Raffaele, 212.
— Antonio Smareglia, 212.
— « Il Gobbo del Califfo » di F. Casavola, 223.
— « La Dodicesima notte » di Farina, 224.
— Giulio Bas, 343.
— « I Misteri dolorosi » di N. Cattozzo, 362.
BELLAIGUE C. — La Spagna nella musica francese, 481.
BRUSSEL R. — Lettere da Parigi, 36, 88, 178, 275, 321, 364, 414.
CAMETTI A. — Un famoso organaro del 700 a Roma: G. Corrado Verlé, 399.
CASELLA A. — Serge De Diaghilef, 397.
CIAMPELLI G. M. — « Il Re » di U. Giordano, 80.
— « Casanova a Venezia » di Adami e Pick Mangiagalli, 82.
— « Le preziose ridicole » di Lattuada, 124.
— « L'Ora spagnuola » di Ravel 126.
— « Zar Saltan » di Rimsky Korsakoff, 171.
— I Balletti di Ida Rubinstein, 171.
— « La Campana sommersa » di O. Respighi, 221.
— Il R. Conservatorio di Milano, 353, 402.
— Un altro Falstaff, 493.
CLAUSETTI C. — Il « Canto del popolo » in Italia e l'opera editoriale », 433.
CLOSSON E. — Lettere dal Belgio, 182,327, 461.
COEUROY A. — Oriente e Occidente, 393.
DAMERINI A. — Leonardo Da Vinci e la musica, 103.
DE ANGELIS A. — Stradivarius il grande violinaio di Cremona, 14.
— Il 150° anniversario della Canobbiana, 299.
DE FEO F. — Il Dramma della vita nei Canti popolari pugliesi, 204.
DELLA CORTE A. — Il Liceo Musicale di Torino, 440.
DE JAFFA K. H. B. — Lettere da New York, 184, 464.
DE SCHLOEZER B. — Apollo Musagète, 8.
— Lettere dalla Russia, 234, 507.
DORET G. — Lettere dalla Svizzera, 135, 326, 462.
DOTTO A. — Il R. Conservatorio di musica di Palermo, 253, 302.
EVANS E. — Lettere da Londra, 181, 279.
FARA G. — Il Liceo musicale Rossini di Pesaro, 61.
— Bricciche di Etnofonia marchigiana, 345.
FLEISCHMANN H. R. — Lettere da Vienna, 91, 277.
— Lettere dalla Polonia, 133.
— L'evoluzione dello stile musicale tedesco, nel 1° decennio dopo la guerra, 149.
GERARD. — Lettera da Chicago, 373.
GOEHLER G. — Il Rinascimento verdiano in Germania, 55.
HIRSCHBERG W. — Lettere da Berlino, 38, 231, 323, 505.
KUIN J. P. W. — Lettera dall'Olanda, 233.
LANCELLOTTI A. — Alessandro Vessella, 69.
MANTOVANI T. — Librettisti verdiani: Antonio Ghislanzoni, 112, 156.
— Nel Centenario del « Guglielmo Tell », 295.
PERRACHIO L. — Note sull'interpretazione dei classici del Pianoforte: Chopin, Berceuse, 247.
— Le Sonate di Beethoven, 489.
PFEIFFER E. — Lettere inedite di G. Sgambati, 139.
PROCIDA A. — « Don Giovanni » di F. Lattuada, 270.
ROLANDI U. — I 50 Salmi di Benedetto Marcello, 19.
SIGNORELLI M. — S. Francesco e la musica, 137.
VILLAR R. — Lettere dalla Spagna, 137, 371.
— Manuel De Falla, 448.
VIRNEISEL W. — Lettere dalla Sassonia, 233, 379.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Buoni propositi per l'avvenire, 118.
Buon tempo antico, 263.
Clavicembalo o clavicordo, 72.
Echi di Russia, 262.
Il Fonografo al servizio della scienza e dell'educazione, 451.
Il mistero del Guglielmo Tell, 497.
Il Pasticcio, 162.
I rivocchi nei Canti di Schubert, 72.
La falsa strada, 451.
La forza della leggenda, 262.
La macchina per dirigere l'orchestra, 117.
La rivoluzione musicale del « Suono 13 », 23.
Le vedute estetiche di Mussorgski, 310.
Musica pratica, 213.
Musica pura, 498.
Pel Canto popolare, 310.
Penuria o congestione di novità nel teatro lirico?, 408
Per la cultura musicale, 311.
Per la nostra polifonia antica, 22,
Sulla musica a quarto di tono, 214.
Una conferma, 407.

RIVISTE

BENEVENTO. — Samnium, 118.
BOLOGNA. — Il Pensiero Musicale, 24, 163, 313.
FIRENZE. — Pegaso, 313.
MILANO. — Ambrosius, 24.
— Arte Cristiana, 24.
— Bollettino Bibliografico Musicale, 408.
— « 1929 », 215, 312.
— Musica Sacra, 163, 214, 312, 408, 452.
ROMA. — La Propaganda musicale, 453.
— Rassegna Dorica, 498.
— Rivista Nazionale di Musica, 215, 263.
TORINO. — La Rassegna Musicale, 24, 73, 118, 153, 263, 313, 408, 451, 498.
— Rivista Musicale Italiana, 73, 214, 312.
— Santa Cecilia, 74, 452.
VICENZA. — Bollettino Ceciliano, 118.
BARCELLONA. — Revista Musical Catalana, 29, 319, 458.
BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 26, 76, 121, 165, 217, 266, 316, 410, 456, 501.
— Signale für die Musikalische Welt, 27, 77, 121, 165, 217, 316, 410, 455, 456, 501.

BRUXELLES. — L'Action Musicale, 78.
BUDAPEST. — Muzsika, 219, 268, 317, 458, 502.
BUENOS AIRES. — La Revista de Musica, 30, 123, 220, 269, 319, 412, 458, 502.
CUBA. — Musicalia, 123, 220, 319.
LIPSIA. — Zeitschrift für Musik, 77, 121, 218, 267, 316, 411.
— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 28, 77, 166, 218, 266, 316, 457.
LONDRA. — Musical Opinion, 75, 120, 165, 216, 265, 315, 410, 454, 500.
— Music and Letters, 25, 119, 265, 409, 454.
— The Chesterian, 26, 76, 165, 216, 266, 409, 500.
— The Musical Times, 26, 76, 120, 164, 216, 265, 315, 410, 454, 500.
— The Sackbut, 26, 75, 120, 165, 216, 265, 410, 454, 500.
— The Sunday Times, 264, 315, 500.
MAGONZA. — Melos, 28, 77, 121, 166, 267, 457, 502.
MOSCA. — Muzikalische Bildung, 319.
NIZZA. — Mediterranea, 315.
NUOVA YORK. — Modern Music, 79, 169, 268, 412.
— The Musical Quarterly, 29, 122, 269, 412.
PARIGI. — Gaceta Musical, 215.
— La Revue Musicale, 24, 74, 118, 163, 215, 264, 314, 408, 453, 499.
— Le Courrier Musical, 25, 74, 119, 164, 215, 264, 314, 409, 499.
— Le Ménestrel, 75, 119, 164, 314, 315, 409, 453, 454, 499.
— Le Monde Musical, 74, 119, 164, 263, 264, 314, 409, 463, 499.
— L'Opéra Comique, 264, 500.
— Musique, 25, 74, 119, 163, 215, 264, 314, 409, 453, 499.
— Revue de Musicologie, 24, 163, 313.
PRAGA. — Der Auftakt, 28, 122, 167, 268, 318.
— Tempo, 29, 79, 220, 268, 318.
STOCCARDA. — Die Musik, 27, 166, 217, 267, 317, 411, 457.
TARTU. — Eesti Muusika, 167, 220.
VARSAVIA. — Muzyka, 79, 168, 220, 318, 411.
VIENNA. — Musica Divina, 78, 122, 267, 317, 457, 458.
— Musikblaetter des Anbruch, 79, 168, 219, 267, 317.
ZAGABRIA. — Sveta Cecilia, 79, 268.

VITA MUSICALE

(Prime rappresentazioni)

ALLEGRA S. — Mitiri, 31.
— La fiera dell'Impruneta, 503.
BELOCH D. — Il Principino smarrito, 321.
BIANCHINI G. — Il Giardino incantato, 363.
BILLI V. — Cavicchio e Grillino, 226.
BONA G. — La leggenda dello smeraldo, 173.
BONCINELLI. — L'Amore sui tetti, 503.
CAPOZZI G. — Cenerentola, 321.
CARRARO. — Fortunello, 31.
CASAVOLA F. — Il Gobbo del Califfo, 223.
CATTOZZO N. — I Misteri dolorosi, 362.
CHIOVENDA A. — Hamonar, 84.
CIANETTI. — Il piccolo violinista, 31.
CUSCINÀ A. — L'amante di Calandrino, 503.
DARCLÉ e LOMBARDO. — Zig-zag, 84.
DI MARTINO F. — Eccole, 173.
DRIGO. — Il Garofano bianco, 84.
FARINA G. — La dodicesima notte, 224.
FINO G. — Via Crucis, 176.
GAITO C. F. — Tu Beck, 31.
GIORDANO U. — Il Re, 80.
GUARINO C. — La Spatola d'Arlecchino, 363.
LABROCA M. — Lamento dei mariti, 173.
LATTUADA F. — Le Preziose ridicole, 124.
— Don Giovanni, 270.
LOMBARDO C. — La Casa innamorata, 503.
LOMBARDO C. e DARCLÉE. — Zig-zag, 84.
LOMBARDO C. e RANZATO V. — I Merletti di Burano, 31.
MARANGOLO. — Odette, 83.
MARIOTTI M. — Scherza coi fanti, 227.
MARTINI R. — Serenata d'aprile, 31.
MASSA N. — Onesta, 128.
MASSARANI R. — I dolori della Principessa Sualna, 173.
OSTALI P. — L'amante nuova, 503.
PACINI F. — Frate Francesco, 84.
PICK-MANGIAGALLI R. — Casanova a Venezia, 82.
PIETRI G. — Rompicollo, 31.
— L'Isola Verde, 459.
PRATELLA F. B. — Laudes Creaturarum, 177.
RANZATO V. — Lady Lido, 363.
RANZATO V. e LOMBARDO C. — I Merletti di Burano, 31.
RAVEL M. — L'Ora Spagnola, 126.
RESPIGHI O. — La Campana sommersa, 221.
RIMSKY-KORSAKOFF N. — Zar Saltan, 170.
SCHINELLI A. e E. — Mach-Yong, 84.
SCHIPA T. — Principessa Liana, 321.
SELVAGGI R. — Maggiolata Veneziana, 223.
TRENTINAGLIA E. — Roamunda, 83.
VITTADINI F. — La dama galante, 363.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

AITKEN G., 282.
ALALEONA D., 331.
ALFANO F., 376.
ALLENDE P. U., 466.
ANELLI A., 419.
Annuario Musicale, 374.
ARNE T., 467.
AUSTIN E., 284.
BACH C. Ph. E., 374.
BARDAS W., 138
BARESEL A., 282.
BARRAT E., 512.
BAS G., 282, 329.
BAUMER S., 512.
BAYNON A., 375.
BECK-SLINN E., 42.
BELCHEN M., 512.
BERTHET F., 463.
BISQUERTT P., 417.
BLANCAFORT M., 43.
BLUMER T., 330, 463.
BONARDI D., 281.
BONAVENTURA A., 416.
BRAUN F., 42.
BRIAN H. A., 284.
BRUGNOLI A., 281.
BURROWS B., 512.
CALLANDER M. H., 467.
CARSE A., 329, 375, 418, 466.
CASTELNUOVO-TEDESCO M., 417.
CHERUBINI L., 417.
CIPOLLINI D., 331.
COLERIDGE-TAYLOR S., 466.
CORTOT A., 329.
CRAS J., 43.
CRAWFORD R., 282.
CREMET R., 418.
D'AGRÈVES E., 463.
D'ALESSI I., 330.
DAVICO V., 375.
DE ANGELIS VALENTINI E., 419.
DE BONIS A., 283.
DEDIEU-PETERS M., 463.
DE LA PRESLE J., 42, 375.
DELLA CORTE A., 41.
EDMONDS P., 42, 43, 375.
ERMANTIGER E., 138.
FACCHINETTI M., 139.
FARINA G., 419, 466.
FURLOTTI A., 330.
GABEAUD A., 374.
GAGNEBIN H., 43.
GAL G., 417.
GASCO A., 284.
GASTOUÉ A., 416.
GHEDINI G. F., 140, 376, 417.
GIARDA G., 284.
GIL-MARCHEX, 139.
GIRALDI R., 416.
GIURIANNA B., 140.
GODOY A., 138.
GRAENER P., 417, 463.
Grammatica di Canto Fermo Ambrosiano, 330.
GRETCHANINOFF A., 418.
GROELINGER C. H., 374.
GUARINO C., 417.

GUERRINI G., 284, 468.
HAENDEL G. F., 378.
HARVEY D., 378.
HAUDEBERT L., 418.
HEALE H., 284.
HEROLD H., 284.
HONEGGER H., 140.
IRELAND J., 418.
IVIMEY Y. W., 330.
Jahrbuch des Musikbibliothek Peters, 138, 509.
JBERT J., 465.
JEANNIN DOM J., 41, 330.
JENKINS C., 43.
JENSEN A., 466.
JONGEN G., 330.
JVES C. E., 376.
KALOMIRIS M., 43.
Klavierstünze, 282.
KLEIN I. F., 378.
KOFFLER I., 331.
KOMITAS R. P., 374.
LANG G. S., 512.
LELEU J., 282.
LEO L., 42.
LEONARDI E. C., 512.
LIUZZI F., 138.
LONGO A., 417.
MAC-DOWELL, 418.
MAINARDI E., 283.
MANAS E., 466.
MANTIA A., 416.
MAREO E., 284, 461, 466.
MARTUCCI G., 376.
MASETTI E., 331.
MASSI HARDMANN F. W., 466.
MEDTNER H., 43.
MONTANARO E., 511.
MORITZ E., 466.
MORTARI V., 331.
MUS A., 512.
MUSELLA S., 378.
Musique Adresses, 374.
NABOKOFF N., 512.
NEWMANN E., 282.
NICHOLIS F., 281.
NORDIO C., 331.
O' CONNOR MORRIS G., 284, 417.
ODDONE E., 519.
OSMOND C., 378.
PALDI M., 417.
PATUELLI G., 419.
PIERACCINI M., 418.
PIZZETTI I., 467.
PONIRIDY G., 465.
POULENC F., 511.
POZZOLI E., 510.
PRATELLA B., 374.
RADICIOTTI G., 509.
RAVASENGA C., 42.
RESPIGHI O., 376.
REYMOND H., 43.
RHEINBERGER G., 417.
RODRIGO J., 330, 418, 512.
ROESGEN-CHAMPION M., 465.
RONCAGLIA G., 281.
ROSS W. B., 467.
ROSTAGNO J. H., 330.
ROWLEY A., 283.
ROZYCKI L., 419.
SANTA CRUZ WILSON D., 417.
SAUGUET H., 418.
SAUVREZIS A., 466.
SCAGLIA C., 510.
SCHINELLI A., 186.
SCHMIDL C., 282.
SCHMITT Fl., 374.
SCHUMANN N., 510.
SCOTT C., 330.
SCUDERI G., 419.
SEELIHG P. J., 467.
SOMEREU GODFERY M., 43, 466.
SPITZMUELLER-HARMERSBACH A., 139.
STAHL E., 416.
STEWART D. M., 42, 375, 419, 512.
SUMSION C., 466.
SURBONE A., 330.
SWINSTEAD F., 466.
TEDOLDI A., 43.
THERMIGNON D., 329.
TICHY O. A., 465.
TIMAN E. H., 419.
TOMMASINI V., 331.
TORELLI G., 331.
TONI A., 467.
TOSCHI P., 417.
TURINA J., 330.
VALENTINI G., 331.
VENEZIANI V., 139.
VERETTI A., 283, 374.
VOLBACH F., 42.
VREDENBURG M., 43, 140.
WARLOCK P., 466.
WASSERVOGEL E., 466.
WEINGARTNER F., 509.
WIEMANS F., 419.
WITKOWSKI G. M., 418.
WOLFFHEIM W., 416.
ZUFFELLATO G., 417.

CONCORSI

44, 93, 141, 189, 237, 285, 333, 378, 420, 469, 513.

NOTIZIE

44, 93, 141, 189, 237, 285, 333, 378, 420, 469, 513.

BIBLIOGRAFIA

48, 96, 143, 191, 239, 287, 335, 381, 422, 472, 516.

BRANI MUSICALI

ALALEONA D. — *Crisantemo*. Da «La Città florita». Tra pag. 448-449.
AUTORE IGNOTO. — *Canone a tre voci*. Trascrizione di F. Boghen. Tra pag. 120-121.
AUTORE IGNOTO. — *O spirto mio, sollevati*. Da un'antica melodia italiana, armonizzazione di A. Schinelli. Tra pag. 448-449.
BONACCORSI A. — *Piglia la moglie e mettila in galera*. Cantaccio toscano. Tra pag. 120-121.
CAMPANINI G. — *Preghiera dei bimbi*. Per Canto e Pianoforte. Tra pag. 168-169.
CIPOLLINI D. — *Piccola Pastorale*. Tra pag. 496-497.
DAVICO V. — *Triptyque Persan*. Per canto e Pianoforte. Tra pag. 360-361.
DONAUDY S. — *Date ubbiento al mio dolore*. Per Canto e Pianoforte. Tra pag. 264-265.
FERRARIA L. E. — *La piccola chioccia*. Per Pianoforte. Tra pag. 404-405.
GAVAZZENI C. A. — *Canzone vocalizzata*. Tra pagina 404-405.
LUALDI A. — *D'Alliance de soeur*. Per Canto e Pianoforte. Tra pag. 312-313.
ODDONE E. — *Fa la Nana*. Per Canto e Pianoforte. Tra pag. 216-217.
PALUMBO C. — *Dante Antico*. Per Pianoforte. Tra pag. 72-73.
PARODI R. — *Madrigale*. Canto e Pianoforte. Tra pagina 24-25.
PERRACHIO L. — *Preludio*. Per Pianoforte. Tra pagina 216-217.
PICK-MANGIAGALLI R. — *Casanova a Venezia*. Per Pianoforte. Tra pag. 360-361.
RAVASENGA C. — *Re Mimmino*. Per Voce e Pianoforte. Tra pag. 496-497.
VERACINI F. M. — *Sonata VI* per Violino e Pianoforte. Tra pag. 264-265.

NECROLOGIO

ALALEONA Domenico, 13.
ANSALDO Giovanni, 190.
ANSELMI Giuseppe, 286.
ANZOLETTI Marco, 95.
BANDINI Primo, 238.
BAS Giulio, 343.
BERTINI Emilio, 190.
BIANCHINI Emma, 421.
BRACALE Raffaele, 380.
CADORE Arturo, 334.
CAPET Luciano, 45.
CAPRANICA J. Maria, 45.
CASSINELLI Ariosto, 142.
CATTANEO Ettore, 238.
DIAGHILEF Sergio, 380, 397.
GALEOTTI Cesare, 142.
GALLI GORLI Ester, 45.
GERARDY I., 334.
GERBELLA Eraclio, 421.
HOFMANNSTAHL von H., 380.
KERNER Stefano, 380.
LE BORNE Fernando, 142.
MEROLLA ZABBAN Emilia, 286.
MANARA Filippo, 190.
MASACCI Alessandro, 286.
MESSAGER Andrea, 142.
MONZINO Antonio, 142.
OLIVERI Umberto Fr., 142.
PENTE Emilio, 286.
PRAGA Marco, 95.
RAFFAELE Alfredo, 212.
RISLER Edoardo, 380.
RULLI Dino, 286.
SALVADORI Fausto, 286.
SIMONETTI Achille, 45.
SMAREGLIA Antonio, 212.
SCHIPA Giuseppe, 286.
VESSELLA Alessandro, 45.
WEINMANN Carlo, 471.
WEISSMANN Adolfo, 238.
WILLNER Alfredo, 471.
WUILLEMIN Louis, 238.

INDICE

delle Materie pubblicate nel 1929, 518.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
CASALE M.
Casa Musicale Umb. Jaffe - Via Roma, 17.
FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianoforti - Musica - Grammof. - Mazzini, 75 - Tel. 2-18.
GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca, 50-52-54 - Telef. 21-637
MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22
PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.
TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.
Stabilimento Musicale Silvio Parisi - Strumenti musicali - Grammofoni e Dischi - Musica - Via XX Settembre, 76.
VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.
LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.
LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.
NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.
S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9a.

JULIUS BLÜTHNER
LEIPZIG
IL PIANOFORTE DEI GRANDI ARTISTI
1853 - 1928
75 ANNI DI CONTINUO TRIONFO IN TUTTO IL MONDO
RAPPRESENTANTE GENERALE PER L'ITALIA E COLONIE
FRANCO HAHN - MILANO (132) - Viale Abruzzi 92


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO