BIBL00125

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO I. GENNAIO MCMXXX.



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

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.



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

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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



Ogni lavoratore, giunto all'età matura, ha bisogno di compensare le perdite di energia che la sua attività determina in lui. L'

Ovomaltina

gli porge il mezzo più rapido, più piacevole, e più sicuro, di raggiungere questo scopo, giacchè accumula nel suo organismo un'ampia scorta di riserve nutritive.

In vendita nelle principali Farmacie e Drogherie
a L. 6,50 - L. 12,- e L. 20,- la scatola

Chiedete, nominando questo giornale, campione gratis alla Ditta
D.r A. WANDER S. A. - MILANO

Mezzo-soprano CONCHITA SUPERVIA
con accompagnamento d'orchestra diretta dal Maestro GENNAI

6060 M IL GALLO (Gennai) Canzoncina.
PREGHIERA DELLA SERA (Gennai). Canzoncina.

6061 M FILASTROCCA DELL'ASINO (Gennai). Canzoncina.
LA SCARPETTA E LA NEVE (Gennai). Canzoncina.

6062 M IL GRILLO (Gennai) - Canzoncina.
IL MULINO E LA LUNA (Gennai). Canzoncina.

Violinista BRONISLAW HUBERMAN
con Grande Orchestra Sinfonica diretta dal Maestro STEINBERG

300 L CONCERTO PER VIOLINO CON ORCHESTRA (Tschaikowski). Op. 35. 1° TEMPO. 1ª Parte. Allegro moderato-moderato assai.
2ª Parte.
301 L 3ª Parte. Cadenza.
4ª Parte. Allegro moderato-moderato assai.
302 L 2° TEMPO. 1ª Parte. Canzonette. (Andante).
2ª Parte. Andante e 3° TEMPO. 1ª Parte. Finale. Allegro-vivacissimo.
303 L 2ª parte. Allegro-vivaciss. MELODIE. Op. 42 N. 3 con accomp. pianoforte.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **M, L. 30 - L, L. 38**
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

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 PER LE COSTRUZIONI IN FERRO

ditta FRANCESCO VILLA

DI

ANGELO BOMBELLI & C.

C. P. E. - MILANO
N. 1092

Viale Monza, 21 – MILANO – Rip. Greco Milanese

Telefono: 27074 – Telegrafo: VILLA BOMBELLI - MILANO

Scaffali *in ferro* **a piani mobili** *tipo «ITALIA» aperti, oppure chiusi per Biblioteche e Archivi.*

Schedari-Classificatori *in ferro, a cassetti su slitte a sfere, completamente estraibili.*

Schedari *in ferro a cassetti od a scatole, asportabili.*

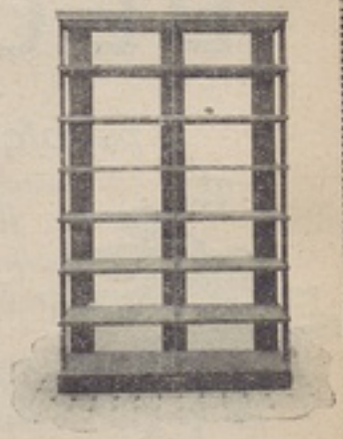
Armadi *in ferro a pareti semplici, oppure a doppia parete con coibente interposto.*

Scaffali *in ferro, a piani fissi, aperti oppure chiusi.*

Armadi *in ferro, a plancette spostabili, od a caselle con sportelli ribaltabili.*

Armadietti *in ferro per spogliatoi.*





Catalogo, progetti e preventivi a richiesta

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE

IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO

SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006

NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

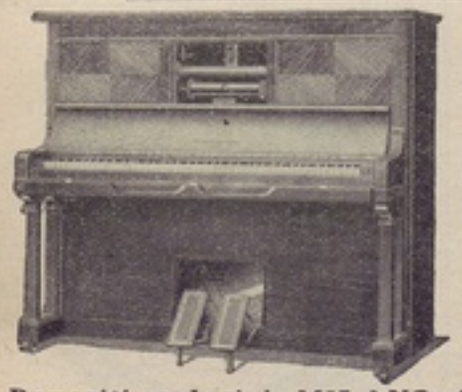
FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI 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 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 Vit. Eman.) - MANTOVA: L. Desidera (Port. Umberto I) - 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) - 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).

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

ANNUARIO GENERALE D'ITALIA

È USCITA L'EDIZIONE 1929

Prezzo Lire 125



GENOVA - Via Dante N. 2

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

CONDIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CANTIERI = ALTIFORNI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO*



PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

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.

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

ARNALDO BONAVENTURA. - I Centenari Musicali del 1930 . . . . Pag. 9

H. R. FLEISCHMANN. - Le ultime creazioni dei giovani operisti tedeschi » 14

ARTURO LANCELLOTTI. - Paganini . . . . . » 17

RIVISTA DELLE RIVISTE: Musica rappresentativa. - Debiti e crediti del « jazz ». - Italia - Estero . . . . . » 21

VITA MUSICALE: Zandonai alla Scala: « Francesca da Rimini » e « Via della Finestra » (G. M. CIAMPELLI). - Altre prime rappresentazioni. - Teatri - Concerti » 29

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettere da Parigi (R. BRUSSEL). - Lettera dalla Sassonia (G. VIRNEISEL) . . . . . » 36

OPERE NUOVE italiane rappresentate nel 1929 . . . . . » 40

RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 42

IN TUTTI I TONI: Notizie - Necrologio . . . . . » 45

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . . . » 47

BRANO MUSICALE

Rapsodia Pugliese. Ninna Nanna (anonima). Trascritta e armonizzata da FRANCO DE FEO.

EDIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PUBBLICATE NEL 1929

PER PIANOFORTE A DUE MANI

BACH (C. F. E.)

E. R. 1059. - *Solfeggio* (B. Cesi). L. 2,—

BEETHOVEN (E. van)

E. R. 1060. - *Sei scozzesi.* L. 2,—

E. R. 1087. - *Rondò.* Op. 51. N. 1. (Cesi). L. 3,—

BRAHMS (J.)

E. R. 1030. - *3 Danze ungheresi* (5, 6, 7) (Marciano). L. 2,—

E. R. 1007. - *Variazioni.* Op. 21. N. 1 e 2. L. 4,—

E. R. 1008. - *Variazioni* sopra un tema di Händel. Op. 24. L. 4,—

E. R. 1062. - *Rapsodia.* Op. 19. N. 4. L. 4,—

CHOPIN (F.)

Valzer (Brugnoli):

E. R. 208. - (Italiano, spagnolo). L. 10,—

E. R. 209. - (Francese, inglese). » 10,—

Preludi (Brugnoli):

E. R. 206. - (Italiano, spagnolo). L. 10,—

E. R. 207. - (Francese, inglese). » 10,—

E. R. 1063. - *Tre Scozzesi.* Op. 72 N. 3. (Brugnoli) L. 3,—

CIPOLLINI (D.)

E. R. 1009. - *Raccolta* di Pezzi facili per il ritmo e l'espressione. L. 8,—

CZERNY (C.)

E. R. 1040. - *La Scuola della mano sinistra.* 10 grandi Esercizi. Op. 399 (Buonamici) L. 7,—

HAENDEL (G. F.)

Suites (Buonamici):

E. R. 1042. - Vol. I. (N. 1-8). L. 8,—

E. R. 1043. - Vol. II. (N. 9-16). L. 8,—

MOSCHELES (I.)

E. R. 1085. - *12 Studi Caratteristici.* Op. 95 (Mugellini). L. 10,—

PILATI (M.)

E. R. 1044. - *Fughe e fughette.* L. 6,—

STEIBELT (D.)

E. R. 978. - *25 Studi.* Op. 78. (Tagliapietra) L. 7,—

WEBER (C. M.)

E. R. 1039. - *Invito alla Danza.* Op. 65. Trascrizione (Tausig) L. 4,—

EDIZIONI RICORDI

ANNO XII. GENNAIO 1930-VIII. N. 1.

MVSICA D'OGGI

I Centenarî Musicali del 1930

Si potrebbe cominciare dal centenario... di un Santo! E perchè no? Millecinquecento anni or sono, e precisamente il 28 agosto del 430, moriva a Bona in Algeria S. Agostino che, legato da intima, devota amicizia a S. Ambrogio da cui era stato battezzato, ne diffuse le teorie musicali e del Canto Ambrosiano parlò nelle opere sue, interessantissime per i particolari che contengono intorno alle condizioni del primitivo canto chiesastico. Si ha di lui anche un Trattato *De Musica*, nel quale peraltro si occupa più specialmente di metrica.

Scavalcando ora il primo millennio, troviamo che nel 1330 morì un altro trattatista musicale: l'inglese Walter Odington, autore di un libro *De speculatione musicae* che, rimasto per secoli ignorato in una biblioteca di Cambridge, fu scoperto e pubblicato nel 1864 dal Coussemaker e che reca importanti notizie sulla notazione musicale, sugli intervalli, sul ritmo, all'epoca del Discanto, e tratta anche degli strumenti musicali del tempo.

Ma eccoci finalmente a un musicista pratico: ad Antonio Squarcialupi, chiamato anche Antonio dagli Organi perchè insigne organista, il quale nato, secondo che sembra accertato, nel 1430 a Firenze, ivi morì, ancor giovine, nel 1475.

Fu addetto alla Corte di Lorenzo il Magnifico e organista nella Cattedrale di S. Maria del Fiore: e la sua fama fu tale che, come riferì il Del Migliore, « consta essersi mossi a posta musici insin dall'Inghilterra e dall'estremo settentrione, passando il mare, per diletto di sentirlo, nell'istesso modo che i popoli di Gade vennero a Roma per un simil desiderio di veder Livio istorico ». E allora non c'erano ferrovie nè automobili! Fu sepolto nel Duomo di Firenze ove, come si è detto, era stato organista e sulla sua tomba fu collocato un busto marmoreo scolpito da Benedetto da Majano e furono incise due epigrafi: una in versi latini dettata da Angelo Poliziano e una in prosa, pure latina, composta da Lorenzo de Medici. Era proprietà sua e dagli eredi suoi passò alla Biblioteca Mediceo-Laurenziana quel prezioso e meraviglioso Codice che contiene i più importanti saggi sull'*Ars nova florentina* e che anch'oggi è noto sotto il nome di Codice dello Squarcialupi.

Nello stesso anno di lui, cioè nel 1430, sarebbe nato (ma di certe date non si può garantir l'esattezza) il celebre compositore fiammingo Giovanni Ockeghem,

famoso tanto per la sua profonda dottrina contrappuntistica e per la ferace sua fantasia, quanto per le complicanze e per le bizzarrie cui si lasciò andare, scrivendo pezzi a 36 voci, Messe da leggersi tanto da diritto quanto da rovescio, da potersi eseguire colle pause e senza le pause e simili. Certo è però che superò di gran lunga i suoi predecessori e fu il vero fondatore della giovane scuola fiamminga alla quale dettero opera i suoi scolari, primo fra i quali Josquin des Prez.

Il Cinquecento ci reca i nomi di due soli musicisti (ed anzi anche per essi le date non sono sicure) dei quali ricorra il centenario in quest'anno: il padre Costanzo Porta, nato a Cremona, pare, nel 1530, allievo a Venezia del Willaert, maestro di cappella in varie città, autore di Messe, Mottetti, Inni, Salmi, ecc., nonchè di una Fuga a 7 voci, due per moto retto, due per moto contrario e tre in fuga libera e di un Trattato di Contrappunto; e Orlando di Lasso (Roland de Lattre) che, nato a Mons nel 1530 (o nel 1532?) fu, dopo il Palestrina, il maggior polifonista del Cinquecento. Visse molto in Italia e, poi, a Monaco di Baviera presso il Duca Alberto V: ha lasciato mirabili opere di musica sacra e profana, nelle quali la genialità dell'ispirazione si mesce al magistero della forma. Si suole attribuire a lui l'introduzione nella terminologia musicale delle indicazioni di movimento, secondo le parole italiane *Adagio, Moderato, Allegro*, ecc.

Troviamo poi, venendo al secolo XVII, che nel 1630 morirono Girolamo Giacobbi, bolognese, maestro di cappella in S. Petronio, autore di opere teatrali sullo stile del Peri e del Caccini, di Intermezzi, di Musica sacra, ecc., e il violinista-compositore bresciano G. B. Fontana, autore di 18 Sonate (due se ne posson vedere nell'opera del Wasielewski) in cui adopera, sembra per il primo, la forma bipartita. — Nello stesso anno 1630 nasceva a Salò il compositore Carlo Pallavicini, che fu maestro alla Corte di Dresda e scrisse più di 20 opere tra cui una *Gerusalemme liberata*, come nascevano il compositore austriaco Giovanni Enrico Schmelzer, autore di Sonate per violino (alcune con accompagnamento di viole e tromboni!), di Arie per un Balletto a cavallo, di altri lavori e il veneziano Pietro Andrea Ziani, successore al Cavalli come organista in S. Marco, poi al servizio dell'imperatrice Eleonora a Vienna, autore di numerose opere teatrali, di Messe, Salmi, Oratori e di musica strumentale.

***

Più fecondi per nascite o per morti di musicisti di cui ricorrono nel 1930 i centenari, furono i secoli XVIII e XIX.

Nel 1730 troviamo, fortunatamente, un solo morto e ben cinque nati. Morì in quell'anno il celebre tenore bergamasco Giacomo Davide, che calcò trionfalmente i principali teatri italiani e stranieri sollevando vivo entusiasmo, specie a Parigi. — Ma se un cantante moriva in quell'anno, nello stesso anno nasceva una futura cantatrice che doveva diventare famosa per gli eccezionali suoi meriti, non meno che per le bizzarrie del suo carattere e per gli scandali della sua condotta. Figlia di un cuoco del principe Gabrielli, di cui assunse il cognome, pur continuando ad essere chiamata *la Cochetta* appunto perchè figlia di un cuoco, Caterina Gabrielli nacque il 12 novembre 1730 a Roma. Esordì a Lucca nella *Sofonisba* (forse quella dell'Jommelli) destando un entusiasmo che rasentò la follia. Passò

quindi a Venezia e in altre città conquistando ogni pubblico e circondandosi di numerosi amanti contemporanei! Chiamata dal Metastasio a Vienna vi rinnovò i successi e gli scandali: specie quando ebbe ad amanti, nel medesimo tempo, l'ambasciatore di Francia e quello del Portogallo. E si potrebbe continuare per un pezzo a narrare de' suoi trionfi e delle sue avventure (per alcuna delle quali fu anche posta in carcere) a Reggio, a Parma, a Napoli, a Milano, a Torino, a Palermo, fino al famoso viaggio in Russia e alla non meno famosa risposta da lei data all'imperatrice Caterina II quando questa, sorpresa della esorbitante richiesta fattale dalla Gabrielli pei suoi onorari, ebbe a dirle che pagava meno i suoi feldmarescialli. E la cochetta tranquillamente rispose: e V. M. faccia cantare i suoi feldmarescialli! — Ritiratasi dalle scene, visse a Roma in un lusso fastoso: però fu molto benefica. Al suo tempo era stata proclamata « la più grande attrice e la più perfetta cantatrice del mondo ».

Ricordato ora che in quel medesimo anno 1730 nacquero il violoncellista piacentino Carlo Ferrari, il clavicembalista-compositore Giovan Marco Placido Rutini di Firenze, autore di mirabili Sonate, oltre che di opere teatrali, del quale si va rinnovando la fama che fu, al tempo suo, universale e il celebre teorico e trattatista di Lanciano Fedele Fenaroli, del quale sarà scritto a parte in questa medesima Rivista, veniamo al maggiore dei musicisti di cui ricorre il centenario quest'anno, cioè ad Antonio Sacchini.

***

Dopo le fortunate ricerche di Ulisse Prota-Giurleo che ne trovò e pubblicò l'atto di nascita, è ormai accertato che il Sacchini nacque il 14 giugno 1730 a Firenze, mentre si era creduto finora che fosse nato il 23 luglio 1734 a Pozzuoli. Ciò non toglie che, come artista, appartenga alla scuola napoletana, sia perchè a Napoli studiò, sotto il Durante, sia perchè, almeno nelle prime opere sue, di quella scuola seguì le tendenze.

Il successo della sua prima opera *Semiramide*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma nel 1762, gli procurò una scrittura di sette anni a quello stesso teatro, come il trionfo anche maggiore del suo *Alessandro nelle Indie* datosi nel 1769 a Venezia gli procurò la nomina a Direttore del Conservatorio detto *L'Ospedaletto* in quella città. Compose una quarantina di opere, per la massima parte di genere serio, pochissime essendo le buffe: e molte ne fece rappresentare in Germania e poi in Inghilterra ove, al dire del Burney, « aveva conquistato tutti i cuori ». Nè, sembra, soltanto quelli del pubblico; chè il Sacchini fu giovane avventuroso e amò smodatamente le donne e il lusso e fece debiti e si attirò, per la sua privata condotta, ostilità così vive che dovè finire per andarsene da Londra e trasferirsi a Parigi.

Certo, il periodo più interessante della sua vita artistica è appunto quello francese. Accolto festosamente a Parigi, presentato a Corte dal Piccinni, suo condiscepolo, che aveva subito pensato di allearselo nella sua lotta contro i gluckisti, protetto dalla regina Maria Antonietta, tutto sembrava sorridergli. Pur non gli mancarono delusioni e dolori. I colleghi o, per meglio dire, i rivali francesi ordirono mille intrighi contro di lui: le opere che per prime fece rappresentare a

Parigi (ove già erano noti i precedenti spartiti *La colonia*, rifacimento de *L'isola d'amore* e *Olimpiade*) non ebbero grande successo. Eppure la prima di esse, *Renaud*, conteneva pagine di vera bellezza e mostra anch'oggi, alla lettura, la ricchezza e la nobiltà d'idee che possedeva il suo autore e soprattutto reca un'impronta di alta e solenne classicità. Forse le nocque essere stata pur essa un rifacimento della precedente *Armida* ed essere apparsa quasi come una sfida dell'autore a quelle opere che sul medesimo argomento avevano composto il Lulli ed il Gluck. Anche la seguente opera *Chimène* era un rifacimento del precedente *Il gran Cid*: neppur questa ebbe molta fortuna come non l'ebbe (pur non essendo questa volta un rifacimento) la successiva opera *Dardanus* colla quale, al solito, parve che il Sacchini avesse voluto gareggiar col Rameau, autore di una celebre opera sullo stesso soggetto. E poi il maestro italiano si trovava impigliato in una fitta rete d'intrighi e di cabale d'ogni genere. I Gluckisti che per dare addosso al Piccinni lo avevano fatto staccare da lui, non gli erano però favorevoli: meno che mai, si capisce, i Piccinnisti, indignati per l'abbandono; onde il Sacchini si trovò ad essere sgradito agli uni e agli altri, come gli ignavi dell'Inferno dantesco

a Dio spiacenti ed a' nemici sui.

In realtà, anche artisticamente tentennava: e se il Laharte trovava nella sua musica « toute l'expression de Gluck avec plus de richesse et de mélodie », altri gli rinfacciavano un certo ibridismo. Ma nel *Dardanus* l'equilibrio della struttura, la classica purezza delle linee, l'efficacia emotiva di molti brani attestano luminosamente degli alti intendimenti e dell'alata fantasia del Sacchini. Al quale doveva poco dopo toccare un forte dolore. Mentre tutto sembrava pronto per l'andata in scena della sua nuova opera *Edipo a Colono*, a un tratto la rappresentazione fu sospesa per ordine della stessa regina. Maria Antonietta se ne scusò col Sacchini affermando di essere stata obbligata a dare la precedenza a un'opera del francese Lemoine perchè era stata accusata di favorir troppo i compositori stranieri; ma il Sacchini non sopportò il colpo e tanto se ne afflisse che, poco dopo, l'8 ottobre 1786 morì, avendo appena 56 anni.

L'*Edipo a Colono* fu pertanto rappresentato pochi mesi dopo, cioè il 1° febbraio 1787 e conseguì un vero trionfo. Durò sulle scene fino al 1844 e se ne fecero molte centinaia di repliche. In realtà era il capolavoro del Sacchini e anche oggi appare alla lettura bellissimo per calore d'ispirazione, per drammaticità, per potenza espressiva e soprattutto per un senso squisito della purezza e della solennità greca. La vigorosa e vivacissima Sinfonia, l'Aria di Polinice, il Coro dei soldati, il Terzetto e segnatamente la grandiosa scena finale del primo atto, il Recitativo e l'Aria di Polinice, la scena tra Edipo e Antigone, la meyerbeeriana Invocazione di Edipo alle Eumenidi e la drammatica scena seguente in cui la folla si scaglia contro Edipo, nell'atto secondo, l'ampia scena tra Antigone e Polinice e il loro duetto, la commovente scena in cui Polinice invoca la morte dal padre e l'intenerirsi di Edipo alle implorazioni di Antigone, altri brani ancora del terzo e ultimo atto, sono pagine altamente concepite e magistralmente espresse, alcune delle quali, come fu detto, potrebbero recare la firma del Gluck.

Il Sacchini lasciò, morendo, un'opera incompiuta, *Arvire et Evelina*: aveva composto anche Messe, Oratorî, Musica da camera e Musica sinfonica. Pregi principalissimi delle opere sue teatrali l'elevatezza, la dignità dello stile: onde ben a ragione Giuseppe Parini nell'Ode che compose per la morte di lui poteva esclamare:

Ma tu del non virile
Gregge sprezzando i folli orgogli e l'oro,
Innalzasti il decoro
Della bell'arte tua, spirto gentile,
Di liberi diletti
Sol avido bear gli umani petti.

***

Siamo così giunti al secolo XIX: e troviamo che di fronte a due soli musicisti scomparsi nel 1830, parecchi invece ne nacquero. Gli scomparsi sono il celebre violinista-compositore francese Pierre Rode che, allievo del nostro Viotti, fu concertista insigne e professore abilissimo, autore di rinomati *Concerti* e soprattutto di quei *24 Capricci in forma di studi* che unitamente a quelli del Kreutzer e del Fiorillo si adoprano anch'oggi in tutte le scuole di violino; e il compositore portoghese Marco Antonio Portogallo (Portugal) che visse lungamente in Italia, scrisse una quarantina di opere per le quali è considerato come il maggiore compositore portoghese e morì a Rio Janeiro ove aveva seguìto il fuggiasco suo Re.

Dei nati nel 1830 ricordo in primo luogo Hans de Bülow, celebrato pianista e direttore d'orchestra, critico d'arte e revisore di opere classiche per pianoforte e di studî, tra cui quelli del Cramer, allievo del Liszt di cui sposò la figlia Cosima che poi divorziò da lui per sposare Riccardo Wagner. Visse molto a Firenze e morì al Cairo nel 1894. Ricordo poi un altro insigne pianista: Teodoro Leschetitzki, anch'egli revisore di opere pianistiche e compositore, allievo dello Czerny, famoso insegnante, ch'ebbe (successivamente!) tre mogli, la prima delle quali era stata la celebre pianista russa Annetta Essipow.

Era nato nel 1830 anche il pianista e organista italiano Polibio Fumagalli, fratello degli altri pianisti Adolfo, Disma e Luca, professore d'organo ch'ebbe tra i suoi allievi il Bossi, il Tebaldini e altri ancora. Nello stesso anno nacquero l'insigne compositore e teorico Paolo Serrao, professore al Conservatorio di Napoli, autore di opere teatrali, di musica strumentale, di trattati teorici; il violinista Vincenzo Sighicelli appartenente a un'intera famiglia di violinisti modenesi; il critico musicale cagliaritano Marchese Francesco D'Arcais e due famosi cantanti: il baritono francese G. B. Faure, primo interprete della *Dinorah*, de *L'Africana*, dell'*Amleto*, del *Faust*, grande ne *Gli Ugonotti*, nel *Guglielmo Tell*, nel *Don Giovanni*, ne *La Favorita*; e la signora Angelina Tiberini, nata Ortolani, consorte del celebre tenore, artista ammiratissima per bellezza di voce, per tecnica perfetta, per sentimento espressivo, donna e madre esemplare. Ritiratasi dalle scene dopo la morte del marito, aveva fissato la sua dimora a Livorno, in un villino che i coniugi Tiberini già possedevano all'Ardenza. Chi scrive ricorda le belle riunioni musicali che ivi la gentil Donna teneva, come ricorda di avervi partecipato *giovinetto*, insieme col *giovinetto* Pietro Mascagni.

***

Abbiamo cominciato con un Santo: terminiamo... con una ballerina! Il 16 gennaio 1830 nasceva a Milano Maria Brambilla che prese in arte il nome di Sofia Fuoco. Era stata allieva della Scuola di ballo del Teatro alla Scala e dei famosi coniugi Blasis. Danzatrice squisita per eleganza, agilità, castigatezza, buon gusto, affascinò tutti i pubblici d'Europa e brillò fra le prime stelle dell'arte coreografica del suo tempo. Morì a Carate Lario (Como) nel giugno del 1916.

Auguro che in questo 1930 non muoia alcun musicista, ma che invece ne nascano e che questi diventino illustri e rechino nuovi contributi alla evoluzione e al progresso dell'arte musicale. Per parte mia prometto fin d'ora che, così essendo, non mancherò di ricordarli nella ricorrenza del 1° Centenario dalla loro nascita, cioè nel 2030, sulle ospitali colonne di *Musica d'Oggi*.

ARNALDO BONAVENTURA.

Le ultime creazioni dei giovani operisti tedeschi

Molti incorreggibili pessimisti parlano, con incomprensibile sicurezza, di decadenza, dissoluzione e morte dell'Opera tedesca. Si tratta di miopi assolutisti che non trovano niente di buono all'infuori di ciò che si è fatto nel tempo antico. È gente che non può persuadersi che anche gli stili e le forme son destinati a morire, mentre dalle loro ceneri nascono e fioriscono nuovi fermenti artistici, che entrano nel mondo dell'Opera con giovanile baldanza, similmente a quanto avviene per ogni generazione umana, che, scendendo nella tomba, addita, a coloro che sopravvivono, secondo le leggi di natura, i procedimenti da seguire e da continuare, sia pure in veste migliore e con colori più smaglianti.

Tali pessimisti, che s'incontrano ovunque in Germania nel campo operistico, si abbarbicano concordi e senza eccezione agli ideali artistici che vennero fissati e furono affermati da Riccardo Wagner. Essi riconoscono la creazione operistica del suo grande epigone, Riccardo Strauss, ed esauriscono il loro entusiasmo nell'adorazione di qualche altro compositore come D'Albert, Kienzl, Pfitzner, Schilling, ormai nella curva discendente della loro carriera. Nessuno di quei critici si accorge che è subentrato un nuovo periodo, che richiede nuovi Dei; e che nel campo dell'Opera tedesca è penetrata una gioventù che si allontana dai vecchi riti wagneriani non solo, ma in parte, almeno spiritualmente, li combatte addirittura. Non si vuol dire, con ciò, che lo sviluppo che dai tempi della storica personalità di Wagner arriva fino a noi, sia stato interrotto o spezzato, giacchè non si è verificato nessun diluvio che abbia con strapotente violenza trascinato seco o annientato il colossale edificio dell'Opera tedesca. Assistiamo solamente ai tentativi fatti da una

gioventù geniale, piena di spirito moderno, maturatasi nella serietà della vita e sopratutto magistralmente padrona dell'elemento tecnico, col quale intende dare nuovo contenuto al Teatro lirico tedesco.

Da chi è costituita questa gioventù che crea oggi nei paesi tedeschi opere piene di successo, o per lo meno accettate quasi universalmente; che non si lascia guidare o classificare; che è aliena da regole fisse; che non imita i suoi predecessori, che avevano in *massa* uguali mire e scopi artistici, ma vola, libera e come mossa da forza propria, nel cielo dell'Opera tedesca?

Se vogliamo fare dei nomi accenneremo subito a Hindemith, Korngold, Krenek. Molto numerose sono le loro opere, ancora sconosciute all'estero; per quanto già godano il successo delle scene tedesche di Germania, Svizzera ed Austria. Dall'arte di tali compositori ci viene aria pura, fragrante e forte, tal quale come la troviamo nelle peregrinazioni sugli « Hochgebirge »; aria che non sempre ci conviene, specialmente quando siamo abituati al mite clima d'Italia ed alla sua arte.

Quei tre compositori — nelle cui officine si lavora indefessamente — sono diversi uno dall'altro e del tutto antitetici nei loro ideali artistici. Malgrado la loro relativamente giovane età, essi possono di già vantare un numero straordinario di successi tanto nel campo della musica assoluta quanto di quella teatrale. Nessun comune legame li caratterizza, all'infuori dell'inesauribile giovinezza che, bramosa di agire senza curarsi di modelli o simboli, crea il nuovo, e desidera continuare l'ascesa dell'Opera.

***

Accenneremo soltanto ai loro lavori più recenti da poco rappresentati o dei quali è imminente la prima rappresentazione.

Paolo Hindemith, il ben noto autore delle opere: *Cardillac, Morder hofhnung der Frauen* (*Assassino, speranza delle donne*), *Das Nusch-Nuschi* (*Il Nusch-Nuschi*), *Sancta Susanna* (*Santa Susanna*), *Hin und Zuruck* (*Avanti e indietro*), intitola la sua ultima opera *Neues vom Tage* (*Novità del giorno*) ed essa, di carattere comico, è composta su libretto del geniale scrittore Marcello Schiffer; ebbe la sua prima rappresentazione sulle scene della « Festspiele » di Berlino sotto la direzione del prof. Klemperer, e fu inscenata in seguito in gran numero di teatri tedeschi. Con questo lavoro che, tutt'al più, si può paragonare all'*Intermezzo* di Riccardo Strauss, Hindemith ha riprodotto scene della nostra vita quotidiana e le ha musicalmente illustrate. Pur facendo delle riserve su un simile immiserimento del pensiero musicale, sta il fatto che lo spartito ha avuto gli entusiastici applausi del pubblico, e può considerarsi un capolavoro della nuova letteratura teatrale. Vogliamo sperare, però, che certe scene, come quella della stanza da bagno, in cui appare la prima donna totalmente nuda nella vasca, e, vicino a lei, mezzo vestito, il suo adoratore, rappresentino nella moderna opera un puro fenomeno passeggero; e che si lascino piuttosto alle riviste o alle farse francesi, alle quali sono più adatte.

Dopo il *Jonny Spielt Auf* (*Jonny suona al ballo*) di successo mondiale, ed i suoi lavori in un atto *Der Diktator* (*Il dittatore*), *Das Geheime Königreich* (*Il Regno segreto*), *Schwergewicht, die Ehre der Nation* (*Peso massimo, onore della*

nazione). Ernesto Krenek ha ultimato ora un'opera classica, intitolata *Leben des Orest* (*La vita di Oreste*) già richiesta da molti teatri. È in 5 atti e 8 quadri, con libretto dello stesso autore, e ha per argomento la ben nota tragedia di Oreste. Il coro vi ha una parte drammatica insolitamente importante; è adoperato secondo l'antica concezione greca, e canta a scena oscura e dietro un velario, il motto introduttivo all'opera.

L'ultimo spartito del giovane E. W. Korngold, *Das Wunder der Heliane* (*Il miracolo di Eliana*), è di carattere mistico-romantico, ma con un grave difetto d'origine, poichè l'autore ha prescelto un libretto che non desta alcun interesse e non offre al geniale compositore alcuna possibilità di poter scrivere un lavoro di successo, il quale è ricco di bellezze musicali, offuscate, però, dall'azione confusa e priva di fantasia.

***

Austriaco come i suddetti è anche Max Brandt, allievo di Schrecker; con la sua opera *Maschinist Hopkins* (*Il macchinista Hopkins*) per la quale ha composto anche il libretto, egli ha tentato qualcosa di inconsueto e di straordinario. Il protagonista è, non già il macchinista, ma addirittura la macchina, che determina la moderna vita meccanica e ne caratterizza il ritmo. La grandiosa scena dell'officina può considerarsi la trovata di un genio. La macchina e le sue parti: il volante, le ruote, le cinghie, i cilindri, gli stantuffi e le manovelle — al pari del Ghiacciaio nell'opera *Jonny* di Krenek — hanno voci umane e costituiscono la parte principale dell'azione. I meccanismi giganti vengono rappresentati da Brandt come esseri fantastici e favolosi; ed i lucenti pezzi di metallo, come occhi maligni. L'intero lavoro vuol significare un immenso inno alla « potenza » macchina; non è quindi da meravigliarsi se il lavoro ha avuto la prima rappresentazione appunto in Renania, il paese della grande industria metallurgica.

Di natura del tutto diversa è l'opera semiseria *Armer Columbus* (*Il povero Colombo*), musicata da Erwin Dressel, su libretto di Arturo Zweininger. L'argomento ha per sfondo il periodo storico immediatamente precedente alla scoperta dell'America. È appena credibile che questa musica così inspirata sia stata scritta da un maestro diciottenne. Colombo, o « Cristobal Colombo », come era chiamato alla Corte spagnuola, è una figura squisitamente delineata da Dressel, che la stampa chiama l'Offenbach del nostro tempo. È da rilevare, per coincidenza, che un'altra opera *Cristophe Colomb*, del francese Mario Milhaud, si dà per la prima volta sulle scene tedesche della « Staatsoper » di Berlino.

Il ben noto musicologo viennese Egon Wellesz, già affermatosi nel campo della musica drammatica, ci ha pure offerto un melodramma — opera da camera — in un atto, tratto da Goethe, ed intitolato *Scherz, List, und Rache* (*Scherzo, astuzia e vendetta*). È sempre più crescente dappertutto la simpatia per l'opera da teatro presentata in forma di serate da camera, e ciò forse a cagione della nuova concezione di rappresentare l'opera quanto più semplicemente sia possibile. E quella di Wellesz non richiede che tre artisti, una piccola orchestra da camera e due quadri scenici primitivi.

Dr. H. R. FLEISCHMANN.

Paganini

Per noi che non abbiamo avuta la fortuna di vivere quando Niccolò Paganini entusiasmava i pubblici europei con la magia della sua arte, fa una strana impressione leggere fino a qual punto egli riuscisse a strabiliare la gente. Paganini fu e rimane il più grande violinista del mondo: quello che faceva lui col suo violino non era stato fatto mai da nessuno, nè fino ad oggi nessuno l'ha più fatto. Da ciò nacquero strane leggende; si diceva che avesse venduta l'anima al diavolo per poter essere il primo violinista del mondo. Gli si attribuì, tra l'altro, l'assassinio di un'amante e di un rivale, per cui all'ergastolo, trascinando la catena da forzato, avrebbe conseguita la magia nell'arte sua. Ed essendosi rotte per l'uso tutte le corde del suo strumento, meno una, egli si esercitò a suonare solo con quella — la quarta — sulla quale, come è noto, eseguiva, tra l'altro, l'intera *Preghiera* del *Mosè*. E Antonio Ghislanzoni, nella sua novella *Il violino a corde umane*, fa credere una cosa anche più macabra.

Heine diceva, per bocca di un suo personaggio, che Paganini aveva impressi sul volto « i segni del genio, del dolore e dell'inferno ». Liszt lo chiamava « l'infernale italiano ». Molti asserivano che si poteva vedere ad occhio nudo, distintamente, quando eseguiva la sua famosa suonata delle *Streghe*, il diavolo in persona stargli vicino e guidargli l'arco con la mano. A Lipsia un giornale scriveva: « Insomma, ognuno indovinerà che Paganini e Satana sono tra loro nella più intima relazione, se pure non sono la stessa cosa ».

Qualcuno raccontava come una dama di superba bellezza assistesse sospirando ad un concerto di Paganini. Quando essa uscì e montò in carrozza, dagli occhi dei neri cavalli sortirono delle fiamme. Riguardando bene sul vicolo dove era uscita per una porta laterale del teatro, non esisteva materialmente lo spazio per una lussuosa carrozza a due cavalli, come quella in cui essa si trovava accompagnata da uno strano e terribile cavaliere: Satana.

La verità è che nessuno riusciva a spiegare quell'arte portentosa. E a dar pasto alle dicerie bislacche e maligne, contribuiva l'aspetto fisico del sommo artista che aveva veramente qualche cosa di fantastico e di spettrale, ed al solo apparire alla ribalta, suscitava nel pubblico un'impressione profonda. Paganini, debole, sofferente, magro, spaventosamente magro, viveva per il suo violino, e con il suo violino. Quando suonava i suoi nervi vibravano come le corde del suo strumento: solo allora diveniva forte e gigantesco.

Tutti erano, dunque, persuasi della diabolicità di Paganini. Invano il grande artista pubblicava sui giornali le lettere affettuose della povera madre, la signora Teresa, invano protestava che nella sua arte non v'era altro demone che il suo ingegno ed il suo studio....

La sua tecnica era insuperabile; le sue dita non conoscevano ostacoli; egli era *unico* come violinista. Chopin, Schumann, Rossini, Meyerbeer, Heine, Monti

e Foscolo gli furono amici. Rossini soleva dire: « È stata una vera fortuna che Paganini non si sia dedicato alla composizione lirica: sarebbe diventato un rivale abbastanza pericoloso ». E Meyerbeer così lo descriveva: « Immaginate gli effetti più sbalorditivi che si possano trarre da un violino, sognate i prodigi dell'archetto e gli incanti della melodia, Paganini sorpasserà ancora la vostra aspettativa ». Per meglio persuadersi che la musica di Paganini era dettata dal fuoco dell'ispirazione e dai palpiti del cuore sensibilissimo, basta ricordare l'origine del suo celebre *Concerto in Re maggiore*, la più sublime composizione del sommo violinista. Una sera andò a teatro ad udire Demarini. Questo grande attore fu straordinario in una scena in cui, trovandosi prigioniero, supplicava Dio di porre termine alle sue sventure liberandolo dal peso della vita. Paganini invano si provò a dormire quella notte. In preda ad un'eccitazione febbrile, scese dal letto e, afferrato il suo violino, trasse dalle corde armoniosi canti, che esprimevano quanto sentiva la sua anima.

Paganini aveva una tecnica così fantasticamente eccellente da fare col violino cose che sembravano contrarie e superiori alla possibilità dello strumento. Volgendo appena un istante le spalle al pubblico cambiava l'accordatura, ed otteneva, così, effetti che parevano irreali e confondevano i conoscitori; prendeva gli armonici doppi, usava le doppie e le triple in salti di ottava e decima, con un'esattezza di intonazione ed un turbinio tale di note da dare, quando voleva, l'idea di una piena orchestra. Una volta un cieco si recò ad udirlo. Ad un certo punto chiese al suo accompagnatore:

« Quanti sono? »

« Uno. »

« Allora è il Diavolo, andiamo via... »

A Trieste, nel 1824, Paganini era in viaggio di nozze. Al Teatro Grande, Meyerbeer stava mettendo in scena il suo *Crociato d'Egitto*, con la collaborazione del maestro Jaell. Costui, parlando con alcuni, espose dei dubbi sull'abilità sovrumana del violinista; non credeva fossero possibili certi acrobatismi, come quello di suonare col violino scordato, di adoperare un giunco invece dell'archetto, e di leggere le note capovolte. Alcuni amici del Paganini gli riferirono l'incredulità dello Jaell; il violinista sorrise e tacque. Ma all'indomani, mentre il maestro distribuiva ai professori i quaderni di un quartetto di Mozart, Paganini prese la parte del primo violino, la capovolse sul leggio, e suonò così a prima vista, senza errare una nota. Il successo del secondo concerto del violinista fu, come quello del 1816, enorme. Allorchè Paganini terminò la famosa Sonata sulla quarta corda, una voce gridò da un palco: « Angelo del Paradiso! ».

Era quella del Meyerbeer.

« Quest'uomo — scrisse Enrico Heine nelle sue *Notti fiorentine* — è una gemma del suo paese e merita la più grande deferenza, se vogliamo parlare delle notabilità musicali d'Italia ».

L'Heine aggiunge, a proposito dei ritratti del grande artista, che un sol uomo è riuscito a colpire la vera fisonomia del Paganini, e questi è un pittore sordo, di nome Lyser, il quale, nella sua spiritosa bizzarria, con pochi tratti di matita, aveva indovinato così bene la testa del genovese, da incutere ilarità e spavento a chi la vedeva, tanto era la veridicità del disegno ». L'Heine aggiunge che ad ogni nota del Paganini si formava dinanzi agli occhi suoi un'adeguata figura sonora: « Onde avvenne che Paganini ad ogni colpo di archetto mi portasse avanti agli occhi situazioni e forme visibili, mi raccontasse in una scrittura descrittiva di note, ogni sorta di vivaci storielle, mi facesse, per così dire, danzare alla vista un variopinto giuoco di ombre, in cui egli, col violino, agiva sempre come parte principale ».

Dopo aver descritto queste visioni con immagini da par suo, Heine ha una pagina che rievoca con mirabile vivezza la figura del Maestro:

« Ma i suoni del violino diventavano sempre più arditi e tempestosi; negli occhi del diabolico suonatore scintillava un così sarcastico desiderio di distruzione, e le sue labbra sottili tremavano come se egli mormorasse antichi e maledetti incantesimi, coi quali si evocano le tempeste, si invocano gli spiriti maligni che giacciono, incatenati, in fondo al mare. Talvolta, quando il suo braccio usciva, lungo e magro, dalla larga manica, sferzando l'aria con l'archetto, egli appariva veramente come un mago che con la verga incantata comandi gli elementi: e dalla profondità del mare si udivano urli forsennati, e le onde di sangue, inorridite, ribollivano alte così che quasi spruzzavano della loro schiuma rossa la pallida volta del cielo e le stelle nere. Erano urli, gemiti, scrosci, come se il mare andasse in frantumi ».

Nato a Genova, nel 1784, da un umile oste, egli si avviò verso la sua luminosa carriera nonostante l'avversione del padre. Per fortuna la mamma lo assecondava, ed una notte giunse a sognare il suo figliuolo ricoperto di gloria. Profetico sogno! Ancora ragazzo sfuggiva alla compagnia dei coetanei che lo invitavano al giuoco, per studiare, e ad appena dodici anni venne presentato a Parma al violinista che in quei tempi godeva la maggior fama in Italia: Alessandro Rolla. Il fanciullo fu ricevuto dalla moglie dell'illustre artista che lo introdusse nella sala di studio, dove era il violino, e, sul leggio, l'ultima composizione del Rolla, un concerto difficilissimo, ancora manoscritto, le cui pagine apparivano tartassate di cancellature. Nell'attesa, il fanciullo si impadronì del violino, e, *a prima vista*, eseguì il Concerto sormontando le difficoltà tecniche con una sicurezza impressionante. Improvvisamente si aprì la porta ed apparve il Rolla, vinto dallo stupore e dall'ammirazione. Egli rifiutava di ammettere la possibilità, per altro evidente, di un così eccezionale prodigio. Strinse a sè il piccolo Niccolò e lo elesse suo discepolo prediletto.

Terminati gli studi, Paganini dette due concerti a Parma, nei quali si affermò violinista impressionante. Di lì ebbe inizio la sua carriera travolgente. Ma trionfi e guadagni erano amareggiati da una contrarietà costante: la presenza del padre, che lo seguiva dovunque. Un giorno Paganini, per liberarsene, ricorse ad un'astuzia. Egli sapeva che a Lucca c'era la consueta festa di San Martino e che suo padre era costretto a non allontanarsi da Genova. Chiese, dunque, il permesso di recarsi a Lucca per suonare, e da Lucca scrisse una bella letterina al genitore, e prese il volo attraverso il mondo.

Quello che gli capitò al suo primo concerto è da egli stesso così ricordato: « Un chiodo di una scarpa mi si era confitto in un tallone; giunsi perciò in scena zoppicando, il che fece ridere il pubblico. Cominciato appena il concerto, caddero le candele del leggio; altre risa. Infine, alla prima battuta dell'*A solo*, il cantino si ruppe, e ciò portò l'ilarità al massimo. Ma io eseguii ugualmente il pezzo sulle tre corde che mi erano rimaste, ed allora le risa si convertirono in grida di entusiasmo ».

Egli conosceva già a perfezione tutte le opere dei grandi maestri Corelli, Tartini, Vivaldi, ma, trovatosi solo per il mondo, si abbandonò alla crapula ed al giuoco. A Livorno una sera giuocò quanto possedeva, mettendo sul tappeto verde anche il violino e perdendolo. Come provvedere al concerto della sera dopo? Un negoziante francese, Livron, acconsentì a prestargli un Guarnieri. Il concerto ebbe esito trionfale, e quando Paganini volle restituire lo strumento, il proprietario collezionista rispose commosso:

« Mi guarderei bene dal riprendere il violino toccato da Paganini. Tenetelo, è vostro! »

E su quel violino, il sommo artista suonò sempre da quel giorno.

Non bisogna, però, credere che perdesse il vizio del giuoco. Al contrario: lo coltivò e come! Spesso i compagni di tavolino dovevano promettergli di tener sospesa una partita perchè potesse riprenderla dopo il concerto. Egli correva a suonare, entusiasmava il pubblico; e poi tornava a riprendere la partita. Molte volte il guadagno del concerto era perduto prima che cominciasse.

La gloria di Paganini venne consacrata a Milano nel 1824 alla Scala, in due grandi concerti. A Lucca, alla Corte di Elisa Baciocchi, fece strabiliare iniziando un concerto col violino a due sole corde, e in seguito sopra una corda soltanto. Roma, Parigi, Vienna, Londra, consacrarono, poi, i suoi trionfi. Nel 1834 tornò in Italia, a Parma, alla Corte di Maria Luisa, e quindi, di nuovo a Milano nel 1835.

Paganini sposò la cantante Antonia Bianchi, che conobbe a Venezia nel 1824. Se ne separò nel 1828, ma intanto gli era nato un figlio, Achille, l'unico che ebbe. Di questo figlio egli fu schiavo. Lo amava alla follia e gli permetteva tutto.

Si è esagerato sulla avarizia di Paganini. È solo vero che il denaro esercitava su lui un fascino invincibile. Conscio della eccezionalità del proprio valore e del magico ascendente che esercitava sulle folle, era solito raddoppiare, e talora triplicare, dovunque si presentasse, i prezzi di entrata. Il Kapp pubblica alcuni resoconti delle sue *tournées*. Essi fanno fede di guadagni che sarebbero cospicui anche oggi, ma che cento anni fa erano addirittura fantastici. I quindici concerti tenuti dal 3 giugno al 20 agosto 1831 a Londra gli recarono un beneficio di 10.208 sterline, vale a dire oltre 60.000 a concerto! Le ricche *ladies* che, per il capriccio di veder da vicino lo spettrale figlio d'Averno, si improvvisavano dilettanti di violino, sollecitavano il maestro di dar loro qualche lezione. E Paganini aderiva, ma si faceva corrispondere un onorario di ben 50 sterline a lezione.

Il 27 maggio 1840, a soli 56 anni, Paganini moriva. E non è vero che morì da ateo. Era, invece, religioso, e se non potè comunicarsi sul letto di morte si deve al fatto che la tisi laringea gli impediva di mandar giù l'Ostia Consacrata. Al figliuolo Achille, divenuto un giovanotto, non lasciò più di tre milioni, ed egli dovè sostenere una lotta incredibile per dare sepoltura alla salma paterna. A Nizza, dove Paganini era morto, c'era il colera e per conseguenza bisognò portare la cassa al Lazzaretto. E di qui, attraverso le vicende incredibili di vari anni, passata da una città all'altra, la salma di Paganini potè alfine trovar pace a Parma nella villa alla Gaiona, che egli si era comperata per godere un poco di quella pace che non ebbe mai.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Musica rappresentativa

Nel 1915, il direttore dell'orchestra filarmonica di Vienna, dopo la prima esecuzione a Berlino della *Sinfonia delle Alpi* di Strauss, fece precipitoso ritorno alla capitale austriaca.

« Signori — disse alla sua orchestra stupefatta — se aveste sentito la « cascata »! Proprio lo scroscio delle acque! »

I giovani ascoltatori risero. Tanto rumore per nulla! Che c'era di straordinario? I tempi erano già maturi per l'avvento delle nuove formule musicali e per l'evoluzione della materia artistica, in contrasto col ferravecchi della tradizione.

L'episodio, riportato da K. Wiener in uno degli ultimi fascicoli del *Signale* di Berlino, ha il suo significato.

La sensibilità moderna, rispetto alla musica, ha caratteristiche ben lontane da quelle di un secolo fa. La cerebralità creativa, nei giovani compositori, presenta un quadro clinico tipico e preciso.

« Musica rappresentativa » o « musica illustrativa » vuole essere questa arte nuova, che trae dal mondo esteriore (e non più quindi dal chiuso àmbito delle forme) la sua ispirazione e la sua ragione d'essere.

La rappresentazione musicale degli elementi episodici della vita; la cornice di suoni per inquadrare un aspetto qualsiasi della natura in un'atmosfera di emotività che soltanto la musica può dare; e infine l'illustrazione realistica d'impressioni sonore indeterminate — come appunto lo scroscio dell'acqua o l'ululato del vento — rientrano in questo grande piano di creazione.

E, si noti, siamo ben lontani dall'impressionismo musicale, dove le forme del mondo esteriore non sono che la pallida evanescenza di sè stesse. Qui esse appaiono e si trascolorano, attraverso la sensibilità monocorde del compositore. Là, nella musica rappresentativa, sono quello che sono, valgono per quello che valgono.

La rappresentazione ideale dell'universo, la raffigurazione dell'infinito, è forse già, inconsciamente, nei primordi dell'arte musicale (ai confini della musica pura); e, cosciente, nel periodo classico e romantico.

Oggi le cose sono mutate.

Interessa non soltanto il cosmo, ma anche la molecola; non soltanto l'eternità, ma anche la vita di tutti i giorni.

Ed ecco apparire sulla scena le macchine da scrivere (con simultaneità indovinata nel ticchettio degli effetti orchestrali).

Honegger, nel *Pacific 231*, ha risultati mirabili nel mugolio dei contrabassi, che imitano la messa in marcia di una locomotiva. E nel *Rugby*, fa sentire, con assoluto magistero strumentale, lo sbalzo della palla tra i giocatori.

È l'apoteosi della macchina e degli atleti.

Ma, per buona fortuna, i destini della musica non finiscono qui.

VOCALIZZI

NELLO STILE MODERNO CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

I^a SERIE:

(A. Casella - M. Castelnuovo-Tedesco - G. F. Malipiero - G. Mulè - I. Pizzetti - F. Vittadini - R. Zandonai)

(3 fascicoli rilegati)

E. R. 1046 - Fasc. 1. Otto Vocalizzi per Voci acute. (n) L.12,—

E. R. 1047 Fasc. 2. Otto Vocalizzi per Voci medie. (n) L. 12,—

E. R. 1048 - Fasc. 3. Otto Vocalizzi per Voci gravi. (n) L. 12,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Debiti e crediti del "jazz„

È facilmente prevedibile fin d'ora che la *bestia nera* per i futuri storiografi dell'attuale periodo musicale, sarà il *jazz;* e più che la sua origine ed il suo sviluppo — non ancora perfettamente definiti — la sua influenza sullo sviluppo della musica attuale sarà un problema di non facile soluzione. L'influenza che il *jazz* ha avuto sulla musica d'oggi è riconosciuta da tutti — amici o nemici: in quale misura essa abbia avuto luogo, se essa sia stata benefica o malefica, non è ancora il momento di poter stabilire con esattezza, tanto più che in questi argomenti la... discordia regna sovrana.

In attesa che il tempo e gli storici futuri mettano le cose a posto, il prof. P. F. Laubenstein, in un suo interessante articolo, apparso recentemente nel *Musical Quarterly*, tenta già di stabilire equanimemente i meriti ed i demeriti del *jazz*, drizzando una specie di *conto corrente* in cui i debiti ed i crediti della — tanto deprecata per gli uni, tanto esaltata per gli altri — nuova forma d'arte sono registrati con una precisione tale da destare l'invidia di qualunque accurato e meticoloso contabile.

Avverte il prof. Laubenstein — e per una tal pregiudiziale non sapremo mai abbastanza render merito alla sua intelligenza ed equanimità — d'aver scelto come argomento dei suoi studi, e conseguenti deduzioni, il « *jazz as she is spoke* » (jazz com'è parlato), come lo si danza nelle sale da ballo, nei *cabarets* e nei *tabarins* della moderna America: cioè il *jazz* allo stato *puro* e non come fu camuffato e travestito da alcuni compositori contemporanei nelle loro elocubrazioni più o meno sinfoniche. Sistema questo che gli consente di dare al *jazz* quello che *realmente* gli spetta, e non già ciò che certa gente più o meno accorta ed interessata gli vorrebbe attribuire, sia merito o responsabilità.

***

Ciò premesso egli crede di poter stabilire i *crediti* del *jazz* in questi punti:

a) Come *orchestrazione*. — Lo jazz ci ha rivelato segreti insospettati ed insospettabili nell'arte di orchestrare: sia rimettendo in uso strumenti dimenticati, sia creandone di nuovi, sia rivelando le possibilità d'impasti coloristici ignoti prima. Non solo: ma esigendo da ogni esecutore una tecnica quasi virtuosistica, trattandolo come un solista: mostrando le possibilità dei piccoli complessi strumentali — è infatti il *jazz* che ci ha sottratto alla tirannia della grande orchestra — dove ogni strumento ha una sua personalità da estrinsecare, e realizzando perciò una quantità di effetti ignoti alla tavolozza orchestrale precedente.

b) Come *esponente* d'una *scuola nazionale*. — Il *jazz* è infatti tipicamente *americano*. E' l'espressione tipica ed esatta di quella gioia di vivere, di quell'irruenza di vita tutta meccanica, di quello spirito sportivo di dominazione caratteristico della giovane America d'oggi.

c) Come *esponente* di una *nuova concezione del ritmo*. — Infatti, ciò ch'è particolare nella vita ritmica del *jazz* non è il fatto di elementi ritmici *nuovi*, ma piuttosto di una particolare esagerazione e distorsione del ritmo: il contrasto prodotto fra il ritmo fondamentale invariabile ed il libero movimento delle figure ritmiche sovrapposte, contorte e deformate dall'uso della sincope, generatrici di una vita poli-ritmica senza precedenti.

d) L'assoluta indifferenza del *jazz* per una data forma e la possibilità d'assimilarle tutte. L. Stokowsky — il famoso direttore d'orchestra — vede infatti in questa indifferenza ed in questa possibilità d'assimilazione un presagio di possibili sviluppi ulteriori per la grande varietà che il *jazz* potrà apportare alle forme musicali già in uso senza bisogno di sovvertirle.

e) L'indifferenza del *jazz* per nuove scoperte e progressioni armoniche, bastando alla vita del *jazz* l'assoluta indipendenza delle varie linee ed il loro slancio lirico a generare un gioco polifonico d'una ricchezza inaudita.

f) Le possibilità future del *jazz* sviluppandosi in questo senso, più istintivo che altro, più vivo, perchè meno cerebrale.

g) Il ritorno a Bach al quale lo *jazz* ci conduce con la somiglianza degli elementi costitutivi della composizione. — Infatti la *personalità* delle varie parti, scrupolosamente mantenuta, ci riconduce al *vero* senso della *polifonia;* ed il *jazz*, come Bach, concepisce la musica come *movimento*: logica derivazione da uño sviluppo polifonico.

***

Questi, secondo il prof. Laubenstein, i sette *crediti* del jazz: ai quali egli oppone sei *debiti*, così identificati:

a) L'assoluta *amoralità* dello *jazz*.

b) L'indifferenza agli elementi di cui si serve.

c) La sua tendenza verso un'arte con intenti unicamente *pratici*.

d) La predilezione per l'elemento comico-grottesco.

e) L'unità solo *apparente* della composizione ch'è in realtà un mosaico degli elementi più disparati uniti solo da un ritmo fondamentale.

f) La melodia *parassita*: il *jazz* non crede alla ispirazione e prende l'elemento che gli conviene, dove più gli conviene e lo adatta alle sue esigenze.

Questo, secondo il prof. Loubenstein, l'*avere* ed il *dare* dello *jazz* così com'è oggi.

Agli storici futuri lo stabilire se lo jazz, per la musica attuale, ha rappresentato e rappresenta un fallimento od un'attività.

ITALIA

Corriere della Sera. - Milano, 18, 19, 28, 31 dicembre 1929, 2, 7, 14 gennaio 1930.

G. C. - *Inchiesta sulla crisi generale del teatro lirico.*

L'ampio studio è suddiviso in diverse parti: I-II) come si giudica la situazione all'estero; III-VII) Come si giudica la situazione interna.

La Rassegna Musicale. - Torino, novembre 1929.

M. Pinchierle. - *Antonio Vivaldi.* (Saggio biografico.

Prima parte di un accurato e minuzioso studio biografico — corredato da una buona bibliografia — sul « Prete Rosso », la cui vita finora è pochissimo nota per le notizie spesso contraddittorie che s'hanno dai biografi antecedenti.

D. Petrini. - *Critica ed arte.*

A proposito dei rapporti che intercorrono — secondo P. Valery — tra le forme dell'architettura e quelle della musica.

A. Schaeffner. - *Storia e significato del « Sacre du Printemps » di Strawinski.*

L'A. narra la genesi del celebre lavoro strawinskiano e fa un'accuratissima analisi tecnica del lavoro in sè, e del suo significato in rapporto all'evoluzione della musica nel periodo in cui l'opera fu creata. È questo lo studio più esatto e completo apparso finora sul *Sacre du Printemps.*

L. Parigi. - *La sensibilità musicale in G. Carducci.*

Saggio — condotto attraverso una diligente ricerca fra le opere del Carducci — sulla sensibilità musicale carducciana, la quale fu più viva di quanto non si voglia generalmente ammettere anche se è « come narratore che la sensibilità musicale portò il Carducci ad un risultato per noi tangibile ».

La Tribuna. - Roma, 6 dicembre 1929.

A. Casella. - *Crisi lirica o crisi musicale?*

« ... Tutto ciò che ebbe un principio, dovrà pure avere una fine... Tuttavia se è probabile che il melodramma sia destinato a scomparire, esso dovrà avere un'agonia lunga e gloriosa.... ed è dovere di chi ne ha la responsabilità, di porre il melodramma nelle migliori condizioni di vita possibile, e di favorire quei compositori i quali tentano di recare ossigeno al morente dramma in musica scrivendo nuove opere... ».

L'Italia Letteraria. - Roma, 15 dicembre 1929.

A. Casella. - *Lettera aperta a S. E. Mascagni.*

A proposito dello studio e dell'influenza che il canto popolare italiano e le melodie gregoriane hanno esercitato sui giovani musicisti italiani, anche quando questi venivano tacciati di rivoluzionari e di imitatori degli stranieri.

L'Italia Letteraria. - Roma, 5 gennaio 1930.

G. F. Malipiero. - *Dittatura musicale.*

In risposta al precedente articolo di Casella, sostiene il controllo di tutte le manifestazioni musicali meccaniche, e la dittatura musicale, con abolizione della critica, ecc. ecc.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 dicembre 1929.

A. Casella. - *Melodia ed intellettualità.*

« L'appunto fatto alla musica nuova di mancare di melodia, è vecchio quanto la musica stessa... Il ritorno alla melodia è oggi un fatto compiuto... Solo la melodia degli uomini d'oggi non può esser quella degli uomini d'ottant'anni fa... ».

M. Saint-Cyr. - *Il creatore e lo spettatore ideale.*

Dei rapporti ideali che dovrebbero correre fra il creatore dell'opera, e colui che ascoltandola la rifà sua, assimilandone la sensibilità e la vita.

FRANCIA

La Revue Musicale. Parigi, novembre 1929.

S. Demarquez. - *Villa Lobos.*

Studio critico analitico sull'opera del compositore brasiliano, scoperto da Arturo Rubinstein, e rivelatosi fra i musicisti moderni più significativi.

R. Jardillier. - *L'initiation musicale au Lycée.*

Sull'insegnamento musicale impartito nelle scuole superiori.

R. von Beyer. - *Schopenhauer et la musique.*

Pubblicazione d'un curioso documento romantico di valore più letterario che musicale.

N. Dufourq. - *Précisions historiques sur l'orgue électrique.*

Storia dell'invenzione dell'organo elettrico, la quale viene attribuita ad un francese.

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1929.

G. De Saint-Foix. - *Les concertos pour cor de Mozart.*

L'A. racconta la storia e fa qualche nota critica sui nove concerti per corno scritti da Mozart.

B. Wojcikowna. - *Un disciple de Lully: Johann Fischer.*

Studio critico sulle forme musicali nell'opera di questo compositore allievo del fiorentino Lulli.

C. Bouvet. - *Boccherini inconnu.*

Inventario dei manoscritti autografi del maestro che

appartengono alla biblioteca del Teatro dell'Opera di Parigi.

A. TESSIER. - *Une pièce d'orgue de Ch. Raquet et le Mersenne de la bibliothèque des minimes de Paris.*

Storia ed analisi di alcuni manoscritti musicali recentemente trovati.

E. DROZ. - *Musiciens liégeois du XV siècle.*

Appunti sopra alcuni musicisti belgi poco noti. Lo studio continua.

Musique. - Parigi, novembre 1929.

S DEMARQUEZ. - *Notes sur l'école anglaise contemporaine.*

Prima parte d'uno studio sullo stato attuale della musica inglese.

N. NABOKOFF. - *La vie et l'oeuvre de S. de Diaghileff.*

Ampia e minuziosa biografia di Diaghileff: storia e cronologia degli spettacoli dei *Balletti Russi* dalla fondazione alla morte di Diaghileff.

M. D. CALVOCORESSI. - *Le texte authentique des «Chants et danses de la Mort» de Moussorgsky.*

Confronto fra l'edizione originale — recentemente pubblicata — e quella notissima riveduta da R'imsky-Korsakow.

R. A. MOOSER. - *La Passion selon S. Mathieu de Bach, à Bâle.*

Osservazioni a proposito della recente esecuzione del monumentale lavoro di Bach, con un complesso di esecutori ridotto al numero originale del tempo di Bach.

Le Ménestrel. - Parigi, 22 novembre 1929.

H. BACHELIN. - *L'orgue de Tribune et les organistes en France.*

Conclusione della storia dell'organo e degli organisti francesi — iniziata l'11 ottobre — fino a Franck. Segue una copiosa ed accurata bibliografia.

——— Parigi, 29 novembre 1929.

R. BRANCOUR. - *La vie d'une artiste.*

Principio d'una biografia di Odette Dulac, cantatrice francese del secolo scorso.

INGHILTERRA

The Chesterian. Londra, novembre 1929.

W. REICH. - *Paul Hindemith.*

Breve, ma chiaro ed esatto articolo biografico-critico sull'attività di questo multiforme compositore tedesco, considerato fra i più significativi dell'ora attuale.

A. W. ALVER. - *The golden age of the guitar.* (L'età dell'oro della chitarra).

Considerazioni sulla curiosa situazione di questo strumento che si trova in uno stato di «perpetua agonia» nonostante i migliori compositori romantici non abbiano adegnato di scrivere per esso.

C. AUSTIN. - *Musical appreciation in the U. S. A.* (Apprezzamenti musicali negli Stati Uniti d'America).

Negli Stati Uniti d'America — paese senza tradizioni, quasi senza *folklore* musicale — la curiosità e l'interesse per la vita musicale nelle sue manifestazioni più varie e diverse — avanguardiste o remote — sembra essere vivo come in nessun altro paese del mondo. Le tendenze più opposte trovano l'ambiente in cui vivere e farsi conoscere. Di tal fatto l'A. adduce parecchie ragioni. Ma le ragioni non contano: sono i fatti che contano e l'interesse per l'Arte.

A. COLLINS. - *Some modern sonatinas.*

L'A. esamina con occhio critico, ma con simpatia, alcune fra le Sonatine moderne, da Ravel in poi. Ne dimentica solo una, fra le più interessanti, ed italiana: quella di Casella.

Musical Opinion. Londra, novembre 1929.

A. MASON. - *Musical criticism.*

Considerazioni sulla critica musicale, il modo come viene concepita ed esercitata.

H. O. ANDERTON. - *Tis forty years since.*

Ricordi di un viaggio a Bayreuth, compiuto «quarant'anni fa» dall'A. e da G. Bantock, in pellegrinaggio wagneriano.

A. DE TERNANT. - *A great Musical Novelist.*

Vi si parla della sensibilità musicale di Balzac, dei suoi rapporti con la musica e del posto ch'essa occupa in alcune sue novelle.

M. SHIRLAW. - *The nature of harmony.*

Continua lo studio sui modi dell'antica musica greca.

F. BERGER. - *Conventionality in Music.*

Le convenzionalità in musica ci sono sempre state; e nessun musicista, neppure fra i più grandi, ha potuto completamente sottrarvisi. Occorre solo saper distinguere quali possono avere ancora una vera efficacia espressiva, e quali bisogna avere il coraggio di estirpare come piante parassitarie.

The Musical Times. - Londra, novembre 1929.

L. SABANEEF. - *Anton Rubinstein.*

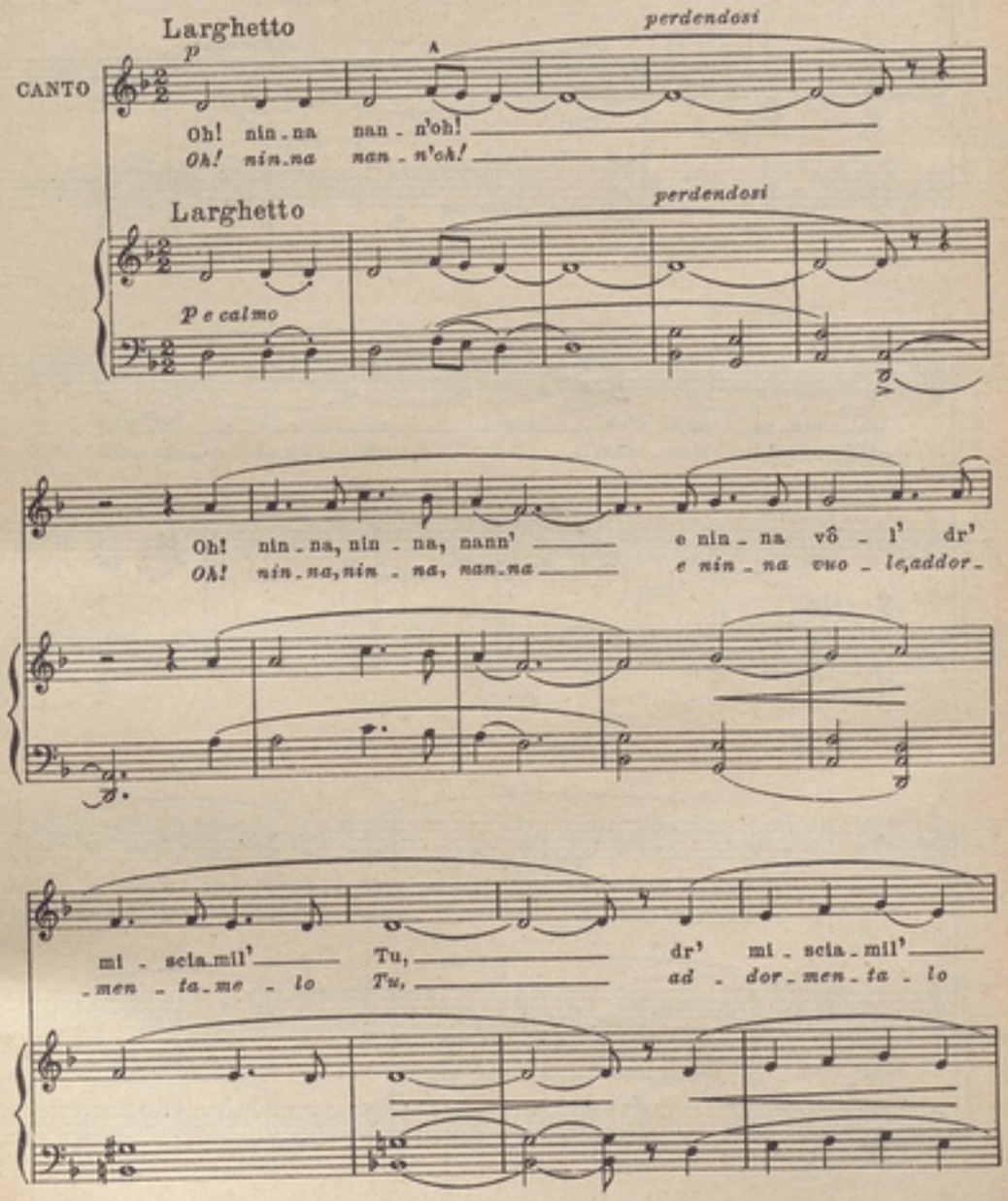
Studio critico-biografico sull'illustre compositore e pianista russo, in occasione del centenario della sua nascita.

RAPSODIA PUGLIESE

NINNA-NANNA

(ANONIMA)

Trascritta e Armonizzata
da Franco De Feo



Proprietà riservata.

perdendosi

Tu, Sant'___ Ni - col,'___ oh!_____
Tu, San___ Ni - co - la!_____

perdendosi

ppp

p

Oh! nin-na nan-n'oh!_____
Oh! nin-na nan-n'oh!_____

p e calmo

Quann San-t' Ni-col'_____ e-ra me-nin-n sce-
Quan-do San Ni-co - - la e-ra pic-ci-no an-

-v'al-la scôl e non_____ sce-v'al-la scôl e
-da-va a scuo-la e non_____ an-da-va a scuo-la e

perdendosi

non vu - lê' la min - n'ho!_____
non vo - lea pop-pa - re!_____

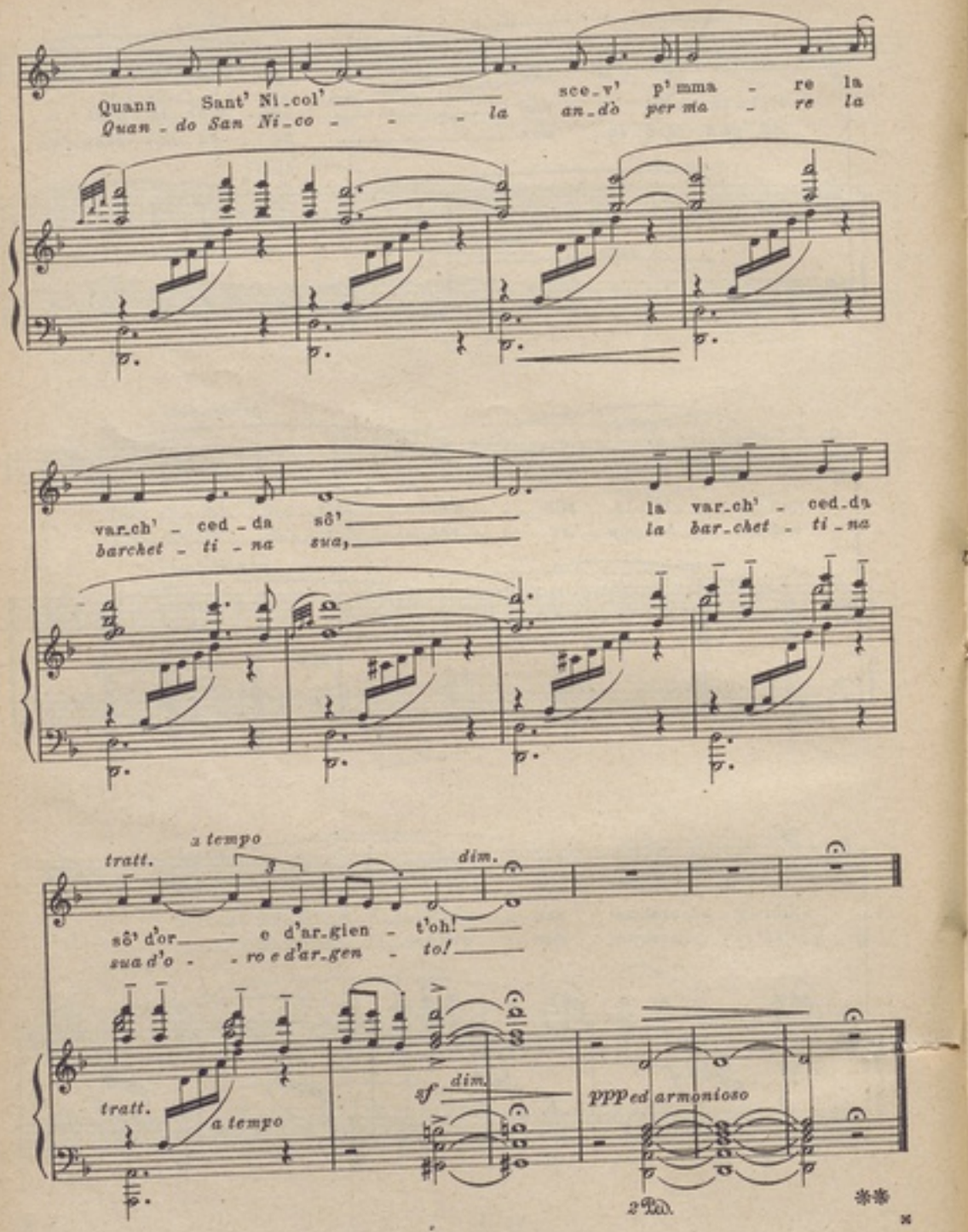
perdendosi

ppp

mf

Oh! nin-na nan - n'oh!_____
Oh! nin-na nan - n'oh!_____

mf



N. Hay. - *Harmonic colour.* (Colore armonico).

Sull'importanza che — in varie epoche — i compositori hanno dato all'*armonia in sè*.

S. Goddard. - *Stages in the history of opera: Mozart.*

Continua lo studio dai numeri precedenti. In questo capitolo si esamina la posizione di Mozart nello sviluppo dell'opera in musica.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, novembre 1929.

J. Leifs. - *Isländische Volksmusik.* (Musica popolare dell'Islanda).

Posta alle soglie dell'Artide, l'Islanda non è più la terra sconosciuta d'un tempo. Le navi approdano alle sue coste, e fioriscono gli studi sulla sua storia e sui suoi costumi. Da oltre un millennio l'isola mantiene immutata la stessa lingua. La musica — come appare dal libro *Isländische Volksl'eder* (Canti popolari islandesi) del prof. Genzmer, Retore dell'Università di Marburgo) — ha caratteristiche primordiali. La forma e il ritmo della lirica islandese hanno dignità d'arte, mentre la musica non può essere considerata essenzialmente melodica, data la sua struttura lineare.

I CANTI DELLA MONTAGNA

Raccolti e ordinati da Umberto Balestrieri, Edoardo Monney, Pietro Ravelli, armonizzati da

L. E. FERRARIA

sotto gli auspici della Sede Centrale del Club Alpino Italiano

120901	(A)		Lire 30
120902	Fasc. I.	*Canti Valdesi*	(A) L. 6,—
120903	» II.	*Canzoni Valdostane*	(A) L. 12,—
120904	» III.	*Canzoni Valsesiane*	(A) L. 6,—
120905	» IV.	*Canti Piemontesi*	(A) L. 6,—
120906	» V.	*Canti Trentini*	(A) L. 6,—
120907	» VI.	*Villotte Friulane*	(A) L. 12,—
120908	» VII.	*Canzoni Sarde*	(A) L. 6,—
120909	» VIII.	*Canti di Soldati*	(A) L. 6,—
120910	» IX.	*Canti dei Maggi*	(A) L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

M. Chop. - *Italienischer-französicher Salat in der Lindenoper.* (Insalata italo-francese all'« Opera » di Unter den Linden).

Filippica pepata e umoristica contro i due balletti di Darius Milhaud: *Creazione* e *Insulata*. Il capogruppo dei Sei, della scuola di avanguardia francese, è tartassato senza riguardi. Diagnosi di impotenza cronica. Il primo balletto è una accozzaglia di rumori, di caotiche intersecazioni di suoni, ora cupi, ora stridull, in uno sfondo scenico dove troneggiano tre misteriose divinità. Il secondo balletto è piuttosto una farsa da circo equestre. *Il Re* di Giordano riscuote invece tutte le simpatie dell'articolista.

E. Schliepe. - *Deutsche Künstler im Ausland.* (Artisti tedeschi all'estero).

Ogni concertista ha, in senso strettamente finanziario, un valore di mercato. Ne viene di conseguenza che all'estero siano chiamati soltanto quegli artisti di grido, la cui presentazione costituisca sempre un buon affare. Dopo la stabilizzazione monetaria (seguita al periodo inflazionistico), i concertisti tedeschi vennero chiamati in gran numero all'estero, e ogni volta con risultato finanziariamente lusinghiero.

S. Bricita. - *Der zweite Akt von Pfitzners « Palestrina ».* (Il secondo atto del *Palestrina* di Pfitzner).

Le maggiori riserve e gli appunti della critica nei riguardi del *Palestrina* di Pfitzner, si sono rivolti al secondo atto di quest'opera, considerato superfluo e non inerente all'azione. Ma il contrasto tra il primo ed il secondo atto trova la sua ragione fondamentale in un presupposto d'ordine psicologico. Il primo atto rappresenta il mondo interiore dell'artista, l'atmosfera dello spirito, entro cui egli crea. « La solitudine — dice Palestrina — è al centro dell'universo ». Il secondo atto, invece, è l'antitesi e l'opposizione antagonistica. È la rappresentazione del mondo esteriore: di quella cerchia di uomini, che costituivano l'Autorità giudicante: la Chiesa.

C. S. - *Die Taschenpartitur.* (La partitura in formato tascabile).

Il catalogo della « Philharmonia » di Vienna contiene una raccolta organica e completa dei capolavori della letteratura sinfonica. L'elenco è comprensivo delle opere più significative del periodo classico, mentre larga parte è lasciata alla produzione orchestrale moderna. Queste partiture, in formato tascabile, eliminano, nella loro chiara grafia, il difetto della illeggibilità dovuta ai caratteri troppo minuti. E giovano alla diffusione della coltura musicale sinfonica.

E. Schliepe. - *Anton Rubinstein.*

Per la ricorrenza del centenario della nascita del grande pianista, sono rievocati gli episodi salienti della sua vita e della sua fulgida carriera ascensionale. La triade Liszt, Bülow, Rubinstein, costituisce, nel secolo passato, l'espressione della superiorità assoluta nel campo concertistico, l'affermazione superba del

dominio della tastiera, unito ad una vera nobiltà d'intendimenti d'arte. La figura di Rubinstein ha qualche affinità con un artista dei nostri giorni: D'Albert. Copiosissima è la produzione musicale lasciata da lui: 14 opere, 5 oratori, 6 sinfonie, ecc. Ma il compositore non è all'altezza del pianista. Le mende e le insufficienze della sua musica hanno oscurato la fama universale dell'interprete.

K. Bloetz. - « *Das goldene Geheimnis* ». (Il segreto d'oro).

Prima rappresentazione al Teatro di Braunschweig dell'opera comica di J. L. Emborg intitolata *Il segreto d'oro*. La vena spiritosa brilla per la sua assenza. L'invenzione poetica e musicale è quanto mai pesante, farragginosa e insulsa. Risultato assolutamente nullo. All'autore sono negate persino le « circostanze attenuanti ».

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, novembre 1929.

H. Stephani. - *Partitur-Reform.*

La proposta di riforma della partitura d'orchestra, secondo un sistema di notazione unica, ha sempre incontrato l'opposizione dei musicisti. Lo specchio grafico dello strumentale, congegnato dallo Stephani, presenta notevoli affinità con quello suggerito da Giordano. A sostegno della sua tesi, l'autore ricorre a similitudini amene. Gli sembra che la partitura d'orchestra in uso oggi, si possa paragonare a un libro, scritto in parte in lingua gotica e in parte in russo, in cinese, in ebraico.

W. Altmann. - *Gerhard Schjelderup 70 Jahre.*

Elogio celebrativo del compositore Schjelderup, nel suo settantesimo compleanno. La musica di questo autore ha vaste idealità, e profonde significazioni umane. A torto gli venne mosso l'appunto di essere un epigono wagneriano, senza personalità. Nella sua opera *Uccelli della tempeste*, nei poemi sinfonici e nelle liriche, si rivela un temperamento artistico indipendente, mentre le risorse armoniche e stilistiche sono consone ai tempi moderni.

P. Pyrrhon. - *American Music in front!*

« Tra venticinque anni l'America sarà alla testa del mondo musicale! » afferma — naturalmente — un Americano. Ma la gratuita profezia è sbugiardata dai fatti. Fatta eccezione per la fabbricazione in serie dei film sonori e degli apparecchi radio, non sembra che l'America sia destinata a conquistare il primato mondiale della celebrità artistica, e, tanto meno, quello della creazione musicale. A meno che per supremazia, in stretto senso, non si voglia intendere — come già si nota in America — la musica senza i musicisti, e l'arte senza gli artisti.

A. E. Reinhard. - « *Marionetten* ».

Prima rappresentazione a Schwerin dell'opera di Kirchner: *Marionette*. Non più gli dei e gli eroi, sulla scena. Il gusto moderno ha le sue esigenze: e allora, perchè non portare sul teatro la vita di tutti i giorni? L'opera di Kirchner indulge a questo postulato dei tempi nuovi. La sua musica evita i toni forti, e si limita ad una specie di commento in sordina dell'azione.

Melos. - Magonza, novembre 1929.

S. F. Nadel. - *Musik und Technik.* (Musica e tecnica).

Viviamo in un periodo di crisi dell'arte e, particolarmente, della musica. La nostra epoca è l'apoteosi della macchina, la meccanizzazione del mondo. Ma la musica cerca a tentoni la sua strada, in mezzo a questa caotica corsa verso la materializzazione di tutti gli elementi del pensiero.

H. Schultze-Ritter. - *Klangliche Darstellungsmittel der gegenwärtigen Musik.* (Mezzi fonici di esposizione della musica attuale).

In ogni musica il suono costituisce la prima immediata impressione. Le combinazioni sonore e le sfumature coloristiche hanno, nei vari periodi dell'evoluzione musicale, esercitato il loro influsso e creano stati d'animo particolari. La nuova musica ha portato il suono e il ritmo ad una inaudita intensità, che il Jazz ha ormai consacrata. Ritmo, armonia e polifonia risultano congiunti in una formula unica.

E. von der Nüll. - *Synthetisches Hören.* (Ascoltare sinteticamente).

E questa una necessità determinata dai tempi nuovi. Dato che la dissonanza ormai non risolve più sulla consonanza, ed è materialmente impossibile isolare un accordo, una linea contrappuntistica, un inciso ritmico-melodico, si impone la necessità di udire sinteticamente. Si capovolgono così gli elementi base della costruzione musicale. La ricetta è semplicissima: si afferra con l'orecchio quello che si può (intervalli, accordi, note isolate), si fa la somma e si ottiene il risultato.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, novembre 1929.

L. Millet. - *Santa Cecilia.*

Cenni storici sulla santa protettrice della musica, vissuta nel secondo secolo dell'e. v. Secondo gli studi di alcuni musicologi, il canto dei primi cristiani e, di conseguenza, il canto autentico della Chiesa, trasse origine in parte, dal canto greco-romano dei primi secoli dell'èra nostra. Vediamo dunque Santa Cecilia, nella sua vita e nel martirio, simboleggiare la musica puramente cristiana nei suoi lontani primordi.

Y. Salvat. - *Joachim Rodrigo.*

Memorie sommarie su questo giovanissimo compositore (nato a Sagunto nel 1902), autore di varia musica strumentale e sinfonica. La sua tecnica è ricca di modernità e di arditezza. La sua sensibilità (acutizzata dalla sventura, poichè egli è cieco) si riflette in delicate sfumature dei toni musicali. Notevoli le sue composizioni per pianoforte, che richiedono una tecnica agguerrita: *Berceuse d'Automne, Berceuse de Printemps, Preludio al gallo mañanero.*

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, ottobre-novembre 1929.

H. Dolezil. - *San Venceslao nella musica ceca.*

Nel millenario della morte di questo santo, l'autore enumera le opere musicali più importanti che hanno con lui qualche rapporto, e che giustificano l'interesse della musica ceca per la glorificazione del suo santo protettore.

E. Wellesz. - *Erik Satie.*

Nemico giurato di tutte le « tendenze », nell'arte, Satie seppe motteggiare con spirito e con arguzie il formalismo accademico, e l'insincerità letteraria nella musica. Negli ultimi tempi della sua vita si rivelò musicista attivo e fecondo.

K. Vetterl. - *La musica per radio.*

Il pubblico della radio non è il pubblico dei concerti. Gli si può ammannire più facilmente la « musica d'uso » (la « Gebrauchsmusik »), che non la musica strumentale propriamente detta. Di qui la necessità che la musica scritta per la radio sia facile da comprendere, interessante, adattabile facilmente ai gusti più disparati.

O. Sourek. - *La prima rappresentazione in Germania de « La Russalka » di A. Dvorak.*

Nel venticinquesimo anniversario della morte di Dvorák, la Germania ebbe a mostrare il più vivo interesse per le composizioni teatrali del grande musicista ceco. Risultato di questa tendenza, fu la recente rappresentazione a Stoccarda de *La Russalka*, accolta con vibrante entusiasmo.

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, ottobre 1929.

Z. Stojowski. - *La verità nei suoni.*

L'esteta inglese Walter Pater ravvisa nella musica la regina di tutte le arti, perchè essa realizza l'unione assoluta della materia e dello spirito, del soggetto e delle forme, con una affermazione indipendente di suprema verità.

T. Jarecki. - *Il policromismo degli istrumenti a percussione.*

Analisi delle nuove possibilità espressive del gruppo della « batteria », in rapporto all'attuale sviluppo del Jazz e della musica meccanica.

W. Kochanscki. - *Stanislaw Barcewicz.*

Commemorazione del celebre violinista polacco, morto il 1° settembre 1929.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, ottobre 1929.

R. Ficker. - *Polyphonic Music of the Gothic Period.* (Musica polifonica del periodo gotico).

Dopo aver esposto la teoria moderna secondo la quale la storia dell'arte è vista come un vasto complesso coerente di continue evoluzioni in diversi tempi (le quali, nonostante le reciproche influenze, hanno ognuna un proprio caratteristico significato), l'A. mostra come le opere del periodo gotico debbano essere considerate, non già come lavori di primitivi ancora esitanti ed incerti, preparanti alle opere dei fiamminghi e di Palestrina, ma come complete e stupende manifestazioni artistiche di quel periodo. L'uso del canto *fermo*, come base alle monumentali costruzioni polifoniche di questo periodo, ha un significato ed una portata, soprattutto, di simbolo: le melodie liturgiche dovevano la loro efficacia sulla folla dei credenti non tanto al loro contenuto musicale, quanto al fatto d'essere ormai indissolubilmente collegate ai versetti del testo biblico, e d'avere perciò un significato implicito di profonda religiosità. Sicchè l'ispirazione personale dell'artista, in virtù del potere spirituale del canto *fermo*, veniva ad identificarsi, in certo qual modo, con l'ispirazione della collettività religiosa che aveva fatto proprio il sentimento espresso dal canto *fermo* scelto dal compositore come *base* della propria ispirazione. Premesso questo punto di vista e partendo da questo, l'A. fa seguire un lungo, acuto e minuziosissimo esame storico-critico (impossibile a riassumersi) di alcune composizioni d'autori italiani e francesi del XIII sec. corredato da numerose citazioni.

Bessie A. Gladding. - *Music as a social force during the English Commonwealth and Restoration 1649-1700.* (La musica come forza sociale durante lo stato libero inglese, e la restaurazione).

Studio ampio e diffuso — corredato da numerose citazioni — sull'importanza e lo sviluppo della musica — specialmente quella teatrale — in Inghilterra, nel periodo citato.

J. Tiersot. - *Mediterranean folk-song.* (Canti popolari mediterranei).

Gevaert, nei suoi studi sull'antica musica greca, ha provato che la misura ternaria predomina nei periodi ritmici primordiali, ed opina ch'essa sia famigliare ai canti popolari più antichi, prima che alla musica artistica. Dichiara anche che la misura di 6/8 è essenzialmente tipica del ritmo *mediterraneo*. Il Tiersot afferma che tale misura è tipica di tutti i paesi in cui prevale lo spirito latino. Nota anche come i diversi argomenti di canti popolari possano esser comuni non solo a varie regioni, ma anche a varie nazioni, pur conservando in ogni nuova forma caratteri schiettamente nazionali. In seguito studia ampiamente, diffusamente, minutamente, alcune canzoni popolari — citando i testi musicali — d'Italia, di Spagna e della Grecia, nelle loro origini, nel loro sviluppo, notando fra le varie espressioni musicali popolari dei paesi mediterranei, l'unità di principio, nella diversità delle forme conservate — probabilmente da tempi antichissimi — nelle rispettive regioni.

A. Coeuroy. - *Further aspects of contemporary music.* (Altri aspetti della musica contemporanea).

Partendo dall'improvvisa riapparizione di Erik Satie come capo scuola (1917), fino alla scomparsa (1925), l'A. osserva come le tendenze della musica contemporanea siano sempre più dirette verso un'espressione schiettamente musicale, anti-letteraria, anti-pittorica, anti-psicologica, in conformità, ad un tempo, con la natura della musica pura, e col senso dinamico della vita d'oggi: e come il fattore *macchina-velocità* sia divenuto una fonte normale d'ispirazione per i musicisti d'oggi. Osserva anche che il dramma musicale, allontanandosi sempre più, non solo dal melodramma e dall'opera verista, ma dalle tendenze wagneriane e debussyane, va sempre più verso la predominanza della musica pura, tanto che la vicenda scenica di parecchie opere moderne sembra la realizzazione *plastica* d'un dramma sinfonico. Come parallelamente ad una fioritura copiosa di musica da camera, si assista ad una rinascita — sia pure con forme personali a seconda dei vari autori e della loro nazionalità — dell'opera comica. La musica — conclude l'A. — è una grande città che sta ora sviluppando i suoi sobborghi. L'esploratore curioso va incontro a parecchie sorprese: ma l'istinto riconduce i fanciulli verso i vecchi quartieri.

F. H. Martens. - *The musical observations of a moroccan ambassador (1690).* (Osservazioni musicali d'un ambasciatore marocchino).

Note di viaggio, curiose ed interessanti, sulla musica europea fatte da un ambasciatore marocchino, inviato in Spagna nel 1690-1691.

P. Nettl. - *Notes on the hystory of the dance.* (Note sulla storia della danza).

La storia conosce due tipi di danze: la danza *sociale* (collettiva) e la danza *esibizionistica* (d'arte individuale). Le danze primitive furono danze estatiche e religiose: poi vennero le danze mimetiche (giocose): imitazioni della vita nelle sue varie manifestazioni. È questa seconda forma che ha condotto la danza fino ai nostri giorni, e l'A. ne studia lo sviluppo attraverso le varie epoche dalle origini fino al *walzer*.

O. A. Mansfield. - *Cherubini's string-quartett.*

Analisi critico-storica accuratissima, molto diffusa e corredata da numerose citazioni musicali, dei quasi sconosciuti sei Quartetti di Cherubini, composti dal musicista fiorentino a Parigi negli ultimi anni di sua vita: lavori ancora di una forza e d'una novità non comuni.

A. H. Fox Strangways. - *The less-known songs of Schubert.*

Studio critico sopra un gruppo di liriche dello Schubert fra le meno note (vol. VII dell'ed. dell'opera completa di Schubert), degne di figurare accanto alle più celebri del grande *liederista*.

Pro Musica. - New-York, ottobre 1929.

I. Nargdny. - *Tartar folk-music.* (Musica popolare tartara).

Studio esatto e preciso, molto denso, sulle caratteristiche della musica popolare dei tartari e dei calmucchi, con citazioni musicali.

L. Sabaneev. - *« The symphony of light » as intended by Skryabin.* (« La sinfonia della luce » come fu intesa da Scribine).

A proposito dell'ultimo lavoro sinfonico di Scriabine, *Prometeo*, nel quale l'A. impiegò fra gli strumenti della partitura la famosa « tastiera di luce ». Il Sabaneev spiega come nelle intenzioni di Scriabine la « sinfonia luminosa » era una cosa completa e parallela alla « sinfonia dei suoni ». Ne spiega il significato mistico, i rapporti con l'*Atto Propiziatorio* — che Scriabine non potè compiere — ed il carattere plastico e coreografico di quasi tutta la musica scriabiniana.

I. Glebov. - *New-music in Leningrad.*

Rapido sguardo alla vita musicale che si svolge a Leningrado, e nella quale hanno grandissima parte le opere moderne dei musicisti d'ogni nazione.

K. Laux. - *Ernest Toch a musician of our time.* (Un compositore del nostro tempo).

Studio critico analitico sull'opera di questo compositore tedesco di tendenze decisamente moderne e fra i più significativi dell'ora attuale. Segue una breve biografia ed una completa bibliografia.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, novembre 1929.

G. O. Talamon. - *Origenes de la canción de cámara argentina moderna.*

Seconda parte d'uno studio sulla canzone da camera argentina. Si tratta del periodo dal 1850 fin verso il 1880, durante la prima invasione della musica europea: e dell'influenza ch'essa esercitò sulla produzione nazionale.

A. Lancellotti. - *Chopin.*

Articolo biografico, di carattere più letterario che musicale, sul musicista polacco.

M. de Andrade. - *Danzas dramáticas del Brasil.*

Diffusa notizia su alcune danze popolari di carattere drammatico, sul loro carattere e sulla loro probabile origine.

R. LAPARRA

SUITE ITALIENNE

en forme de ballet, pour petit Orchestre avec Trompette principale.

Partitura in form. tascabile (121200) L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

Zandonai alla Scala

La "Francesca da Rimini„ e "La via della finestra„

Il momento artistico che si attraversa ora alla Scala è, in prevalenza, il momento di Riccardo Zandonai. Di lui, a pochi giorni di distanza, sono state eseguite la *Francesca da Rimini* e *La via della finestra;* la grande tragedia che possiamo senza irriverenza chiamare dantesco-d'annunziana, e la commedia gioconda inventata tre quarti di secolo or sono dallo Scribe.

Non parliamo della *Francesca da Rimini* che ormai non à più bisogno d'essere rivelata. Poche in verità sono state le riserve che la stampa ne à fatto: ma quelle poche ànno avuto la sorte che ànno sempre in ogni cosa, e specialmente nelle cose d'arte, le profezie: e la *Francesca* che ebbe magnifiche accoglienze di pubblico al suo primo apparire — son ormai tre lustri — al Regio di Torino, ne à avute di magnifiche alla Scala anche ora in ripresa, dopo essere entrata gloriosamente nel repertorio del nostro Massimo l'anno passato. Fra questi due estremi dell'arco vigoroso descritto dalla vita di quest'opera, si à la serie non interrotta delle esecuzioni per le quali essa è comparsa dinanzi al pubblico di tutti i teatri del mondo, si à cioè la pienezza del successo, dovunque incontrastato.

Non mi riesce, quando scrivo di opere teatrali, di astrarre da un certo soggettivismo. Mi rammento una *Francesca* udita alla Scala molti anni or sono dalla Raisa, dal Danise e dal Pertile, e mi piace di riavvicinare le sensazioni provate allora con quelle sentite l'altra sera quando, sotto la disciplina di Antonio Guarnieri, la Della Rizza, il Maugeri ed ancora il Pertile tornarono a interpretarla.

Ebbene, il mio vecchio cuore, non più facile ahimè agli entusiasmi ed alla commozione, si entusiasmò e si commosse più volte durante i quattro bellissimi atti della grandiosa tragedia musicale: ci fu il secondo atto durante il quale la ammirazione per il polifonista quasi sempre ebbe il sopravvento su la « simpatia » (parlo in senso etimologico) per l'espressore di sentimenti emotivi. Ma negli altri tre, il magnifico finale del primo e del terzo atto e tutto l'appassionato quarto atto, io ritrovai molto spesso il brivido e talvolta il singulto della commozione.

E ripeto la parola commozione perchè dapprincipio qualche scrittore di giornali aveva stampato: « la musica di Zandonai è diaccia: bella se si vuole, ma fredda ». Questa frase, non si sa perchè, ebbe fortuna: fu ripetuta dai saccentelli di ridotto e v'è qualcuno che col ripeterla tuttora si dà arie di intelligenza musicale: e invece....

Invece io vorrei domandare a questi innocui ciarlatanelli che cosa mai àn voluto dire con le parole musica fredda: e d'altra parte, rinvigorito da quindici anni di esperienza, vorrei pregarli di metter d'accordo questa taccia di freddezza con l'entusiasmo, e diciamo meglio con la commozione veramente intensa che si legge sul viso degli spettatori ai due finali ora ricordati — quello del primo incontro fra i *due cognati* e quello del peccato, e con la inequivoca intensità dell'applauso che corona in particolar modo questi due episodi.

Ma non portiamo, per carità, nottole ad Atene. La *Francesca da Rimini* è stata ripresa con grande successo al modo stesso come con grande successo era entrata l'anno scorso nel repertorio: e nel repertorio à dimostrato di essersi ben consolidata tanto da potersi poi con certezza contare sovr'essa come opera di sicuro gradimento. La bella esecuzione — nel ricco quadro scenico, nella nobilissima concertazione, nella esecuzione canora veramente superiore — à contribuito alla fortuna dello spettacolo.

***

Ora dall'alta atmosfera della tragedia scendiamo all'aere più modesto dell'opera comica. Anche *La via della finestra* è già anziana di dieci anni sonati: e, per quel tale soggettivismo di cui toccavo or ora, dirò che ò avuto piacere di sentirla ancora, alla Scala in questi giorni, dopo averla sentita creare per la prima volta al teatro di Pesaro nell'agosto, se non

erro, del '19. Tra queste due esecuzioni non ne ò udite altre: così il raffronto — considerato ancora che la esecuzione di Pesaro era veramente buona — non può essere più opportuno.

Allora, a Pesaro, la concertò il Vitale, e la eseguirono, con la Casazza e il Ciniselli che oggi pure la cantano alla Scala, la compianta Caracciolo, il Badini e la Avezza: allora l'opera era in tre atti. Oggi è concertatore Ferruccio Calusio, compare in due atti al modo che la ridusse il suo autore nel 1922, ed è eseguita dalla Favero, dal Weinberg e dalla Adami-Corradetti oltre gli altri citati.

L'esecuzione è anche oggi eccellente: di prim'ordine allora, di prim'ordine oggi: naturalmente con la ricchezza dei mezzi scenici di cui qui si dispone, l'allestimento e la cinematica della messinscena son riusciti bellissimi, affidati alle cure di Caramba e del poeta stesso del libretto, Giuseppe Adami. Le chiamate, che furono sette la prima sera, si son serbate giù per su altrettante, ed il favore dell'uditorio si è manifestato anche in serata popolare, dove può dirsi che c'è, con la presenza del vero pubblico appassionato alla musica e non guasto da preconcetti o da falsa sapienza, il giudizio sicuro. Ottime la Favero per la magnifica voce, la Casazza per il dominio della scena e, nella sua particina graziosa, la Adami-Corradetti. Buoni il Ciniselli, il Weinberg e, nella sua funzione di stornellatore, ottimo il Palai. La concertazione del maestro Calusio dimostra lo studio amoroso ed intelligente della partitura, la saggia e misurata valutazione degli elementi scenici, canori e sonori, in un equilibrio pieno di gusto. Tutto ciò che occorreva, in una parola, per poter fare un lavoro di confronto chè i due termini del paragone erano, esecutivamente, nelle condizioni migliori per esser messi l'uno di fronte all'altro.

***

E' certo che la riduzione dell'opera in due atti à giovato assai a darle quella snellezza di andatura che, attraverso ai tre atti originarii, si poteva credere impacciata. Allora, la veste musicale dei particolari che sulla scena sembravano più statici li salvava soltanto per il suo meraviglioso colore sempre variato, per la sua fattura sempre squisitamente raffinata. Oggi, eliminate tutte le lungaggini, apparivano, oltre che per questo, anche per un più equilibrato senso di proporzione.

Riascoltando *La via della finestra* mi domandavo conto dell'impressione che prima avevo avuta dell'uso piuttosto scarso che lo Zandonai avrebbe fatto degli elementi parodistici o caricaturali, in questa che l'Adami chiamò *commedia giocosa* (1). Gli è che vera commedia giocosa nel senso di opera comica a uso *Falstaff*, quest'opera non mi pare. Più che altro prevale — in questa azione scenica di cui non saprei incasellar bene fra le forme del dramma comico la figura — l'elemento lirico, l'elemento sentimentale. Non bisogna dimenticare che l'origine del melodramma che esaminiamo si ritrova nel *vaudeville* dello Scribe *Une femme qui se jette par la fenêtre*: ora *vaudeville* vuol dire azione scenica parlata con inframmezzate a mo' di ritornelli o di piccoli intercalari sonori, alcune ariette musicali. Di ciò il melodramma in composizione doveva necessariamente risentire, ancorchè l'Adami avesse cercato di avviare il libretto su un sentiero che per intenderci chiamerò falstaffiano: se non che ne *La via della finestra* l'azione era spezzettata e distribuita in diverse situazioni sceniche non tutte di significato burlesco: nell'altra opera a cui feci cenno, la parodia e la caricatura gravitano tutte attorno alla immensa e complessa figura del protagonista.

Io non credo neppure che le intenzioni dello Zandonai fossero così rigidamente orientate verso una determinata forma del dramma musicale: penso ch'egli abbia voluto, di una commedia che ora è tenera ed ora è brillante, ora mossa ed ora tardigrada, seguire i diversi stati scenici, ricordandosi del *vaudeville* quanto occorreva per inserire nella partitura qualche *aria* di tipo ottocentesco, e seguendo nel resto le vie da lui segnate con la sua spiccata personalità.

Lo Zandonai, musicista dal temperamento lirico, si è con particolare compiacimento soffermato ogni volta che ad usar questo lirismo gli si offriva l'occasione, e allora la sua vena à potuto espandersi, come nel delizioso finale.

Quindi secondo me: lo Zandonai non era (nè si è mai creduto) legato ad una forma particolare del melodramma, tutto giocoso o tutto sentimentale: à dato alla sua opera il sustrato sentimentale che più gli si adatta per ragioni di carattere, di indole, e lo à inframmezzato con qualche spunto comico — di cui dovremo dire che, a lui autore tragico, è riuscito meno efficace — e che à ravvivato il tutto con qualche elemento caricaturale (la figura della suocera con le sue esagerazioni letterarie) e con parecchi effetti di colore (stornellate, caccia, balli campestri e simili). Credo fermamente che lo Zandonai, di fronte al *vaudeville* francese, ancorchè adattato dal poeta nostrano, non cercasse di fare di più. Commedia giocosa, e non opera comica o quel che volete.

Ora se aggiungiamo che lo Zandonai è quel maestro delle forze sonore che ognun sa; che à potenza non comune come armonizzatore e come orchestratore, non ci vuole gran che a riconoscere che lo stile, nel suo variare, à trovato adatta espressione nella varietà ricchissima dell'armonia e della strumentazione, dagli scalpori della baruffa in famiglia alla serena quiete amorosa dell'ultimo quadro, dall'adattamento folcloristico dello stornello toscano all'impeto ricco della caccia. Sempre, sia nella pittura come nella sua cornice, una grande eleganza, una grande signorilità.

***

Ecco perchè all'esame analitico *La via della finestra* regge meglio che a quello sintetico nel quale, volere o no, è necessario riconoscere il carattere composito dello stile e metterne in dubbio sovente la comicità. Nell'esame analitico, ogni frammento apparisce prezioso e così l'opera piace ed è destinata, secondo me, a piacere sempre di più ascoltandola e penetrandola.

Ricchi di melodia — e noi italiani, anche in mezzo agli esornati frastagliamenti armonici e strumentali, vogliamo sentire il canto che sovrasta e che, alzandosi, può esser seguito — i singoli episodi succedono uno all'altro con disinvolta sicurezza. Così gli adornamenti orchestrali — qualche volta, come nei tremoli delle trombe, arieggianti alla strumentazione falstaffiana — così le melodie tutte sentimento di lui e poi di lei, così la petulanza assai ben riuscita della dispettosa suocera prepotente, così il terzettino — che è veramente graziosissimo — delle donne mentre Renato si veste per andare alla festa...

Con questa riduzione in due atti sono andati perduti episodi graziosi come quello del trescone. Non importa: ne rimangono, come quello della caccia e del folclore della mietitura, abbastanza: e il duetto della terrazza, abbondantemente sentimentale — ed al quale il taglio di alcune, siano pur poche battute, non farebbe male — chiude con delizioso effetto questo breve e grazioso melodramma comico di Riccardo Zandonai.

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

(1) La denominazione «commedia giocosa», fu infatti modificata in quella di «commedia musicale», quando apparve l'edizione dell'opera in due soli atti (N. d. R.).

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 1930, 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.

Prime rappresentazioni

® Una nuova opera in un atto — *Antigone* di Alberto Ghislanzoni — ha avuto buona accoglienza all'ADRIANO DI ROMA, il 7 dicembre. Il libretto è stato ricavato, con senso di misura, dal Ghislanzoni stesso, da Sofocle; e la musica segue felicemente il senso delle parole e il carattere degli episodi, con assoluto predominio del declamato, dimostrando nel compositore doti di stile e di ispirazione. Lodevoli gli esecutori: signore Franchi e Javora, tenore Lattaro e basso Rossi. Dirigeva l'autore.

® A LIVORNO è piaciuta la nuova operetta *Poker di dama*, libretto di Galdieri e Willy, musica di Ettore Bellini, nell'accurata esecuzione della compagnia Riccioli.

® L'E.I.A.R. di MILANO ha trasmesso l'opera *Figlia di Re* di Adriano Lualdi.

Il primo mese scaligero

A ben pochi teatri, anche tra i più importanti e meglio organizzati dell'estero, è concesso — come alla Scala, dall'8 dicembre al 10 gennaio — di poter allestire in un solo mese ben dieci spettacoli; e precisamente un'opera nuova per Milano (*La via della finestra* di Zandonai, della quale abbiamo già riferito); tre opere ed un ballo di nuovo allestimento (*Vestale, Elisir d'amore, Don Giovanni, Fata delle bambole*) e cinque opere di « ripresa ».

Principiando da queste ultime, segnaliamo subito il rinnovato fervido successo della *Campana sommersa* di Respighi, con la quale si è inaugurata la stagione, diretta questa volta, con nitidezza e personalità, dall'autore.

Mentre la Saraceni ha confermato la buona impressione dello scorso anno, nella parte di Routendelein, tra i nuovi interpreti si sono distinti la Rasa (Magda), specie nel duetto del 2° atto, ed il tenore Melandri, che ha reso con cura il personaggio di Enrico. Sempre a posto lo Zambelli, il Vanelli e il Nardi.

Forza del destino, Turandot e *Bohème* (dirette con assoluta lode le prime due da Del Campo e l'altra da Guarnieri) hanno richiamato grande folla a tutte le rappresentazioni.

Nell'opera verdiana, oltre la Scacciati, la Stignani e il Faticanti, hanno ottenuto unanimi consensi anche i nuovi interpreti: Pertile (veramente magnifico); Molinari, di ottime risorse; Maroni (Frate Guardiano).

La Bohème, la cui ripresa è stata assai gradita, ha avuto esecutori di eccezione quali le signore Zamboni e Lauri, Pertile, Stabile, Autori e Baracchi.

A *Francesca da Rimini* di Zandonai, infine, è stato pienamente confermato il bellissimo successo dell'anno scorso; e n'è stata ammirata la direzione, superiore ad ogni elogio, di

Guarnieri, e l'interpretazione di Pertile, di Gilda Dalla Rizza, di Maugeri, del Nessi, delle signore Castagna, Corradetti, ecc.

***

Accenniamo ora agli spettacoli di nuovo allestimento:

La Vestale di Spontini ha trovato in Guarnieri un direttore autorevole e sicuro che bene ha saputo rendere lo stile tradizionale dell'opera. In palcoscenico si sono distinti la Scacciati, protagonista notevole per mezzi vocali e per austerità scenica; l'Arangi Lombardi, che ha saputo imprimere dignità ieratica alla Gran Vestale; il tenore Verona ben intonato negli ariosi melodici ed efficace nei recitativi; il baritono Molinari, il basso Vaghi, ecc.

L'*Elisir d'amore*, splendido modello di opera buffa, dopo quasi cento anni (la prima ebbe luogo alla Canobbiana nel 1832) mantiene intatta la sua vitalità e la galezza ed il brio di cui è pervasa. Il maestro Del Campo ne ha offerto una esecuzione colorita, mentre il tenore Schipa si è appalesato un Nemorino perfetto come scena e prezioso come cantante, ottenendo un successo grandissimo e personalissimo. « Una furtiva lacrima » è stata cantata da lui in modo semplicemente delizioso. Lodevoli gli altri interpreti: la Saraceni, Vanelli e Baccaloni.

Don Giovanni di Mozart, ritornava per la settima volta alla Scala (la prima fu nel 1814, l'ultima, per due sole rappresentazioni, nel 1881 sotto la direzione di Coronaro); ed il pubblico si è accostato al capolavoro con sereno diletto, avvinto dalla dolce musica e dall'elevatezza di stile dell'opera d'arte, così ricca di invenzione melodica.

Guarnieri l'ha diretta con cure specialissime, riuscendo a metterne in evidenza tutte le bellezze. Ottimi interpreti sono stati il baritono Stabile, per voce ed espressione scenica, nelle spoglie del protagonista; il tenore Schipa (Don Ottavio) che ha rinnovato il successo dell'*Elisir d'amore;* le signore Arangi Lombardi, Ciena e Favero (rispettivamente Anna, Elvira e Zerlina); i bassi Autori, Baccaloni e Marone. Partito lo Schipa, la sua parte è stata ripresa dal tenore De Muro Lomanto.

In tutte le opere sono da lodare incondizionatamente i cori, con tanta competenza diretti dal maestro Veneziani; le scene (ricordiamo particolarmente quelle del 2° e 3° atto della *Vestale* dovute al Marchioro, e quelle del *Don Giovanni* a Rovescalli e Santoni); l'allestimento scenico e il movimento delle masse curati da Caramba e da Forzano, meno quella, efficacissima, dell'opera di Mozart, ideata invece dal dott. Lert e attuata, in sua assenza, dal maestro Friperio

***

Ricordiamo infine anche il ballo *La fata delle bambole*, che per la terza volta appariva alla Scala, e che, anche adesso ha carezzato l'udito con la sua musica semplice, spontanea e fluida. E' stato riprodotto con assoluta eleganza e proprietà, merito del coreografo Kröller, dei costumi di Caramba, delle scene di Grandi. Dirigeva il maestro Luigi Ricci, e si distinse, nella parte di Fata, Luisa Naldi.

Teatro Reale dell'Opera

Si è riaperto il 26 dicembre con il *Matrimonio segreto* di Cimarosa, affidato ad artisti di valore quali Bidù Sayao, Laura Pasini, la Zinetti, il tenore D'Alessio, Di Lelio e Cirino; scenario di Parravicini, direttore Marinuzzi; il quale subito dopo ha presentato la *Walkiria* in una edizione sontuosa, con ottimi artisti quali le signore Hafgreen, Cobelli, Cravcenko, Renato Zanelli e il basso De Angelis; scene di Benois, allestimento scenico di Ansaldo.

Santini ha poi diretto l'*Elisir d'amore* con Schipa e la Pasini, e finalmente si è avuta la serata di gala pel matrimonio del Principe di Piemonte con *Don Pasquale*, interpreti principali la Bidù e Schipa, direttore Marinuzzi, e il ballo di Adami e Pick Mangiagalli, *Casanova a Venezia*, diretto da Santini. Il successo di entrambi i lavori è stato eccellente.

Marinuzzi ha poi offerto una bellissima edizione di *Forza del destino* con la Pacetti, la Stignani, Merli, Viviani e De Angelis.

CANTO E PIANOFORTE

FRANCO ALFANO

SEI LIRICHE

(119716 a 721)

1. *Dormiveglia*. Poema di G. Lipparini. Ms. o Br.
2. *I tuoi occhi...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
3. *Al chiarore della mattina...* Parole di F. de Lupis. S. o T.
4. *Perchè piangi?* Parole di F. de Lupis. S. o T.
5. *Malinconia*. Versi di Lilla Lipparini. S. o T.
6. *Non partire, amor mio...* Poema di R. Tagore. Ms. o Br.

Ciascuna L. 6.
Unite (119722) L. 20.

117480. *Tre Poemi* (di Tagore) L. 8.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il Carnevale lirico in Italia

Con buonissimo esito finanziario ed artistico si è svolta la stagione natalizia al nostro Dal Verme. Il maestro Emilio Rossi ha presentato lodevoli edizioni di *Tosca* (signora Di Pisa, tenore Civil); di *Trovatore* (protagonista Lois); di *Chénier* (signora Roberti, tenore Sampere); di *Traviata* (Maria Dal More, tenore Civil).

TORINO (Regio). - *Forza del destino* con le signore Carena e Clinova; Merli, Franci, Badini, Melnik; *Elettra* (nuova per Torino) con Giulia Tess, Bianca Serena, Maria Caniglia e basso Carmassi; *El amor brujo* balletto di Manuel De Falla (novità) messo in scena da Romanoff. Direttore di tutti gli spettacoli il maestro Capuana.

NAPOLI (S. Carlo). - Il maestro Vitale ha diretto finora: *Crepuscolo degli Dei* con Fagoaga e la Llacer; *Elisir d'amore*, con Schipa e la Gargiulo; *Butterfly*, con la Concato e Minghetti; *L'Italiana in Algeri* (che non si rappresentava dal 1870) con le signore Pederzini e Zeresa, Bettoni, De Paoli e Paci.

GENOVA (Carlo Felice) - *Turandot* (la Jacobo, la Tozzi e Melandri); *Isabeau* con Lazaro. Direttore Bavagnoli.

PARMA (Regio). - *Lohengrin* (Parmeggiani, la Brancucci e la Capuana); *Guglielmo Tell* (Trantoul, la Spani, Guicciardi); *Manon* (signora Polla Puecher, tenore Bordino). I primi due spettacoli sono stati diretti dal maestro Ghione, l'ultimo da Podestà.

BARI (Petruzzelli). - *Turandot* (la Toldi; la Brunazzi; tenore Taccani); *Tosca* (la Scavizzi e Oneto); direttore Fabbroni; *Chénier* (protagonista Marion); *Cavalleria rusticana* (la Castagna e Parmeggiani); *Pagliacci* (Voltolini e la Lattuada), direttore Narducci.

Vivissimo successo ha poi avuto, diretto dallo stesso autore, *Il gobbo del Califfo* di Casavola che costituiva la prima novità della stagione. L'atto è piaciuto assai ed ha divertito. Moltissime chiamate all'autore ed agli esecutori.

MODENA (Municipale). - *Wally* (la Cristoforeanu e Franco Lo Giudice); *Fanciulla del West;* direttore Neri.

NOVARA (Coccia). - *Sansone e Dalila* (tenore Chiaia, signora Minghini Cattaneo); *Rigoletto* (baritono Molinari); *Germania* di Franchetti, lietamente accolta. Direttore Pais.

FIRENZE (Pergola). - *Traviata* con la Damonte; *Ballo in maschera* (tenore Cingolani e Valeria Manna). *Elisir d'amore*. Direttore Del Cupolo.

PAVIA. - *Fedora* con la Cristoforeanu e Menescaldi; direttore Dall'Acqua.

CREMONA. - *Chénier* col tenore Marini; direttore Marcantoni.

BOLOGNA. - Teatro Duse: *Forza del destino, Butterfly, Bohème*. Teatro Arena: *Lucia, Rigoletto, Tosca, Chénier*.

PISA. - *Traviata*, protagonista la Palazzini; maestro De Vecchi.

CARRARA. - *Piccolo Marat* (tenore Lupato).

BERGAMO. - *Ernani; Fedora*, protagonista la Baldassarre Tedeschi.

SAVONA. - *Chénier* (tenore Bergamaschi, maestro Oscar Anselmi).

PRATO. - *Bohème* con la Polla Puecher.

LIVORNO. - *Manon Lescaut*.

LUCCA. - *Bohème*.

STRADELLA. - *Rigoletto*.

COMO. - *Elisir d'amore;* poi *Tosca*.

A CANNES ha avuto ottimo successo l'opera *Les fugitifs* di A. Filan.

Conchita di Zandonai è stata inscenata, con esito calorosissimo, all'Auditorium di CHICAGO, diretta da Moranzoni, interpreti principali la Raisa e il tenore Cortis.

Luisa Miller di Verdi è riapparsa dopo 50 anni a NEW YORK, ottenendo unanimi consensi al Metropolitan. Ammirata la direzione di Serafin e di tutti gli esecutori, la Ponselle, Lauri Volpi, De Luca e Pasero.

Il 12 c. m. è stato inscenato per la prima volta all'Opera di VIENNA, *Simon Boccanegra* di Verdi, in una edizione accuratissima, con scene nuove, e nella traduzione tedesca di Frantz Werfel. Successo completo.

CONCERTI

MILANO

Società del Quartetto. — Il Quartetto di Bruxelles ha svolto un bel programma, facendoci udire per la prima volta (con la cooperazione di Perrachio) un *Quintetto*, di bella struttura, di Bloch. — Il pianista Rubinstein è apparso interprete efficacissimo anche in una apprezzata *Suite esotica* del compositore sud-americano Villa Labos. — Il violoncellista Mainardi ed il violinista Prihoda, negli ultimi due concerti, sono stati calorosamente applauditi.

Amici della Musica. — Il Quartetto Abbado-Malipiero (che, aggregandosi il pianista Caruana ha eseguito anche un *Quintetto* di Boccherini) è apparso anche meglio agguerrito e perfezionato nello stile. — I pianisti Paolo Rio Nardi e Gregoria Nardi Gobbi hanno svolto un bel programma a due pianoforti. — Il Quartetto di Budapest ha rinnovato i precedenti successi.

Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri ha dedicato due concerti, rispettiva-

mente, a Strauss ed a Franck. Al primo ha partecipato la cantatrice I. M. Ferraris; al successivo, la organista Zingales, le cantatrici De Vincenzi e Rodi e il pianista D'Erasmo.

L'ultima udizione è stata tenuta dalla ottima pianista Clara Sansoni e dalla cantatrice Sigalla, apprezzata anche in due graditi nuovi brani: *Mattinata invernale* di Caltabianco e *Ninna-nanna* di Pilati.

® Convegno. — Si sono avute apprezzate udizioni dell'Ottetto Rotschild, con un bel programma, e del Quartetto Brosa, di indiscussa bravura, il quale ha offerto un nuovo *Quartetto* dell'olandese Van Diesen.

® Ufficio Concerti. — Anche questo mese ha presentato distinti artisti: il Trio S. Gallo; il Quartetto femminile Bentz; il violinista Zapperoni col pianista Van Renesse; la cantatrice Rosa Limpo (accompagnata al piano dal maestro Gavazzeni); il pianista Gimpel.

® Concerti Diversi. — Tra i più importanti ricordiamo quelli del soprano Tereselli-Mazzuchelli (al piano Plaisant), al « Lyceum »; dei pianisti Karol Szreter e di Eva Bonzagni con Poltronieri, al « Conservatorio »; dell'organista Isler di Zurigo, con il soprano Frey, all'« Istituto dei Ciechi »; e la conferenza di Alberto Fano, su *La musica contemporanea* alla « Famiglia artistica ». All'« Università popolare » vi è stata un'udizione di composizioni del maestro Francesco Catalani d'Abruzzo.

® Scuola Musicale. — Ha inaugurato la nuova sala, con un concerto del pianista Lonati e del Trio stabile della scuola (Ferrari, Adaglio e Berti).

ROMA

® Augusteo. — *8 - 15 dicembre.* Altri concerti Molinari. La novità del primo è costituita da *Scene infantili* di Napoli, che procurano molti applausi all'autore presente; quella del secondo concerto, da il *Poema autunnale* di Respighi per violino e orchestra, di carattere agreste e dionisiaco, accolto con grande favore. La parte violinistica è stata sostenuta con bravura da Serato, ammirato anche come solista di altri importanti brani. Assisteva alla udizione il maestro Toscanini.

22 - 25 - 29 dicembre. Graditi concerti di Pietro Mascagni che presenta la *Settima* di Schubert, l'*Eroica*, diversi brani di sue opere tra cui l'Intermezzo dell'*Amica* (nuovo per l'Augusteo) ed altri di Puccini, di Gasco, di Donizetti ecc., nonchè l'Interludio dell'opera *Maria al monte* di Riccitelli, assai applaudito.

5 - 8 gennaio. Zandonai, assai festeggiato, dirige due interessanti programmi, nei quali figurano due sue recenti composizioni: *Fra gli alberghi delle Dolomiti* e *Ballata eroica*. La prima è costituita da « Echi sinfonici » ben sviluppati e ben condotti; l'altra è di ispirazione napoleonica e, quindi, di carattere guerresco. Successo completo. Tra gli altri pezzi, ricordiamo l'*Ottava sinfonia* di Beethoven; quella delle *Maschere* di Mascagni, ecc.

® Sala di S. Cecilia. — Hanno avuto unanimi consensi, nelle rispettive udizioni: il Trio pesarese, che ha eseguito una nuova composizione di Zanella; il pianista Rubinstein; il violinista Spälding; il violoncellista Cassadò, che ha presentato una recente *Sonata* di Castelnuovo Tedesco; la cantatrice Fino Savio, in un bel programma di autori antichi e moderni

® Accademia Filarmonica. — Notevoli concerti della pianista Puliti con la cantatrice Bodil-Borge-Ciccarella e del pianista Arrau.

® Lyceum. — Felicissimo debutto del nuovo Trio Parisi-Cantani-Rocca che ha offerto una nitida esecuzione di *Siciliana* e *Burlesca* di Casella. — Liete accoglienze ha avuto anche la pianista D'Albore.

TORINO

® Inaugurandosi la mostra dei musicisti piemontesi al « Liceo Musicale », è stata eseguita per la prima volta in Italia, con ottimo esito, *Le tentazioni di S. Antonio*, cantata in tre parti per soli e orchestra, del maestro Davico.

® Tra gli altri concerti più importanti, meritano menzione quelli del giovane violinista Ludovico Peani, e del pianista De Koczalski.

VENEZIA

® Alla « Società del Quartetto » si sono avvicendati: l'organista Walter, assai ben dotato, con il violinista Alberdingk; l'Ottetto Rotschild; Bonucci e Lorenzoni, applauditi in un programma di autori italiani.

® Al « Malibran » si è svolta una serata d'arte settecentesca, direttore Ettore Stella Gelich.

® Paris e Nora Bergamo hanno presentato al « B. Marcello » una nuova *Sonata* per cello e pianoforte, di Ponzilacqua.

TRIESTE

® Concerto vocale di Valeria De Poltieri al « Circolo di Cultura »; organistico di U. Matthey a «S. Maria Maggiore»; pianistici di Paolo Denza all'« Università Popolare » e di Barison in una udizione popolare al « Rossetti ».

FIRENZE

® Prosegue assai bene la stagione sinfonica diretta dal maestro Gui. Al terzo concerto ha partecipato il violinista Pablo Casals. Il successivo, con partecipazione del coro del Conservatorio e di quello della Mabellini di Pistoia, delle cantatrici Rinolfi e Sigalla, del tenore Sernicoli, del baritono Parmiggiani, è stato dedicato a composizione di musica sacra. — Nell'ultimo, il violinista Alberto Spalding è stato ammirato nel *Concerto in la* di Brahms e nella *Sinfonia* di Lalo; si sono eseguiti anche, come novità, due brani della Suite sinfonica *I giorni santi* di Spelman, in cui sono rievocati Assisi e Siena.

® Organizzati da Arnaldo Bonaventura, i concerti del D. L. F. si sono iniziati sotto la direzione di Montani che ha presentato due suoi nuovi brani: *La primavera* per oboe ed archi; e *Canzone a ballo sarda* per oboe e piano.

NAPOLI

® Società Napoletana per Concerti orchestrali. — Concerto sinfonico, diretto da F. M. Napolitano, con interessante programma. *Israel* di Bloch ha conquistato pubblico e stampa; buona accoglienza alle *Baruffe chiozzote* di Sinigaglia e alla *Cella azzurra* di Lodovico Rocca (festeggiato l'autore, presente). Anche *Háry János, suite* di Kodály è piaciuto. Molti applausi a F. M. Napolitano.

® Società Alessandro Scarlatti. — L'ottimo *Quartetto* Brosa di Londra; in programma un Quartetto di Bax, poco convincente.

In un'altra seduta si è ammirata la Maragliano-Mori (in programma oltre a musiche antiche, composizioni di Massarani, Malipiero, Castelnuovo, Casella, tutte ben accolte); e si è avuta la prima esecuzione, in Italia, del recente *Trio* di Pannain, premiato al Concorso Hofmeister di Lipsia. Il successo ha arriso alla composizione che ha avuto ottimi esecutori nella violinista De Rogatis, nel cellista Martorana e nell'autore stesso, che teneva il piano.

® Società del Quartetto. — Abbiamo risentito con vera soddisfazione il cellista Mainardi. In altra udizione, la piccola prodigiosa pianista Miriam Longo ha dimostrato i notevoli progressi conseguiti.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Al S. Carlo ha suonato Rubinstein, col solito successo. Il Duo Reuter-Dammert ha commemorato Paganini con un interessante programma.

PALERMO

® Gli ultimi concerti per gli « Amici della musica » sono stati tenuti dai pianisti Virginia Daidone e Arturo Rubinstein, e dalla eletta cantatrice Rachele Maragliano Mori, assai applaudita in un ricco e artistico programma.

GENOVA

® All'U. P. G. preceduto da un discorso illustrativo di Federico Mompellio si è tenuto il primo concerto-profilo dedicato alla *Storia del pezzo vocale da camera dal 600 ai giorni nostri.*

® Un interessante programma ha svolto la Corale Rossini di Modena, diretta dal maestro Guido Montanari.

® A Savona è riuscito ottimamente, sotto la direzione del maestro Schembri, il concerto commemorazione di S. Cecilia. — Agli « Amici della musica » della stessa città, hanno meritato calorose approvazioni la pianista Lina Ferro e la cantatrice Arecco.

® Un nuovo Trio (Sbisà, Amerighi e Smareglia) ha felicemente debuttato al Circolo Amici della Musica di Pola.

® A Lodi ed a Piacenza ha dato apprezzatissimi e lodati concerti la distinta pianista Maria Maffioletti.

® Pure a Lodi, eseguita dal Trio Nogandi, è piaciuta una nuova composizione del maestro Spezzaferri, mentre un suo *Quartetto* ha avuto lieta accoglienza a Piacenza, nell'esecuzione della Filarmonica fiorentina.

® Alla Spezia sono state assai applaudite tre *Canzoni d'amore* di Tedoldi, finemente interpretate da Angioletta Roncallo.

® Il prof. L. Torri ha svolto per la Società del Quartetto di Ferrara, un'erudita conferenza su « La musica antica greca ». Alle esemplificazioni relative hanno concorso la cantatrice Filipponi, l'arpista Rizzi, il prof. Monti (armonium) e il flautista Quirinale.

® Alla Società Filarmonica di Madrid si è svolto un concerto di musiche di Casella, interpreti lo stesso autore (al piano), Serato e Bonucci.

® A Fürstenwald è piaciuta la *Sonata* per violino e pianoforte di Santoliquido, interprete la violinista Assia Spiro.

® Il violinista Camilloni si è distinto a Providence in un programma prevalentemente italiano e di sue composizioni.

Recente successo alla Scala

R. ZANDONAI

La via della finestra

Commedia Musicale in due atti

di Giuseppe Adami

Canto e Pianoforte . . . L. 40.—
Libretto . . . . . » 4.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettere da Parigi

I.

In questa rivista tutta consacrata alla musica, voglio rendere, benchè in ritardo e con una penna di cui sento l'indegnità, l'omaggio che si conviene alla memoria d'un amico sincero della musica: S. Em. il Cardinale Dubois, Arcivescovo di Parigi.

Tutti i fedeli, e forse qualche pecorella smarrita compenetrata di musica, sanno qual parte importante abbia avuto quest'ultima nella vita artistica delle chiese di Parigi e particolarmente in Notre-Dame, durante l'episcopato del defunto cardinale; e ricorderanno a lungo le bellissime udizioni alle quali parteciparono l'Orchestra del Conservatorio, quelle dei Concerti Colonne e Lamoureux, Pierné, Gaubert, Paray; nelle quali furono date, con un decoro d'una maestà senza riscontri, magnifiche esecuzioni della *Messa in si min.* di Bach; di quella in *re* di Beethoven, del *Requiem* di Berlioz e del *Te Deum* di Bruckner.

Bastava che l'opera musicale fosse degna e lo scopo della manifestazione caritatevole, perchè Egli facesse aprire le porte della Cattedrale. E dentro non si trovava soltanto il prete desideroso di facilitare la missione della carità, ma soprattutto un Principe della Chiesa di alta e fine cultura, capace di scoprire tutta la segreta bellezza d'un'opera d'arte.

***

I grandi concerti hanno inaugurato le rispettive stagioni; la vita musicale riprende il suo tumultuoso cammino, e sarà non meno intensa di quella dello scorso anno. A questo riguardo, il « Courrier Musical » ha fatto importanti constatazioni. Dalla statistica che tale giornale pubblica, si deduce che nella stagione 1928-29 nella sola città di Parigi si sono dati ben 1324 concerti; dei quali, 260 d'orchestra con solisti; 94 d'orchestra con cori; 25 di solisti con accompagnamento d'orchestra; 30 corali; 144 di musica da camera; 337 di carattere diverso; 82 di canto; 190 di piano; 66 di violino; 17 di violoncello; 13 di arpa; 10 di organo; 12 di musica antica; 4 di chitarra o liuto; 1 di cembalo; 7 di jazz; 3 di musica meccanica; 29 di danza.

Chi oserà dire, dopo ciò, che il francese non è musicista e che Parigi non è la città più orchestrale del mondo in fatto di musica?

Ma veniamo alla cronaca principiando con i due concerti di Mengelberg (accolti fervorosamente) che ci ha fatto di nuovo ammirare la sua maestria in brani di Beethoven, di Bach, di Strauss e di Debussy. L'orchestra del Concertgebouw, che egli dirige, presenta sotto certi aspetti le qualità nordiche di ordine, di metodo, di disciplina; e sotto altri, le doti del Sud, come la pieghevolezza, la chiarezza, la nitidezza che non raggiunge mai la secchezza; un lirismo, infine, tutto impregnato di latinità e che è, forse, dell'arte di Mengelberg, ciò che meglio commuove e soggioga il pubblico nostro.

***

Le novità non si sono fatte attendere. Gabriel Pierné, così profondamente francese sotto tanti aspetti — ingegno materiato di misura, di chiarezza, di sensibilità — lo è anche per il modo generoso con cui pratica la legge dell'ospitalità. In ragione della quale, Philippe Gaubert, è apparso al podio dello Châtelet come autore e direttore, per presentare i suoi *Canti del mare*, di cui i due primi commentano poemi di Paul Fort, e l'ultimo è ispirato dallo stesso musicista. Il lavoro ben costruito, strumentato con gusto e notevole sicurezza, ha avuto calorose accoglienze.

Un'altra partitura interessantissima ci ha fatto udire Gabriel Pierné: *Danza rustica*, della signorina Leleu, che è la 2ª di *Due Danze* per orchestra, da lei composte a Villa Medici nel 1917, notevole specialmente nella parte centrale ch'è la più poetica ed espressiva.

Anche Alberto Wolff, tra le molte promesse, ha già presentato tre nuove composizioni: *Ossessione* di H. Tomasi, *Feste Romane* di Respighi e *Héracles à Delphes*, partitura giovanile di Raymond Loucheur, giovane « premio di Roma ».

Nel suo poema sinfonico, per orchestra e violoncello, il Tomasi si è ispirato alla « Colomba » di Mérimée, ben rispondente alla sua natura romantica e ardente; non vi è troppa fiamma e frenesia, ma è ben scritto e istrumentato brillantemente. Ottimo, come solista, Maurizio Marèchal.

Respighi, che l'anno scorso aveva diretto — con un successo al quale ho già accennato — due concerti di sue composizioni, ci ha fatto ora udire le *Feste romane*, ben note in Italia. E' inutile accennare all'eccellente accoglienza che il pubblico ha fatto a questi affreschi di bel colorito in cui si afferma una volta di più l'eccezionale talento dell'autore dei *Pini*.

L'Héraklès à Delphes non è altro che l'illustrazione lirica del poema di René Puaux, che Raimondo Loucheur scrisse nel 1928 e che gli valse ad unanimità il primo « Gran Premio di Roma ».

Pur considerandolo come un lavoro da concorso, è, senza dubbio, cosa riuscita.

Voglio segnalare, infine, all'attivo dello stesso complesso, una bellissima udizione della sempre giovane *Sinfonia* su un tema montanaro, di V. d'Indy.

***

L'Orchestra Sinfonica di Parigi ha presentato anch'essa tre novità classicamente improntate alla produzione musicale d'Italia, di Inghilterra e del Belgio.

Ho già avuto occasione di parlare di Piero Coppola, del quale Pierre Monteaux ha ora interpretato l'*Interludio drammatico*, che non smentisce nessuna delle qualità riscontrate nei precedenti lavori dello stesso autore. Anche in questo, in una forma moderna di stile e di colore, si raccolgono idee, ritmi, accenti, nei quali si ritrovano i caratteri del genio lirico italiano. L'orchestra, trattata con vigore, è di sonorità piena e calorosa.

Con *Edgon-Heath*, di Gustavo Holst, siamo agli antipodi del lavoro precedente. Mentre nell'*Interludio* del Coppola tutto era movimento e vita esteriore, la partitura di Holst è invece d'un ieratismo pieno di riserva e di distinzione, vicendevolmente dolce e tetro, ma la di cui sottile tenerezza penetra lentamente come un lungo lamento.

Una specie di marcia ieratica forma l'elemento principale di queste pagine d'un interesse che non può sfuggire all'uditore, nonostante l'assenza di coefficenti di speciale attrattiva.

I due *Schizzi Sud Americani* di Francis de Bourguignon evocano efficacemente i lontani paesaggi brasiliani.

***

La musica da teatro ha anche felicemente inaugurato la stagione. L'Opéra ci ha ridato *Guglielmo Tell* e l'Opéra-Comique, la ripresa del *Roi malgrè lui* di Chabrier.

II.

La giovane Orchestra sinfonica di Parigi, rinnovando i suoi inviti ai grandi direttori stranieri, ci ha permesso di apprezzare, in programmi spesso interessanti, qualche vera personalità. Alla Sala Pleyel abbiamo, infatti, avuto Mengelberg, Sir Wood, Franz von Hoesslin e Georges Schneevoigt, ottimo amico della musica francese, ai quali i nostri musicisti devono essere riconoscenti di aver presentato a Stoccolma molti loro lavori.

È difficile stabilire un parallelo tra direttori di meriti così diversi. Il meno che si può dire è che essi interpretano con uguale fervore la musica di tutti i tempi.

La Società dei Concerti, nella vecchia Sala del Conservatorio piena di ricordi, continua ad essere benemerita della musica. Lo spazio mi impedisce di parlare a lungo delle sue ammirevoli interpretazioni e dei meriti eccezionali, sia del complesso che del suo direttore Philippe Gaubert; il quale ha potuto offrirci, in una stessa seduta, magistrali esecuzioni della *Quarta* di Beethoven, del *Le festin d'Araignée* di Roussel e del poema per piano e orchestra *Mon Lac* di Witkoschi, doppiamente ammirato per la sua forma e per la sua poesia, con Casadesus come solista

Ai Concerti Lamoureux, Albert Wolff, seguendo il programma, che si svilupperà in più stagioni, di farci udire tutte le grandi sinfonie francesi, ci ha procurato il piacere di poter applaudire nuovamente la *Terza Sinfonia* di Albéric Magnard, così poco eseguita negli ultimi quindici anni, i cui pregi principali sono solidità di costruzione, ampiezza di sviluppo, elevatissimo stile e forza intrinseca che dà movimento e vita a tutto il lavoro.

Albert Wolff, come è sua consuetudine, ha diretto con passione e splendidamente l'importante partitura.

I Concerti Pasdeloup, sotto la vigile guida di Ingelbrecht, ci hanno dato uno dei più bei concerti della stagione, con *Il martirio di S. Sebastiano* di Debussy e il *Salmo* di Florent Schmitt, entrambi i lavori accolti con grandissimo favore

***

Le tre novità più notevoli del mese sono state: *Oriente* di Paul Fievet, ai Concerti Colonne, *Poème* di Cools e *Fantasmi* di Casadesus ai Concerti Poulet.

Oriente, composizione notevole, è costituita da due quadri orchestrali presentati con abilità, ma scarsi d'invenzione.

Il bellissimo *Poème*, per piano e orchestra, di Cools, si è subito imposto alla simpatia del pubblico, per elevatezza di stile, per la sua musicalità, pel suo carattere poetico e melanconico.

L'altra novità (per violino e orchestra) *Fantasmi*, di Mario Casadesus, evoca facilmente la lotta dell'ideale (violino) con la realtà (orchestra). L'autore, in queste pagine, felicemente presentate, ha avuto un ottimo collaboratore nel violinista D. Bascourret.

Salutiamo la rinascita della Società Filarmonica, che necessitava di quel nuovo impulso che ha saputo darle la signora Rey Gaufras, assumendone la direzione.

Il primo concerto della stagione, con Pablo Casals e Otto Schulhoff, è stato brillantissimo. Con essi fu applaudita anche Gabriela Joachim, intelligente cantatrice che ha la responsabilità d'un nome illustre.

Nella seconda udizione, pure della Filarmonica, si sono presentati la signorina Rota e la Società di Strumenti Antichi, che Casadesus anima con il suo valore artistico. Questa ci fece

udire deliziosi brani di Monteclair e di Galeazzi, e la signora Patorni Casadesus fu un'ammirevole clavecimbalista. La signorina Rota, a sua volta, dotata di voce fresca, soavemente emessa, interpretò bei pezzi di Monteverde, una cantata di Marcello, canzoni popolari italiane e *Regate Veneziane* di Rossini. In tutti i brani si rivelò artista di forte sentimento e di reale maestria.

Due udizioni, sotto gli auspici di Elisabetta Coolidge, sono state dedicate alle composizioni che hanno partecipato ai concorsi da lei indetti. La prima comprendeva *Preambolo* e *Giochi* di Salzedo ed un *Trio* per flauto, viola e violoncello di Roussel, che è uno dei lavori più interessanti di questo autore.

***

Tra i molti solisti che meglio hanno impressionato il pubblico in quest'ultimo mese, ricordiamo: i violinisti Gabriel Bouillon, André Asselin, Yvonne Astruc e Zino Francescati; le cantatrici: Germaine Lubin (opere di Wagner), Suzanne Balguerie (*Psaume* di Schmitt), Jeanne Campredon, Rose Heilbronner e Marcelle Bunlet; i pianisti: Marcel Ciampi, Robert Casadesus, Perlumter, sensibile e profondo, magnifico tecnico in tutti i lavori pianistici di Ravel, Gil Marchex, Lucie Caffaret, Marcelle Meyer. Aggiungerò, ancora, il violoncellista Maréchal e Wanda Landowska, clavicembalista.

Concludo, ricordando anche parecchie celebrità straniere che si sono avvicendate nelle nostre sale: Tito Schipa; Lotte Lehmann; Walter Giesecking; Brailowsky; Levitski; Mischa Elman, ecc.

Robert Brussel.

Lettera dalla Sassonia

L'Opera di Stato di Dresda è uno dei primi teatri che abbia accolto nel suo cartellone il *Maschinist Hopkins* (Il Macchinista Hopkins), che fu per la prima volta rappresentato nell'aprile di quest'anno al Teatro Municipale di Duisburg, durante la settimana lirica della festa dell'Arte Musicale, ottenendovi un grande successo; l'unico, anzi, tra tutte le opere rappresentate. L'autore, Max Brand, un compositore finora poco conosciuto all'Opera di Dresda (non è nemmeno nominato nell'ultima edizione del Dizionario del Riemann) si è ormai situato tra i migliori compositori moderni, con questa decisa affermazione. Il suo nome corre su tutte le bocche e il suo lavoro si appresta a fare il giro di molti teatri tedeschi.

Poeta e musicista si sono di nuovo fusi in una unica persona, sorreggendosi vicendevolmente. Brand dà alla « macchina » il suo movimento ritmico e intorno alla « macchina » tesse la sua azione. Davanti agli occhi dello spettatore si presentano una serie di scene che dagli ambienti proletari delle officine vanno ai ritrovi di divertimento, alle terrazze d'Hôtel, ai guardaroba di Teatri, ecc. Non solamente il proletario è il soggetto dell'azione; ma la vita, in generale, entra pure in gioco, proiettata nei suoi aspetti belli e brutti. In tutta l'opera risuona come un canto fermo la canzone della Macchina, considerata come accompagnatrice e mitigatrice del lavoro, che nobilita l'uomo e dà un alto significato al suo destino. Brand, però, non va direttamente alla mèta; ma si sofferma in parecchi punti per sbizzarrirsi in posizioni di contrasto, allo scopo di ottenere vivi effetti. Egli chiama in suo aiuto il Cinematografo e la Rivista e non mancano neanche le ormai indispensabili danze moderne, che tendono a conquistare l'Opera, come a suo tempo fece il Valzer nell'*Hänsel e Gretel* di Humperdink. Un posto importante è concesso al Black-Bottom, al Tango ed al Shimmy; ed i « numeri chiusi » relativi dovrebbero figurare — anche se orchestralmente un po' tronfii — quali spunti melodici della partitura, la cui sostanza musicale, in complesso è molto scarsa.

Di « opera musicale » com'è desiderata sulla scena lirica non è neanche il caso di parlare; v'impera solo il dramma musicale, che dà origine a tutta la costruzione. Il libretto, col suo dialogo basato su un troppo forte realismo, offre alla musica ben poche occasioni per espandersi; e solamente la Canzone a strofe, al principio del 12° quadro, i numeri di danza, il duetto d'amore ed il monologo di Nell dànno all'orecchio l'impressione di un po' di pura melodia. I cori delle Macchine che, tanto nelle parti a solo, quanto negli insieme partecipano all'azione come esseri animati, sono trasfusi di vero sentimento romantico e costituiscono l'attrattiva principale dell'opera; il canto ritmico del « lavoro » infine, come anche specialmente la scena finale, in cui le terzine ostinate dei corni insistono sul grido « lavoro », conquistano ed affascinano.

Brand è stato guidato da sicura intuizione dell'effetto scenico e da giusta misura del senso del « teatro ». Ed è appunto questo misurato senso del teatro che contribuirà molto alla diffusione del lavoro, anche se l'intento di presentare un nuovo modello d'opera non sia stato da lui completamente raggiunto.

L'esecuzione all'Opera di Dresda è stata degna del più alto elogio. Ermanno Kutzschbach ha diretto con slancio e con la ben nota maestria. L'Orchestra di Stato, alle prese colla difficilissima partitura, ha rinnovato la sua fama. Eccellente il coro istruito da Carlo Pembaur e da questi saputo guidare nel labirinto delle armonie atonali, nell'intrico dei ritmi, nel colorito dei suoni, ottenuti pure in parte coll'aiuto della « macchina »: un grande altoparlante. Otto Erhardt ha reso molto bene i movimenti ritmici dell'officina, di grande effetto specialmente nel crescendo finale. Hopkins forte ed energico fu Roberto Burg; degno Bill Curt fu Taucher e ottima apparve Clara Born (Nell). I quadri scenici, di bell'effetto. In complesso, una rappresentazione degna del Teatro di Stato.

L'ulteriore attività del quale fu caratterizzata da alcune riprese di opere di repertorio, tra cui *Lohengrin* in un'edizione completamente nuova, che il dr. Otto Erhardt allestì con profondo studio. Fritz Busch, come direttore d'orchestra, ci offrì una personale riproduzione dell'ancora oggi affascinante partitura, ed assai bene fecero gli interpreti. Alla felice collaborazione del binomio — Busch e Erhardt — si deve pure una magnifica ripresa del capolavoro di Portzing *Der Wildschütz* (L'Archibusiere), un gioiello d'opera che fa sentire la parentela con la grande musa mozartiana.

In omaggio al programma di Max Reinhardt, che vuole dar posto anche all'Operetta, fu rappresentato, ridotto nella veste del suo tempo, *Il Pipistrello*, sempre sotto la direzione focosa e piena di brio di Busch.

***

Fra le più interessanti novità presentate nei Concerti Sinfonici diretti da Busch, ricordiamo il Movimento Sinfonico di Honegger *Rugby*, un lavoro parallelo al riuscito « Pacific 231 ». Con un'orchestra relativamente piccola, richiedente solamente tre qualità di legni, fiati corrispondenti e con esclusione di strumenti a percussione, Honegger è riuscito a rendere la propria idea in forma di uno stretto movimento d'allegro che, reiterato da forti ritmi, viene alimentato da motivi stringenti, posti ritmicamente e melodicamente uno contro l'altro e trasportati repentinamente da un gruppo di istrumenti ad un altro. Di fronte a quest'opera forte, succosa e che sente il tocco d'una mano maestra, l'ampio lavoro di Gustavo Holst *The Planets*, che ricorda davvicino il complesso orchestrale straussiano, apparve pallido e alquanto monotono. Le *Variazioni sopra un Tema di Mozart* di Adolfo Busch, sulla traccia di quelle di Reger, ottennero un buon successo. Un avvenimento musicale di primo ordine fu anche costituito dalla nuova esecuzione, nell'edizione originale, della *Grande Messa per i Morti*, Op. 5 di Berlioz, alla quale parteciparono, sotto la sapiente direzione di Busch, ben 800 persone..

Aggiunsero speciale importanza pure i concerti della « Filarmonica di Dresda », il cui nuovo direttore, Paolo Scheinpflug, seppe dimostrare grande perizia nella formazione del programma per un ciclo di 20 concerti contemperando, con fine senso artistico, il vecchio col nuovo. Scheinpflug presentò, finissimo gioiello della musica impressionistica italiana, il pezzo sinfonico *I Pini di Roma* di Respighi, che per la sua vena inventiva e per la squisitezza polifonica riesce a conquistare anche nei punti in cui qualche dubbio d'ordine estetico potrebbe sorgere. Fu eseguito poi, per la prima volta a Dresda, il *Sacre du Printemps* di Strawinski, apoteosi del ritmo, oggi in grande auge. Coll'interpretazione di questo lavoro, forse il più difficile della moderna letteratura musicale, Scheinpflug mise chiaramente in luce l'abilità e la capacità del pregiato complesso musicale che la eseguiva, e con la 4ª e 6ª *Sinfonia* di Ciaikoschi dimostrò la propria abilità quale direttore d'orchestra di prim'ordine.

Devono essere ricordati anche un concerto moderno con opere di Hindemith e Toch ed una prima esecuzione di un *Concerto* per Violino di Frenkel, realmente bello.

***

A Lipsia si è definita l'annosa questione della scelta del nuovo direttore della Gewandhaus, con la nomina, quale successore di Furtwängler, di Bruno Walter, che farà certamente onore alla grande tradizione dell'Istituto. Nella schiera dei direttori d'orchestra è entrato pure Ghünter Ramin, il conosciuto organista di S. Thomas, ed i suoi concerti, tenuti con musica di Händel, Bach e Beethoven, hanno ottenuto un grande successo. La Gewandhaus ospitò pure in questa stagione Pfitzner, che diede un concerto di musica romantica, e Weisbach di Düsseldorf, il quale eseguì la 9ª *Sinfonia* di Bruckner e musica di Stephan.

L'Opera di Lipsia, che promette non meno di quattro novità, ha per ora inscenato il *Boris Godunow*, che minacciava di essere dimenticato. Nuovo interesse vien dato anche ai balli, nei quali si distinguono Harald Kreutzberg e, accanto a lui, Yvonne Georgi, di Hannover. Nella prima serata dedicata ai balli venne presentata la *Creazione* (Die Erschaflung der Welt) di Milhaud e un lavoro grottesco tolto dalla *Piccola Suite n.° 2* di Strawinski. Si diede inoltre la prima rappresentazione del *Karusselfahrt* (Viaggio in Carosello) di A. Wille e Fr. Wilckens, il cui soggetto è l'eterno motivo della ricerca e della pena d'amore, in tutte le manifestazioni. Wilckens però, coll'introduzione di intermezzi cantati e parlati — una specie di conferenza nella sfera d'azione del ballo — si scosta dall'organismo del ballo stesso e ne compromette l'essenza. La sua musica è chiara, semplice, non veramente moderna, ma plastica e adatta allo scopo. Al vivo successo del lavoro contribuirono Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi ed il direttore d'orchestra maestro W. Schleuning.

Dott. Guglielmo Virneisel.

PROSPETTO delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1929

N.	TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTÀ	TEATRO	Prima rappresentazione
1	*Amore sui tetti (L')*	Boncinelli	(1)	Operetta	3	Cremona	Politeama Verdi	27 Novembre
2	*Antigone*	Ghislanzoni Alberto	Ghislanzoni Alberto	serio	1	Roma	Adriano	7 Dicembre
3	*Campana sommersa (La)* (2)	Respighi Ottorino	Guastalla Claudio	serio	4	Milano	Scala	4 Aprile
4	*Casa innamorata (La)*	Lombardo Carlo	Simoni Renato	Operetta	3	Milano	Lirico	15 Novembre
5	*Cavicchio e Grillino*	Billi Alessandro	Padovini Memmo	Fiaba-Operetta	3	Roma	dei Fanciulli	5 Maggio
6	*Danza della jungla (La)*	Pollastrelli Gianna	Pollastrelli Gianna	Operetta	3	Fiorenzuola d'Adda	Comunale	5 Maggio
7	*Dodicesima notte (La)*	Farina Guido	Possenti Eligio	serio	3	Milano	Filodrammatici	11 Maggio
8	*Don Giovanni*	Lattuada Felice	Rossato Arturo	serio	4	Napoli	S. Carlo	18 Maggio
9	*Ercole*	Di Martino Francesco	Di Martino Francesco	serio	3	Milano	Dal Verme	4 Aprile
10	*Fiera dell'Impruneta (La)*	Allegra Salvatore	Bucciolini Giulio	Operetta	3	Genova	Politeama	30 Ottobre
11	*Frate Francesco*	Frate Pacini Francesco		Oratorio	3	Viareggio	Nuovo Politeama	13 Gennaio
12	*Frugolina*	Marone	Cammarota	Operetta	3	Palermo	Biondo	23 Novembre
13	*Garofano bianco (Il)*	Drigo Riccardo	Golisciani Enrico	serio	1	Padova	Verdi	9 Febbraio
14	*Gibetto e Gherminella*	Massarani Renzo	Bartolazzi R.	Fiaba-Operetta	3	Roma	della Fiaba	30 Novembre
15	*Giovannino senza paura*	Billi Alessandro	Janita Dino	Fiaba-Operetta	3	Roma	dei Fanciulli	28 Marzo
16	*Gobbo del Califfo (Il)*	Casavola Franco	Rossato Arturo	comico	1	Roma	Reale	4 Maggio
17	*Isola verde (L')*	Pietri Giuseppe	Lombardo C. e Bonelli L.	Operetta	3	Milano	Lirico	16 Ottobre
18	*Lady Lido*	Ranzato Virgilio	Marchi Dino	Operetta	3	Milano	Nazionale	31 Luglio
19	*Leggenda dello smeraldo (La)*	Bona Gaspare	Drovetti Giovanni	Operetta	3	Torino	Balbo	12 Marzo
20	*Lencio bigoncio*	Massaglia Giuseppe	Massaglia Giuseppe	Operetta	3	Torino	Dopolavoro	3 Aprile
21	*Maggiolata veneziana*	Selvaggi Rito	Cecconi Emanuele	serio	1	Napoli	S. Carlo	16 Aprile
22	*Mah Jong*	Schinelli A. e E.	Reggio Emilio	Operetta	3	Livorno	Politeama	12 Gennaio
23	*Misteri dolorosi (I)*	Cattozzo Nino	Cattozzo Nino	serio	3	Venezia	La Fenice	7 Settembre
24	*Mitizi*	Allegra Salvatore	Vitali Ferdinando	Operetta	3	Torino	Balbo	23 Febbraio
25	*Moglie di Calandrino (La)*	Cuscinà Alfredo	Bonelli Luigi	Operetta	3	Torino	Balbo	3 Dicembre
26	*Odette*	Marangolo Mario	Guastalla Claudio	serio	3	Brescia	Grande	19 Gennaio
27	*Onesta* (3)	Massa Nicolò	Ghislanzoni Antonio	serio	4	Genova	Carlo Felice	9 Marzo
28	*Preziose ridicole (Le)*	Lattuada Felice	Rossato Arturo	comico	1	Milano	Scala	9 Febbraio
29	*Principessa Liana (La)*	Schipa Tito	Santoro A. e Neri E.	Operetta	3	Roma	Adriano	22 Giugno
30	*Re (Il)*	Giordano Umberto	Forzano Giovacchino	semiserio	1	Milano	Scala	12 Gennaio
31	*Rosmunda*	Trentinaglia Erardo	Benelli Sem	serio	3	Novara	Coccia	20 Gennaio
32	*Scherza coi fanti...*	Mariotti Mario	Tommasini A. M.	Operetta	3	Roma	Adriano	7 Maggio
33	*Scuola di baci*	Barile	Romanò	Operetta	3	Palermo	Biondo	25 Gennaio
34	*Serenata d'aprile*	Martini Renzo		Ballo	—	Parma	Regio	3 Gennaio
35	*Sirene di Mareverde (Le)*	Mulè Francesco	Toscano Francesco	Operetta	2	Noto	Comunale	3 Giugno
36	*Via Crucis*	Fino Giocondo		Oratorio	—	Torino	Vittorio Emanuele	25 Marzo
37	*Zig-Zag*	Darclée Ivan	Lombardo Carlo	Operetta	3	Milano	Dal Verme	2 Febbraio

(1) Dalla commedia di A. Novelli. — (2) 1ª rappresentazione: Amburgo, Stadttheater, 18-11-1927. — (3) Opera postuma.

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FERRARIA (L. E.) — *I Canti della Montagna*. Raccolti e ordinati da U. Balestrieri. E. Monney, P. Ravelli. (G. Ricordi e C., Milano).

SCHINELLI (A.) — *Il Canzoniere dei fanciulli*. Vol. III. (G. Ricordi e C., Milano).

Dall'*Ambrosiano*, Milano.

I *Canti della montagna* sono tutti freschi e profumati fiori delle vergini altezze, e — dopo il Congresso delle Arti popolari — giungono più che mai opportuni per ricordare che gli Italiani lavorano assiduamente nel vasto campo della etnografia musicale. Forse un coordinamento e una netta divisione di compiti non c'è ancora nelle loro ricerche e nei loro studi, ma il materiale raccolto esiste e s'accresce ogni anno, se non sotto il freddo imperativo scientifico, certo sotto due altri impulsi che sono più consoni alla nostra natura: l'istinto artistico e l'amore per ogni manifestazione della nostra terra.

Il coordinamento verrà certo, e deve venire, affinchè le raccolte fioriere in due direzioni: all'arte da un lato, all'etnografia dall'altro; ma sarà ad ogni modo inspirato a criteri strettamente nazionali. Poichè — se lo ricordino i devoti di Ginevra — lo studio dell'arte popolare condurrà alla gelosa tutela delle caratteristiche di ogni razza, e non già alla loro fusione nella broda sofistica dell'internazionale.

E torno a sfogliare il volume. Il patrocinio, che alla pubblicazione ha concesso il Club Alpino Italiano, è veramente degno della bellezza di parecchie delle canzoni raccolte — genuina e tipica espressione dell'anima montanara — e della sobria e fresca veste armonica data loro dal maestro Ferraria.

I raccoglitori, in una breve prefazione, lamentano che la raccolta non sia completa: vicino ai canti valdesi, valdostani, valsesiani, piemontesi, trentini, friulani, sardi, mancano quelli delle zone montane lombarde, alto-atesine, abruzzesi, calabresi e siciliane.

E che perciò? Cosa fatta capo ha. Altri volonterosi seguiranno le loro orme e quelle già nobilmente segnate da Giulio Fara, da Alberto Favara, da Geni Sadero, da Balilla Pratella, dal Massetti, dalla Oddone, per non citare che i più operosi tra i raccoglitori italiani.

***

Il *Canzoniere dei Fanciulli* curato dal maestro Achille Schinelli parte da altri concetti, ma approda alla stessa riva della precedente pubblicazione. Ecco infatti secondo me l'affinità:

I canti della montagna con il loro adattamento pluri-vocale intendono avvicinare le umili e agresti sorgenti dell'arte popolare al fiume maestoso della grande arte; il *Canzoniere dei Fanciulli* offre invece a quell'ingenuo e adorabile popolo, che sono i nostri ragazzi, esempi di canti di grandi autori, dal cinquecentista Baldassarre Donati al compianto Marco Enrico Bossi, mancato pochi anni or sono.

Ambedue i volumi quindi giungono opportunamente ad arricchire il repertorio corale italiano.

Questo, se possiede già nel patrimonio polifonico dei secoli passati una miniera inesauribile, potrà tuttavia rinverdirsi di fronde novelle soltanto ad una condizione: che i musicisti italiani sentano nel risveto amore al canto corale un incentivo alla loro attività di compositori. Ho detto già molte volte, ma lo ripeterò a costo d'apparire petulante: un secondo rinnovamento della musica nazionale non sarà possibile, sinchè non sia completamente restaurato nelle coscienze degli artisti il senso della vocalità; e ciò qualunque sia per essere la direzione che tale rinnovamento vorrà prendere.

Ora nessuna attività pratica, meglio che l'educazione corale, è adatta a rinvigorire questo istinto fondamentale, proprio della musicalità latina, che nella voce umana trovisi il primo e il più efficace mezzo di espressione.

Plaudiamo perciò di cuore alle pubblicazioni — come quella dello Schinelli e quella del Club Alpino — che, in forme adatte, mirano a diffondere e a sviluppare sempre più intensamente la pratica corale.

G. C. Paribeni.

DRAKE-BROCKMAN (M.) — *Suite N. 1 en re majeur* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

La composizione non ha molte pretese: ma è di scrittura corretta ed elegante, di buona struttura costruttiva: i due strumenti sono trattati con ottima conoscenza degli effetti e buon equilibrio: il rendimento è buono. La musicalità non è sempre sulle cime, ma non difetta mai, nè pecca di volgarità o banalità. Oltre a ciò il lavoro non presenta grandi difficoltà. Può riuscir gradito a quanti chiedono alla musica piacere, senza pretendere di più.

CASELLA (A.) — *Sonata in do maggiore*, per Pianoforte e Violoncello. (Universal Edition, Vienna).

Questa Sonata ha goduto e gode tuttora di una popolarità invidiabile: ciò che ci dispensa da un esame completo. Diremo solo che la lettura non distrugge affatto l'impressione dell'esecuzione: la larghezza ed ariosità di forme, la tranquilla sicurezza d'equilibrio costruttivo, l'ampiezza del respiro melodico e del discorso musicale in genere, la ricchezza delle idee musicali, vengono confermate alla lettura. I due strumenti — non occorre dirlo — sono trattati superbamente: sono proprio un violoncello ed un pianoforte, e non potrebbero esser altro. Non è trascurabile neppure questo particolare.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *I nottambuli*. Variazioni fantastiche per Violoncello e Pianoforte. (Universal Edition, Vienna).

Anche questo è un lavoro troppo noto perchè occorra parlarne a lungo. È troppo nota la sicurezza tecnica dell'A. perchè occorra rilevare tutti i pregi di lettura e di forma in queste variazioni fantastiche, nelle quali l'elemento patetico, quello comico e quello sentimentale si alternano con felice equilibrio, creando un quadro arioso e pittoresco, d'un riuscito colore e d'un bel senso poetico. Alla lettura — dopo l'audizione — vien fatta una sola osservazione: non ha forse l'A. preteso un po' troppo dal violoncellista?

PANNAIN (G.) — *Sonata* per Violino e Pianoforte. (Universal Edition, Vienna).

Ecco una Sonata decisamente *moderna*: di linguaggio e di forma. Non è ignoto, del resto, a chi segue l'attività critica del suo A., come nessuna scoperta tecnica che arricchisca il linguaggio musicale, lo lasci indifferente: è questa la Sonata dunque che ci dovevamo attendere da lui: una Sonata moderna ed italiana. Ci dispiace per coloro che per italiano intendono: cantare sulla 4ª corda e *toujours plus expressif*, ma pensiamo che la musica è un'altra cosa. La Sonata del Pannain è italiana, e per la foga che l'anima — parte con slancio che sembra nulla possa arrestare, e che non s'arresta infatti, tolta la breve calma del secondo tempo, sino alla fine — per la chiarezza e la solidità della costruzione, per l'azzalità dell'insieme: sovratutto perchè la sintassi musicale straordinariamente ricca del suo A. non è mai *fine a se stessa*, e la preziosità del linguaggio non è arida ricerca cerebrale, ma solo la creazione d'un linguaggio che possa esprimere le intensità più sottili del compositore. È il lavoro di un *musicista* insomma: cosa che non capita di vedere tutti i giorni.

IBERT (I) — *Escales*. Réduction pour piano a 2 mains par l'Auteur. (A. Leduc, Parigi).

L'esecuzione di questo lavoro nella veste orchestrale è ancor troppo recente perchè occorra parlarne. Diremo solo che la riduzione — fatta ottimamente — è di un buon rendimento pianistico nonostante le difficoltà — non eccessive — che può presentare a prima vista.

TERNI (E.) — *Egypte*, pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Sono quattro *pièces pittoresques* d'un riuscitissimo colore orientale, di una scrittura chiara ed elegante, e d'ottimo rendimento pianistico.

SORET (M.) — *A study in slow fox-trott*, pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Studio da concerto su ritmi di danze moderne, d'un tipo molto in voga attualmente. È realizzato con molto spirito; con una scrittura chiara, precisa e misurata: è d'un pianismo non acrobatico e di buon effetto e può dare soddisfazione a più d'un esecutore.

DE CASTERA (R.) — *Chanson populaires des Landes*. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Dieci canzoni popolari francesi raccolte ed armonizzate con molta semplicità e molto gusto, tali da conservar tutto il sapore originale. Sono facili, semplici, graziosissime, raccomandabili alle nostre cantatrici.

MEDTNER (N.) — *2me Concert pour Piano et Orchestre*. Réduction pour deux Pianos par l'Auteur. (W. Zimmerman, Lipsia).

Il concerto si compone d'una *Toccata*, d'una *Romanza* e d'un *Rondò*: e ci presenta un Medtner assai più limpido e scorrevole di quanto non fummo abituati a trovare nei lavori antecedenti. Se le forme sono sempre di gran mole, la scrittura si è fatta più semplice e naturale, e lo sviluppo del discorso musicale non è più così tormentoso e tormentato. Il pianoforte — di ottimo rendimento — è trattato con mano maestra, e l'orchestra lo seconda sempre senza sovverchiarlo mai. A dispetto della sua cultura classica, il *Concerto* rivela nel suo A. una sensibilità romantica; ed è tra i suoi lavori migliori.

DE LA PRESLÊ (J.) — *L'Attente Mystique*, pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Tre liriche di gusto molto francese — non impressionista — delicate e di una buona sensibilità. La voce e lo strumento sono trattati con la massima naturalezza senza richieder espressioni che non sono nella loro natura. L'equilibrio è ottimo e la musicalità sottile che le pervade potrebbe invogliare più d'una cantatrice.

VIANNA (L.) — *Danse de negros*, pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Di scrittura e di armonia decisamente moderne, questa danza, e per la sua forza ritmica irresistibile, e per il pittoresco colore orientale della parte mediana, può dare molta soddisfazione al suo interprete — specie se sia di quelli che evitano volentieri le difficoltà trascendentali — ed agli ascoltatori amanti del *pittoresque*.

a. d. p.

CLAUSETTI (P.) — *L'Infedele* per Canto e Pianoforte.

FORNARINI (E.) — *Sei Antifone* per Canto e Pianoforte.

CASIRAGHI (R.) — *L'addio d'un soldato*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Dedicate a Ildebrando Pizzetti, non soltanto nel nome ma anche nello spirito, queste musiche pur contengono (non tutte) una giovine forza che potrà trarre i giovani artisti ad una propria libertà di creazione. Tutte s'affidano sopratutto al canto, quella del Clausetti specialmente.

Questa ballata, su di un testo popolare, s'intona alla tipica forma del canto epico tradizionale, procedendo, se non in una stretta stroficità, pur sempre a «momenti» nati dallo stesso motivo iniziale (motivo ricco di accenti espressivi nella fluida onda sonora del pianoforte) e risolti in volute melodiche di natura strettamente vocale. Per lo spirito austero e commosso, come pure per la continuità del discorso musicale, questa ballata può essere posta tra le nostre migliori composizioni vocali di oggi.

Eduardo Fornarini anch'egli anima le sue liriche di canto, delineato secondo tipi tradizionali nella liturgia. L'ambrosiano specialmente rivive in queste frementi volute melismatiche, ricche d'espressione quali l'ardente

poesia del *Cantico dei Cantici* suggeriva. Musica peraltro penetrante anche nel particolare, e densa d'armonia. Credo che l'autore possa diventare una buona personalità musicale.

Non oserei dire le stesse cose a proposito del Casiraghi, almeno fino a che io non conosca altre sue composizioni. Questo *Addio d'un soldato* ha nel canto una chiara franchezza d'impostazione, propria al soggetto, ma troppo evidente ai è la facilità con la quale l'autore s'abbandona all'imitazione di già celebri modelli, nè d'altra parte la forma vi è curata si da costituire di per sè una ragione di pregio. Attendiamo quindi il Casiraghi a nuove prove.

G. R. D.

MORTARI (V.) — *Due Liriche* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Anche a chi persegua scopi artistici differenti, o senz'altro opposti, l'arte di Mortari può sempre mostrare virtù non comuni e tali da imporre la stima. Ecco in queste liriche, composte già nel 1925, i migliori pregi della musica... virgiliana: limpida come l'acqua d'un rivo e com'essa senz'arresti fluente verso la mèta.

Scrittura dunque chiarissima, ed assai rispettato il pentagramma. Con poche note l'armonia si sostiene e si muta senza sforzo, e l'espressione si giova (anzichè mai soffrirne impacci, come avviene ai post-wagneriani ed ai post-impressionisti) della volontà del ritmo.

Con queste virtù la musica di Mortari riesce a superare l'*handicap* postole dall'invernigliano testo della lirica di Miss Sidal ed anzi a comporsi in più evidente castità.

La seconda delle due liriche, *Secchi e Sberlecchi*, esprime più compiutamente la indole bonaria e scherzosa del giovane musicista, sì da giustificare la nostra preferenza assoluta.

G. R. D.

NORDIO (C.) — *Due impressioni per Pianoforte*. (U. Pizzi, Bologna).

Brevi pagine coloristiche, con effetti armonici di delicata fattura. La frammentarietà della linea melodica e del pensiero musicale a volte sorprende, ma non nuoce al quadro complessivo, dato il carattere essenzialmente impressionistico — come il titolo avverte — dei due brani.

BLANCAFORT (U.) — *Quatre Cançons*. (M. Senart, Parigi).

Liriche alla maniera popolare, che ricordano da vicino Ravel e De Falla. Il canto non ha volute bizzarre, ma segue una linea pacata e serena, senza slanci e con intonazione nostalgica. Il doppio pedale dà sovente il senso della monocordia.

CRAS (J.) — *Evocation*, pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Il decadentismo dei proseguitori di Debussy porta ad una mollezza ormai snervante, in tutte le forme musicali, ad uno stanco languore di rinunzia e di abbandono. Questo foglio d'album, per violino e pianoforte, ha un procedere quasi dilettantesco. Battute che si ripetono sino alla sazietà, rabeschi ritmici che hanno soltanto un interesse grafico. E sopratutto, mascherata dall'orpello delle armonie, assenza assoluta di un'idea.

ADINOLFI (F.) — *Festin au fond des eaux*, pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Sul frontispizio della pubblicazione sta scritto: « Hommage à Claude Debussy ». L'omaggio non è adeguato; anzi, è quasi irriverente. Musica di questo genere può destare qualche curiosità pianistica, per la diteggiatura o per l'uso del pedale; ma niente più. Certi svolazzi, sulla tastiera, sono comprensibili come improvvisazioni, non come fine a se stessi.

SCUDERI (G.) — *Improvviso* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

La composizione ha un andamento brillante, e una piacevole continuità di linee e di ritmi, a disegni chiari.

a. f.

STRICKLAND (L.) — *Lonesome Moonlight*. Song. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

La compositrice si presenta con questo lavoro come una musicista agigliata e sicura che ad una bella padronanza di tecnica sa accoppiare spontaneità di idee ed eleganza di andamenti.

DENSMORE (J. H.) — *Roadways*. Song. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Anche questa pagina vocale non è priva di attrattive canore e pianistiche, basate sugli andamenti vivaci e sui periodi spontanei.

ELISABETTA ODDONE.

PIANOFORTE A DUE MANI

AROLAS (E.)

121346. - *Maipo*. Tango de Salon L. 6,—

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 L. 6,—

COSPITO (R.)

121475. - *Pobre payaso* (Povero pagliaccio). Tango con parole. L. 6,—

FLORES (C. V. F.)

121473. - *Viejo poncho* (Vecchio mantello). Tango con parole L. 6,—

FRONTERA (F.)

121474. - *Palomita loca* (Colombella bizzarra). Tango con parole. L. 6,—

MERICO (S.)

121437. - *¿Por donde andara?* (Dove andrà?) Tango con parole. L. 6,—

PERESSINI (H. R.)

121362. - *Negra mala* (Perfida bruna). Tango con parole L. 6,—

SANDERS (Y. C. A.)

121364. - *Largalo* (Piantalo!) Tango con parole. L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

"Musica d'Oggi" unisce la sua voce a quella di tutta la nazione per inviare alle L.L. A.A. il Principe di Piemonte e la Principessa Maria José del Belgio (ch'è anche appassionata della musica ed elettissima pianista) l'augurio più caldo e più devoto.

Che la loro fiorente giovinezza, che le glorie delle loro prosapie generose imprimano alla Patria nostra una giovinezza nuova, e sieno per essa auspicio di fortune nuove!

NOTIZIE

® La Società Italiana degli Autori ed Editori, pubblica il suo bilancio dell'anno 1928 approvato dal Consiglio di Amministrazione della stessa Società nella seduta dell'11 ottobre u. s. Da questo bilancio emerge che alla fine del 1928 la Società aveva un capitale di L. 32.534.659,65. Nel 1928 la Società per *diritti erariali* ha incassato L. 93.499.839,92; per proventi derivanti dal 5 per cento versato per le *opere di pubblico dominio* L. 1.222.190 e 45 cent.; per diritti d'autore della *sezione teatro* lire 10.610.015,28; per piccoli *diritti musicali* L. 18.828.805,47; per diritti di *film* L. 798,592,03; per diritti su *edizioni librarie* L. 90.476,50. In totale, nell'esercizio 1928, la Società ebbe un utile netto di L. 422.440,71. La Società ha deliberato la pubblicazione di una nuova rivista che si intitolerà « Il diritto d'autore », edita a propria cura, che uscirà a Roma e sotto la direzione dello stesso presidente Roberto Forges Davanzati.

® Gaetano Braga, il grande violoncellista, in occasione del centenario della sua nascita è stato commemorato a Teramo (capoluogo della provincia ove ebbe i natali) con un discorso del prof. Giacomo Franchi e con un concerto dell'Istituto musicale.

® Ildebrando Pizzetti, dopo aver diretto a Napoli *Débora e Jaèle*, partirà, verso la metà di febbraio, per l'America del Nord ove darà una serie di concerti di sue composizioni da camera, con conferenze su argomenti musicali. Egli assisterà anche alla prima del suo *Rondò veneziano*, che dirigerà Toscanini con la Philarmonie Symphony di New York.

® Si sta lavorando alla compilazione di un Inventario organistico, comprendente tutti gli strumenti che abbiano importanza per antichità, per il loro passato storico e per la bellezza artistica della cassa esteriore. È desiderata, perciò, la collaborazione di tutti i volonterosi od interessati, i quali dovranno trasmettere fotografie, dati ecc. al « Comitato per la prima adunanza organistica italiana in Roma, o, meglio, alla Sezione storica di detto comitato in Trento, Piazza S. Maria Maggiore, 2.

® La Direzione dell'Istituto Internazionale di Canto di Milano sta per iniziare una serie di concerti vocali per artisti lirici e per giovani che, non trovando facile accesso alle scene, hanno bisogno di mettersi in evidenza.

® Il R. Conservatorio di Musica di Napoli ha iniziato l'11 c. m. un Corso libero di perfezionamento per pianisti, della durata di quattro mesi, affidato al maestro Florestano Rossomandi.

® Il Raduno nazionale di canto in coro si svolgerà a Firenze nella prossima primavera, con la riunione dei gruppi popolari di ogni regione d'Italia, i quali dovranno eseguire canti caratteristici antichi e moderni; e anche danze tradizionali, indossando i costumi originali delle singole regioni.

® Nuove composizioni in vista: Respighi sta lavorando ad un'opera, che ha per ambiente Ravenna nel secolo XVI, su libretto di Guastalla; all'istrumentazione della *Passacaglia* di Bach, per Fritz Reiner, e ad un poema sinfonico dedicato al cinquantenario della Boston Symphony.

Don Lorenzo Perosi ha finito il nuovo oratorio, *Il sogno rivelato*, per voci e orchestra.

Virgilio Mortari ha terminato una *Rapsodia italiana*, concernente l'anima popolare nell'anno VIII del fascismo; e Mario Pilati ha da poco finito *Sei bagattelle* per pianoforte; una *Sonata* per violoncello e alcuni brani orchestrali.

Si annunziano anche alcune nuove operette: *Il malato immaginario* (da Molière) e *Lauretta* (libretto di Bondioli) del maestro F. C. Gaito; *Zanzi-bar* e *Zinziri*, libretti di G. M. Sala, rispettivamente per Lombardo e per Rizzola.

® ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA PER PIANOFORTE è il titolo esatto di quella (vedi fascicolo precedente) che il maestro Gino Tagliapietra sta curando per la Casa Ricordi. Da non confondersi quindi, con l'« Antologia pianistica per la gioventù » che, per la stessa Casa, hanno compilato già da tempo i maestri Cesi e Marciano.

® Il Podestà di VERONA ha deliberato di istituire un Ente, con la partecipazione del comune, per la GESTIONE DEGLI SPETTACOLI LIRICI ALL'ARENA.

® Il maestro D'Elia è stato confermato come Direttore della Banda cittadina di VENEZIA.

® È già fissato il programma della stagione di quaresima al BELLINI DI CATANIA, con le opere: *Turandot, Ratcliff, Aida, Mefistofele, Rigoletto*, dirette dal maestro Lucon.

® Il BARONE ATTILIO PAGANINI, nipote del celebre violinista, ha offerto al Duce un artistico album contenente le riproduzioni fotografiche dei preziosi ricordi e cimeli del suo grande avo.

® Un NUOVO TEATRO (dal titolo Imperiale) si è inaugurato a FIRENZE, con un concerto del tenore Schipa.

® A PIACENZA si è riaperto, completamente rinnovato, il Politeama, con poche rappresentazioni di *Butterfly*.

® L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE, della quale è Presidente l'avvocato Maillard, ha tenuto il suo annuale Congresso al Cairo, nel quale, come di consueto, si sono discussi parecchi temi interessanti il diritto d'autore.

La Delegazione italiana inviata dalla Società italiana degli Autori ed Editori, era costituita da S. E. Piola Caselli, Presidente della Consulta legale della società; da S. E. Marinetti; dal comm. C. Clausetti, Consigliere della stessa e dall'avv. comm. Biamonti in rappresentanza della Confederazione generale dell'industria. Ha anche partecipato al Congresso, congiuntamente alla S. I. A. E., il prof. avv. Ghiron di Roma.

® È stato fissato l'ITINERARIO dei concerti che l'orchestra della PHILARMONIC SYMPHONY SOCIETY di Nuova York terrà, SOTTO LA DIREZIONE del maestro ARTURO TOSCANINI in Europa, nei mesi di maggio e giugno del corrente anno.

Il complesso strumentale, giunto a Le Havre il 2 maggio, inizierà le sue manifestazioni con due concerti, all'Opéra di Parigi, il 3 e il 4 dello stesso mese. Quindi il maestro Toscanini dirigerà a Zurigo, il 6 maggio, alla Tonhalle; al Teatro alla Scala di Milano, per conto dell'Ente Concerti Orchestrali, l'8 e il 9; al Regio di Torino, il 10; all'Augusteo di Roma il 12 e il 13; al Politeama di Firenze, il 14 maggio. Il maestro lascerà poi l'Italia, guidando l'orchestra a Monaco, dove dirigerà il 16 maggio; altre esecuzioni sinfoniche avranno luogo il 18 e il 19 a Vienna, alla Staatsoper e al Musikverein; il 21 a Budapest, al Varosy-Theatre; il 23 a Praga; il 25 a Lipsia, alla Gewandhaus Gesellschaft; il 26 a Dresda al Teatro di Stato; il 27 e il 28 a Berlino, alla Philarmonie, per conto dei Festspiele; il 30 infine a Bruxelles al Palazzo delle Belle arti. Gli ultimi 4 concerti della *tournée* europea saranno tenuti a Londra, dal 1 al 4 giugno, due dei quali all'Albert-Hall e gli altri al Queens-Hall.

® In seguito alle modificazioni apportate dalla Camera, le SOVVENZIONI AGLI ENTI SINFONICI DI PARIGI restano così stabilite: Concerti Colonne e Lamoureux, rispettivamente Fr. 80 mila; Concerti al Conservatorio 60 mila; Pasdeloup, 50 mila; Poulet, 11 mila; Orchestra Sinfonica, 6 mila.

® Sta per uscire, a Londra, l'attesa pubblicazione di DOCUMENTI WAGNERIANI, dai quali si rileva che il periodo più fecondo di Wagner, sia stato quello del suo matrimonio con Minna.

In questo carteggio, sul quale si è già addensata un'atmosfera di dubbio, sono comprese, oltre alle 150 lettere d'amore a Minna e altre 500 inedite, documenti importantissimi e nuovi sull'attività artistica dell'autore di *Tristano* e *Isotta*.

® La libreria RAABE E PLOTHOW DI BERLINO, di proprietà della Ditta Breitkopf e Härtel, ha festeggiato in questo mese il suo 50° anno di vita.

® A VARSAVIA si è fondata l'Associazione degli scrittori e critici musicali, il cui Comitato è composto da Stanislaw Niewiadomski, Glinski, Kamienski, Stromenger e Simonowna.

NECROLOGIO

® Il primo gennaio è morta a Milano, sessantaquattrenne, ANGELINA GINI, che fu una stella del mondo coreografico e che, per tre anni, diresse il corpo di ballo della Scala.

Debuttò in questo teatro, nel 1890, nel *Pietro Micca*.

® Il 6 c. m. a Roma il pianista ORESTE DE RUBERTIS, nato a Napoli nel 1893. Oltre che pianista di bella rinomanza, era insegnante al Conservatorio di S. Cecilia e in precedenza aveva appartenuto a quello di Palermo. Lascia anche non poche e pregevoli composizioni.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA E SOLFEGGIO

DACCI (G.). *Tratado* theorico-pratico de Leitura e Divisão musical. (Texto portuguez):
——— (121076). 1ª Parte. (A) L. 6,—
——— (121077). 2ª » » » 5,—
——— (121078). 3ª » » » 4,—
——— (121079). 4ª » » » 4,—
POZZOLI (E.) (E. R. 1026). *Cuadernos de deberes* para la clase de Teoria y Solfeo. Cuaderno tercero (Texto español): (B) L. 3,—
——— (E. R. 1093). *Sunto di Teoria musicale*. I Corso. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1089). *Solfeggi* cantati con Pianoforte. - I Corso. (B) L. 6,—
——— (E. R. 1151). *Solfeggi* cantati e parlati. - I Corso. (B) L. 6,—

PIANOFORTE

BILLI (V.) (121330). *Incantatrice*. Valzer lento. L. 5,—
——— (121332). *Oh! Suzy!* One Step. » 5,—
——— (121333). *Tamara*. Leggenda araba. Tango (con parole). Versi di Nando Vitali. » 5,—
BRAHMS (G.) (E. R. 1061). *2 Rapsodie*, Op. 79. (B) L. 4,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121376). *Crinoline*. (A) L. 8,—
COBIAN (C.) (121441). *El unico lunar* (Bel mobile!). Tango (con parole). (A) L. 6,—
DE LOS HOYOS (R.) (121443). *Dos ojos negros* (Due occhi neri). Tango-Canzone (con parole). (A) L. 6,—
ORTIZ (C.) (121489). *Rica tipa* (Pazzerella). Tango (con parole). (A) L. 6,—

PIANOFORTE A 4 MANI

LAPARRA (R.) (121201). *Suite italienne en forme de ballet*. Riduzione di S. Messina. (A) L. 8,—

CANTO E PIANOFORTE

BURLEIGH (H. T.) (121477). *The jungle flower* (C-B). Words by Laurence Hope. (A) Sc. 2/—
PARISOTTI (A.) (121490). *10 Arie antiche* a una voce (S-T). Testi italiano e francese (Caccini, Caldara, Giordani, Gluck, Lotti, Martini, Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti). (A) L. 15,—
ZANDONAI (R.). I CAVALIERI DI EKEBÙ. Opera completa. Testo tedesco. (A) RM. 12,—

CANTO E QUARTETTO D'ARCHI

RESPIGHI (O.) (121488). *Il tramonto*. Poemetto lirico per MS. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

ORCHESTRA

PANIZZA (E.) (121476). *Tema con Variazioni*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

GRANDE BANDA

DE SABATA (V.). *Suite in 4 tempi* (Caravaglios):
——— (121261). 3° Tempo: Idillio. Partitura. (A) L. 10,—
——— (121263). 4° » : Meriggio. Partitura » » 20,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

LIMENTA (F.) (121340). *È giunto Maggio*. Intermezzo (minuti 3). (A) L. 8,—
MARENCO (R.). SPORT. Ballo. 2 Fantasie di Illuminato Culotta:
——— (121334). I Fantasia (minuti 13). (A) L. 20,—
——— (121399). II » (» 16). » » 20,—
MICHETTI (V.). LA GRAZIA. Opera in 3 Atti. 2 Fantasie di Aldo Canturisi:
——— (121345). I Fantasia (minuti 10). (A) L. 15,—
——— (121398). II » (» 9). » » 15,—
PERESSINI (H. R.) (121363). *Negra mala* (Perfida bruna). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—
PUCCINI (G.) (121112). MANON LESCAUT. Intermezzo Atto 3° (Culotta) (minuti 4). (A) L. 10,—
SANDERS (J. C. A.) (121365). *Largalo!* (Piantalo!). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—

Pensate, voi studiate un argomento (politico, letterario, scientifico, ecc.) e vi piacerebbe sapere dove e come potreste trovare articoli in proposito. Siete voi in grado di procurarvi tali articoli? Assolutamente no, se non vi rivolgete all'ECO DELLA STAMPA che fu fondata appositamente per colmare una tale lacuna nel giornalismo. Questo Ufficio, se siete abbonato, vi rimette articoli ritagliati da giornali e riviste, sia che si tratti di una persona, sia d'un argomento, secondo l'ordinazione. La sede è in

MILANO (133) - Via Giovanni Jaurès, 60

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

AUTORI DIVERSI. *Côte d'Argent.* Album: Vol. III. Vol. IV. (P. Decouzelle, Nice).
BERLIOZ (E.). *Damnation de Faust.* Le Roi de Thulé. (S.T.E.N., Saint Ouen).
BOCCHERINI (L.). *Sonata.* Revisione di M. Maffioletti. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
DE LA PRESLE (J.). *Berceuse.* (M. Senart, Paris). Fr. 5,—
DUMOULIN (M.). *La Dame des fjords.* (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
FERRARI TRECATE (L.). *Piccolo mondo musicale.* II Serie. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
GROVLEZ (G.). *Chanson du Chasseur.* (Augener Ltd., London). 2/—
GUGLIELMI (P.). *Sonata.* Revisione di M. Maffioletti. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
HAROLD (T. S.). *By still waters. — Prelude solen-*
GROVLEZ (G.). *Chanson du Chasseur.* (Augener Ltd., London). Each 2/—
JUON (P.). *Zwei Suiten* für Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).
LOWTHER. *Le Cloître Maudit.* (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
MEDTNER (N.). *6 Märchen. — Drei Hymnen an die Arbeit.* (W. Zimmermann, Leipzig).
MEULEMANS (A.). *Reflexen.* Fr. 12. — *Sonatine.* Fr. 8. (M. Senart, Paris).
MUTI (A.). *Piangi, o fanciulla.* (F.lli De Marino, Napoli). L. 5,—
NINI (C.). *Alla Capanna di Betlemme. Pastorale* (A. & G. Carisch & C., Milano).
PICK MANGIAGALLI (R.). *Tre Studi da Concerto.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—
POLDINI (E.). *Touches Mènues.* (Augener Ltd., London). 2/—
REMONDI (R.). *Tre Composizioni:* Minuetto; Romanza senza parole; La caccia. (Augusta, Torino). L. 8,—
REUTER (Fr.). *Ganz Leicht,* Kleine Klavierstücke in Modernem stil. (Steingräber Verlag, Leipzig).
ROCCA (L.). *Epitafi:* ad un guerriero; ad una bimba; ad una vecchia beona. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 12,—
SATIE (E.). *Prélude en tapisserie.* Fr. 1,75. — *Danses gothiques.* Fr. 2,50. — *Messe des pauvres.* Fr. 3. — *Les pantins dansent.* Fr. 1,75. — *Passacaille.* Fr. 2. — *4 Préludes.* Fr. 2,50. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SKIDMORE (H. G.). *Happiness.* (Augener, Ltd., London). 1/—
SLONIMSKY (N.). *Studies in Blak & White.* (New Music, New York).
SORDI NANI MOCENIGO (I.). *Voci del passato.* (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
SWEELINCK (J. P.). *Variaties over « Est-Ce Mars » — Toccata. — Chromatische Fantasie. — Fantasie. — Kleine Toccata.* (G. Alsbach & C., Amsterdam).
TOCH (E.). *Kleinstadtbilder.* (Schott's Söhne, Mainz).
TURINA (J.). *Contes d'Espagne.* II. Série. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 5,—

PIANOFORTE A 4 MANI

CARSE (A.). *School Marches* arranged by, for Piano Duet. (Augener Ltd., London). 2/—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

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

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXX.



Farina Lattea Erba



Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.: MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

Mezzo-soprano CONCHITA SUPERVIA
con accompagnamento d'orchestra diretta dal Maestro GENNAI

6060 M — IL GALLO (Gennai) Canzoncina.
PREGHIERA DELLA SERA (Gennai). Canzoncina.

6061 M — FILASTROCCA DELL'ASINO (Gennai). Canzoncina.
LA SCARPETTA E LA NEVE (Gennai). Canzoncina.

6062 M — IL GRILLO (Gennai) - Canzoncina
IL MULINO E LA LUNA (Gennai). Canzoncina.

Violinista BRONISLAW HUBERMAN
con Grande Orchestra Sinfonica diretta dal Maestro STEINBERG

300 L — CONCERTO PER VIOLINO CON ORCHESTRA (Tschaikowski). Op. 35. 1° TEMPO. 1ª Parte. Allegro moderato-moderato assai.
2ª Parte.

301 L — 3ª Parte. Cadenza.
4ª Parte. Allegro moderato-moderato assai.

302 L — 2° TEMPO. 1ª Parte. Canzonette. (Andante).
2ª Parte. Andante e 3° TEMPO. 1ª Parte. Finale. Allegro-vivacissimo.

303 L — 2ª parte. Allegro-vivaciss. MELODIE. Op. 42 N. 3 con accomp. pianoforte.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **M, L. 30 - L, L. 38**

In vendita presso i principali negozi

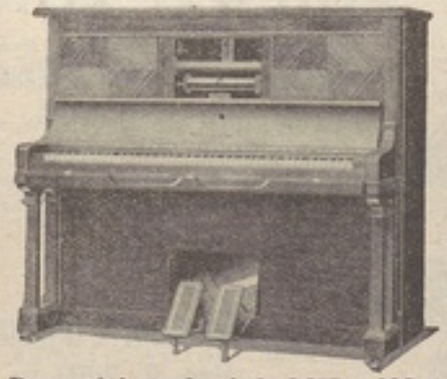
EDIZIONI FONOMECCANICHE **CARISCH S. A.** - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)

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 Gigliani - 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: Ditte Pietro Napoli (Corso Vitt. Eman.) - MANTOVA: L. Desidera (Port. Umberto I) - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. (Via dei Verdi, ang. Centonze) - NAPOLI: De Meglio Gius. & 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).

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.



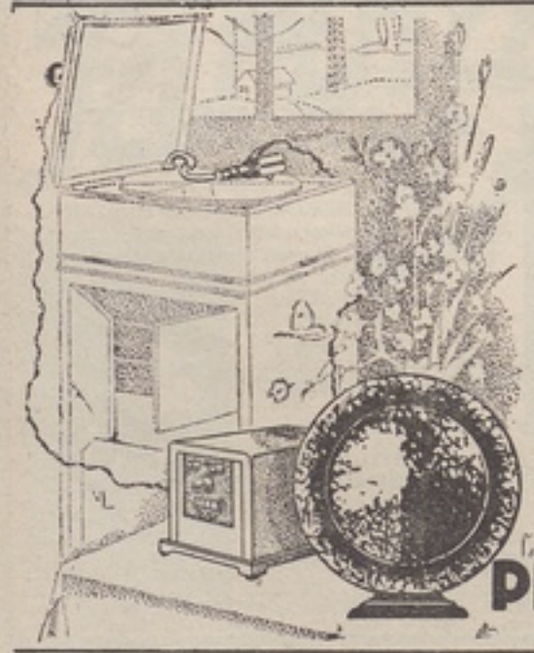
AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA
FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.
È di semplicissima manovra.
Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita – A –

PHILIPS-RADIO

La Grande Marca

GAVEAU PARIS
45,47, RUE LA BOETIE
SUCCURSALE
BRUXELLES
43,45, RUE ROYALE

di Pianoforti

RAPPRESENTANTI NEI GRANDI CENTRI D'ITALIA

Chiedere invio gratuito del nostro catalogo illustrato alla Casa

45 - 47
Rue La Boetie

GAVEAU PARIS

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



La Convalescenza si abbrevia

solo se si provvede a restituire all'organismo, nel più breve tempo possibile, tutti quei materiali che la malattia ha consumato: ora ciò non è realizzabile che a mezzo dell'alimentazione. L'

OVOMALTINA

risponde perfettamente allo scopo perchè, oltre all'essere di sommo valore nutritivo, è atta ad essere digerita senza sforzo alcuno da parte dello stomaco ancor debole.

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

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

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.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI PER PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

AIETA (A.)

121249. - *Alma en pena.* Tango (Culotta). (Minuti 2). L. 6,—

ALFANO (F.)

121310. - Il Principe Zilah. Prologo. (Culotta). (Minuti 16). L. 20,—

AROLAS (E.)

121221. - *Maipo.* Tango de Salon (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

BARABINO (O A.)

121244. - *El movimiento continuo.* Tango (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

BAUER (F.)

121250. - *Otoño.* Vals criollo (Culotta). (Minuti 2). L. 6,—

BILLI (V.)

121128. - *Danza esotica.* (Minuti 3½). L. 10,—

121311. - *Elefante bianco.* Intermezzo. (Minuti 3). L. 6,—

121160. - *Film L.U.C.E.* Marcia. (Minuti 4) L. 8,—

121325. - *Nostalgia del deserto.* Intermezzo. Tango. (Minuti 5). L. 6,—

BRIGNOLO (R. L.)

121251. - *¡Chique Tango!* (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

CARABELLA (E.)

121187. - *Novelletta.* (Minuti 3). L. 6,—

121188. - *Rapsodia romanesca* su temi popolari romani. (Minuti 7). L. 12,—

CASELLA (A.)

Le Couvent sur l'eau.

Brani sinfonici (De Cecco):

121294. - 1. Marche de fête. (Minuti 4). L. 10,—

121295. - 2. Ronde d'enfants. (Minuti 3). L. 10,—

121296. - 3. Barcarolle - Sarabande. (Minuti 11½). L. 12,—

121297. - 4. Pas des vieilles dames. (Minuti 3). L. 10,—

121298. - 5. Nocturne - Danse (Minuti 3). L. 12,—

CATALANI (A.)

121186. - La Falce. Prologo sinfonico: La battaglia di Bedr (Culotta). (Minuti 14). L. 20,—

COBIAN (C.)

121420. - *El unico lunar* (Bel mobile!). Tango (Culotta). (Minuti 2). L. 6,—

121470. - *No me cortes las alas.* Tango (Culotta). (Minuti 2½). L. 6,—

D'AGOSTINO (L. A.)

121252. - *Madre Patria.* Paso-doble. (Minuti 2½). L. 6,—

DELFINO (E.)

121222. - *Re-Fa-Si.* Tango (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

DE LOS HOYOS (R.)

121471. - *Dos ojos negros.* Tango (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

DE NARDIS (C.)

121278. - *Saltarello abruzzese.* (Culotta). (Minuti 1½). L. 6,—

DONNAURO (C.)

121306. - *¡Noche de filo!* Tango. (Minuti 3½). L. 6,—

ESCOBAR (C.)

121268. - *Mañanita de mis pagos* (Bimba dei miei sogni). Ranchera (Culotta). (Minuti 3). L. 6,—

JACHINO (C.)

120718. - Giocondo e il suo Re. Selezione (De Angelis). (Minuti 16). L. 20,—

LIMENTA (F.)

121340. - *E' giunto Maggio.* Intermezzo. (Minuti 3). L. 8,—

LOPEZ BUCHARDO (R. A.)

121246. - *Paris.* Tango (Culotta). Minuti 2). L. 6,—

121245. - *Ave Negra.* Tango (Culotta). (Minuti 1 3/4). L. 6,—

MACCHI (C. E.)

121347. - *Sarita.* Tango (Culotta). (Minuti 4). L. 6,—

MANCINELLI (L.)

121292. - Cleopatra. Marcia trionfale (Culotta). (Minuti 5). L. 15,—

MANNO (A. V.)

121235. - *Novelletta.* (Minuti 3). L. 10,—

121226. - *Berceuse.* (Minuti 3). L. 6,—

MARENCO (R.)

Sport. *Ballo.* Due Fantasie di Culotta:

121334. - I. Fantasia. (Minuti 13). L. 20,—

121399. - II. » (» 16). » 20,—

MASSARANI (R.)

121286. - *Gino, mal fei..* (Minuti 5). L. 10,—

121287. - *La garrula ombrellara.* (Min. 3). L. 10,—

MERICO (S.)

121279. - *¿Por donde andará?* Tango argentino (Culotta). (Minuti 2). L. 6,—

MULÈ (G.)

Dafni. Opera in 3 atti.

121016. - Interludio (Minuti 7). L. 8,—

Tre fantasie di Culotta:

121067. - I. Fantasia. (Minuti 20). L. 20,—

121083. - II. » (» 18). » 20,—

Sicilia Canora. Suite (De Cecco):

121110. - 1. Una notte a Taormina. (Minuti 5). L. 6,—

121111. - 2. Fioriscono gli aranci. (Minuti 7). L. 8,—

PERESSINI (H. R.)

121368. - *Negra mala.* Tango. (Minuti 4). L. 6,—

PRINCIPE (R.)

121316. - Libera trascrizione di un *Canto popolare dell'Hainaut* (De Cecco). (Minuti 3). L. 6,—

PUCCINI (G.)

121112. - Manon Lescaut. Intermezzo atto 3° (Culotta). (Minuti 4). L. 10,—

RINALDI (G.)

121280. - *Bozzetto campestre* (Culotta) (Minuti 5). L. 10,—

121309. - *Il ritorno dai campi.* (Culotta). (Minuti 6). L. 10,—

RONCALLO (J. L.)

121307. - *La Payada.* Tango criollo. (Minuti 2). L. 6,—

RUIZ DIAZ (H.)

121223. - *Quimeras.* Tango estilizado. (Culotta). (Minuti 2½). L. 6,—

SABORIDO (E.)

121337. - *Augustia.* Tango. (Minuti 2½). L. 6,—

121338. - *Caras y caretas*: (El canillita). Tango. (Minuti 2½). L. 6,—

SALINAS (S.)

121270. - *Corazones partidos* (Cuori infranti). Cueca (Culotta). (Minuti 2). L. 6,—

SANDERS (J. C. A.)

121365. - *Largulo!* (Piantalo!) Tango. (Minuti 4). L. 6,—

VILLOLDO (A. G.)

121247. - *Muy de la bombonera.* Tango criollo (Culotta). (Minuti 2½). L. 6,—

121308. - *Tan rica, la fiata.* Tango. (Minuti 3½). L. 6,—

ZANDONAI (R.)

121359. - *Telefunken.* Marcia. (Minuti 4). L. 6,—

ZANELLA (A.)

Due Valzer melodici (Culotta):

121231. - N. 1 (Minuti 4). L. 6,—

121232. - N. 2 (Minuti 5½). » 6,—

G. RICORDI & C. - EDITORI

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI
E. REINACH
DI MILANO
INTERESSA
INDISTINTAMENTE
TUTTI I RAMI
DELL' INDUSTRIA
LANIFICI = COTONIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANAPIFICI = SMALTIMENTI METALLOIDI = IMBALLAGGI ELETTRICI



Senza perder tempo

si acquistino le Compresse di ASPIRINA. Esse dànno rapido e sicuro giovamento nei dolori di testa, di denti e di orecchie, nell'influenza, nelle nevralgie e nella febbre.

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250

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

ANDREA DELLA CORTE. — Appunti sulle opere di Verdi: I. La Forza del destino Pag. 57
ANTONIO CASELLATI. — Il Conservatorio « B. Marcello » di Venezia . . . » 66
SALVINO CHIEREGHIN. — Frescobaldi . . . . . » 70
RIVISTA DELLE RIVISTE: Melodia. - Musica meccanica. - Italia. - Estero . » 74
VITA MUSICALE: Il secondo mese scaligero. - Teatri. - Concerti . . . . » 81
CORRISPONDENZA DALL'ESTERO: Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) . » 85
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica sacra. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 87
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 91
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 94

BRANO MUSICALE

PIETRO CLAUSETTI: *Et s'il revenait un jour*. Canto e Pianoforte.

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

ANNO XII. FEBBRAIO 1930-VIII. N. 2.

MVSICA D'OGGI

Appunti sulle opere di Verdi

I. - "La forza del destino„

Congedandosi da Cavour, il 27 marzo 1861, dopo la votazione alla Camera sulla necessità di Roma capitale d'Italia, Verdi gli aveva detto: « Vado in campagna ». Infatti, ritornava a Busseto per lavorare alla *Forza del destino*, della cui rappresentazione trattava con la direzione generale dei Teatri Imperiali di Russia (1). Già nel settembre del '59, scrivendo alla Maffei, ricordava la situazione psicologica di Don Alvaro, scrivendole: « Io che credo di avere una buona volontà, son sempre trascinato a fare quello che non vorrei... ». Già nel '60, discorrendo con alcuni amici, aveva accennato alla composizione di quell'opera.

In quegli anni, Verdi leggeva mal volentieri i libretti inviatigli. Con avide

(1) MINISTÈRE de la COUR IMPÉRIALE DIRECTION GÉNÉRALE des THÉÂTRES IMPÉRIAUX DE RUSSIE

Paris, le 3 Juin 1861.

La Direction Générale des Théâtres Impériaux de Russie engage Monsieur le Maestro Chevalier Verdi pour écrire un opéra pour le théâtre Impérial de St Pétersbourg aux conditions suivantes:

1° Monsieur Verdi doit se trouver à St. Pétersbourg pour essayer son opéra, assez à temps pour que la première représentation ait lieu les premiers jours de Janvier 1862 nouveau style.
2° La Direction accepte le poème *D. Alvaro ou la Forza del destino* ou autres que Monsieur Verdi jugera convenable.
3° Monsieur Verdi aura le choix des artistes engagés à St. Pétersbourg, pour leur distribuer les rôles de son opéra.
4° Les costumes et les décors seront complètement neufs et comme d'habitude on fera une répétition générale équivalente à une première représentation.
5° La Direction Impériale de St. Pétersbourg aura le droit de faire prendre une copie de la partition, dont la la propriété lui sera acquise pour tout l'Empire de Russie.
6° Bien entendu que la propriété reste à Monsieur Verdi, pour toutes les autres parties du monde.
7° On payera à Monsieur Verdi soixante mille francs en or en trois parties égales, la première à son arrivée à St. Pétersbourg, la seconde à la première répétition d'orchestre et la troisième à la répétition générale. La Direction s'oblige de payer à Monsieur Piave pour le libretto de deux à trois mille francs.

(*Quanto segue è di propria mano del Maestro*):

Cet engagement ayant dès ce moment pleine et entière force et valeur, en cas que Monsieur Verdi n'en accomplisse pas les obligations (sauf les cas de maladie et force majeure) il payera un dédit de soixante mille francs envers la Direction des Théâtres Impériaux de Russie.

(FTO.) G. VERDI.

e curiose letture del teatro straniero cercava egli stesso quell'intreccio, quei caratteri che avrebbero potuto inspirarlo.

Nel teatro italiano, neppure in quello del Niccolini, che egli stimava assai, trovava suggestioni. Nulla sapevano offrirgli i librettisti. Fra gli stranieri, che egli conosceva leggendoli nei testi o nelle traduzioni, amava sopratutto Shakespeare, Byron e Schiller, i contemporanei Hugo, Dumas, Scribe e i romantici spagnuoli.

È notevole la sua predilezione, in questo decennio, per la drammatica spagnuola della prima metà dell'Ottocento. Aveva già fatto suoi *El trovador* e *Simon Bocanegra* di Gutierrez (1813-1884), e di questo colto poeta, che si compiaceva delle storie e delle leggende aragonesi e dei tipi misteriosi, aveva letto nel '57, fra gli altri, un dramma « molto bello e interessante », *Il tesoriere del Re don Pedro;* egli lo fece tradurre, ma « nel farne lo schizzo per ridurlo a proporzioni musicali, vi trovò tali inconvenienti da deporre il pensiero ». Messosi nuovamente alla ricerca, s'imbattè in un famoso contemporaneo del Gutierrez, in don Angel de Saavedra duque de Rivas (nato a Cordova nel 1791), il quale, dice un suo biografo (in *Classicos castellanos*, Madrid, 1912), fu il prototipo del *perfecto caballero español, noble, soldado, poeta* e pittore. Infatti egli partecipò alle guerre dell'indipendenza spagnuola, fu ferito, e, avendo manifestato idee liberali, emigrò in Inghilterra, dove subì l'influenza di Walter Scott. Visse in Francia, rimpatriò, ebbe l'ufficio di ministro e ambasciatore a Napoli nel 1850. E viveva ancora quando Verdi scelse il dramma che più degli altri suoi aveva avuto fortuna, quel *Don Alvaro ó la fuerza del sino* trionfante anche a Parigi, nel 1835, trodotto in francese da Alcalà Galiano. Il de Rivas, che appariva allora come il più rappresentativo fra i romantici spagnuoli, occupò l'attenzione dei critici e delle riviste letterarie, anche nella *Revue des deux mondes*. Un tale scrittore non doveva dunque sfuggire a Verdi, che sfogliava « un'infinità di drammi »

Leggiamo dunque la tragedia spagnuola (ho sotto gli occhi l'edizione di Madrid del 1902), che fu tradotta e stampata a Milano dal Sanseverino, come in una sua lettera accenna il musicista; ma di tale stampa non serbano un esemplare neppure le biblioteche di Milano.

Vive a Siviglia, verso la metà del '700, un giovane ricco e valoroso, audace nelle corride, amabile nei tratti, intorno al quale tutto è mistero. Si saprà poi che egli, don Alvaro, nacque da un viceré castigliano nel Perù, spentosi fra i rimorsi per aver tradito la patria. Signorilmente prodigo, caro per la prestanza, guardato con curiosità, don Alvaro non ha sufficentemente celato le sue assidue visite a doña Eleonora de Vargas, figlia del Marchese di Calatrava; visite anche notturne, poichè Leonora corrisponde al suo amore; in città si parla dell'imminente fuga degli innamorati, e chi parteggia pel giovane valoroso e chi dà ragione al vecchio marchese, il quale rifiuta le nozze allo sconosciuto. Un amico del marchese si affretta a riferirgli le voci della fuga. Accesa dalla passione, Leonora è pronta a lasciare la sua casa, a seguire Alvaro. La notte li riunisce segretamente. Nel momento supremo, ella esita; gli scrupoli, il rimorso, il pensiero del padre abbandonato la vincono. E in quell'istante Calatrava sorprende gli amanti. Furente, ingiuria Don Alvaro, gli minaccia le catene, e il giovane umilmente prende su di se tutta la colpa, s'inginocchia, si disarma, depone a terra la pistola. Ma, crudele destino, un colpo parte. Calatrava s'abbatte, maledicendo la figlia. Nella funesta

notte gli amanti si separano. Don Alvaro è inseguito dagli uomini di Calatrava, Leonora è ospitata per poco tempo dai suoi parenti, entra poi in un convento, vive solissima in una grotta a tutti ignota. Don Alvaro, solo, odioso a se stesso, cerca la morte. Con falso nome s'arruola per combattere in Italia. E il destino vuole che, esponendosi senza risparmio, trovi non la morte ma l'onore delle armi, la fama di eroe, la simpatia dei commilitoni. Interviene a difesa di un ufficiale e gli si lega in fraterna amicizia. Ma questo ufficiale non è altri che Carlo, il primogenito del marchese di Calatrava, arruolatosi con falso nome per ricercare l'assassino di suo padre. In un evento supremo della guerra, don Alvaro, mortalmente ferito, affida al compagno uno scrigno; lui morto, egli lo aprirà e ne brucerà le carte racchiusevi. Cedendo alla curiosità, don Carlo apre lo scrigno, scopre il ritratto di sua sorella, identifica nell'amico don Alvaro. Ne segue un duello. Don Alvaro si offre ai colpi dell'avversario. Invano; uccide il primogenito di Calatrava, il fratello di Leonora. Cerca allora di isolarsi, di scomparire dal mondo. Ritorna in Ispagna, s'avvia al convento degli Angeli, per espiarvi le sue colpe e evitare altre insidie dal perfido destino. Ma non gli è concesso. Il secondogenito del marchese di Calatrava, don Alonzo, lo ricerca, lo trova, lo costringe a uscire dal chiostro, lo ingiuria, gli mette una spada fra le mani, lo eccita al duello; e don Alvaro uccide anche don Alonzo, che cade lì in una selvaggia gola di orridi monti, non lontano dal rifugio di Leonora. La quale, invocando pietà, accorre, abbraccia il fratello morente, ed è da lui uccisa con una pugnalata. A tale vista don Alvaro si precipita da una roccia a picco, lanciando al cielo un'ultima invettiva; i monaci, i guardiani, accorsi, gridano inorriditi e spaventati: Misericordia, Signore, misericordia!

Cinque morti, due famiglie distrutte. Il commento sarcastico è facile. Sta di fatto che questa tragedia ha, per concorde consenso degli storici, un valore intrinseco. A parte le tirate enfatiche, l'erudizione pomposa, rappresenta il risorgere della tragedia spagnuola, e, come ha scritto Arturo Farinelli, il « nuovo vangelo della vita romantica ». Una poesia forte e colorita redime ciò che potrebb'essere soltanto l'effettaccio di un dramma da arena, brutalmente sanguinoso; passioni eccitate, personaggi attivissimi; l'incubo del destino, invincibile forza, fa apparire naturali e drammatici gli eventi incalzanti e catastrofici; don Alvaro impersona una tenace volontà in azione, di cui la direzione e le finalità sono traversate e stroncate da misteriose potenze; la reiterazione dei fatti è sorprendente, non inaccettabile; neppure la morte apre le braccia amiche a colui che l'invoca annullatrice del male e del bene; l'uomo è votato a un errare capriccioso e senza tregua dalla culla alla tomba. Tragedia cupa, risuonante di tutte le tendenze del Romanticismo, scritta per i teatri spagnuoli liberati dalla censura.

Quale l'animo di Verdi per un tale dramma? Entusiasta (20 agosto, a L. Escudier): « Il dramma è potente singolare e vastissimo; a me piace assai; non so se il pubblico lo troverà come io lo trovo, ma è certo cosa fuori del comune » (2). E a chi ripensi la diffusione del teatro romantico e la sentimentalità di Verdi,

(2) Per tale dichiarazione di Verdi cadono le osservazioni del Roncaglia (« Scritta dal Verdi principalmente per sciogliersi da un impegno.... Questo serve anche a scusare il fatto che il Maestro abbia accettato un libretticcio »), del Monaldi (« Come mai Verdi si trovasse d'accordo con il Piave nello scegliere quel lugubre e antipatico soggetto non si comprende davvero »), del Basso e di altri.

tale entusiasmo appare naturale e logico. È sempre da ricordare ciò che Verdi scrisse del *Trovatore* alla Maffei: « Dicono che la mia opera è troppo tetra, ma forse che la vita è allegra? ».

Il libretto fu affidato al Piave, « che faceva tutto ciò che voleva » il Maestro. Molti passi furono letteralmente tolti dallo spagnuolo. Purtroppo vennero tralasciate le prime quattro scene del dramma, nelle quali gli ascoltatori sono informati della vita di Alvaro in Siviglia e delle voci che corrono sulla sua misteriosa esistenza; ciò rende oscuro il primo dialogo di Leonora con suo padre e la prima romanza di Leonora « Me orfanella e povera ». Ma lo stesso dialogo ripete le frasi originali:

LEON. — *Nada me dice tu amor? Por qué tan triste te pones? Veo la tranquillidad que con la campestre vida va renaciendo en tu pecho.*

LEON. — Nulla dice il tuo cuore? Perchè si triste? La pura aura dei campi pace al tuo cuor donava.

Qualche altro esempio:

LEON. — *Sus besos y sus abrazos eran agudos puñales que el pecho me atraversaban.*

LEON. — Quegli accenti, nel cor come pugnali scendevanmi.

LEON. — *Oh madre santa de piedad! Perdona, perdona le olvidé... No me abandones... Les sublimes acentos de ese coro... y los ecos pausados del órgano sonoro, que cual de incensio vaporosa nube al trono santo del eterno sube... Corro al sagrado asil...*

LEON. — Madre, pietosa Vergine, perdona al mio peccato... Deh non m'abbandonar... Ah quei sublimi cantici... Dell'organo i concenti che come incenso ascendono a Dio nei firmamenti... Al santo asilo accorrasi...

MELIT. — *... Secretitos! Los misterios ellos solos, que lo demás somos bolos para estos santos beneditos.*

MELIT. — Sempre segreti! E questi santi soli han da saperli. Noi siamo tanti cavoli.

GUARD. — *Que murmura?*

GUARD. — Fratello, mormorate?

MELIT. — *Que está tan prenciosa esta puerta.*

MELIT. — Dico che la porta è pesante.

GUAR. — *Obedesca.*

GUARD. — Obbedite.

MELIT. — *Ya me la echó de guardian.*

MELIT. — Che tuon da superiore!

ALV. — *... Que un cárcel fué mi cuna, y fué escuela el desierto.*

ALV. — In un carcere nacqui, m'educava il deserto.

Ma è più necessario far notare le varianti sostanziali. Dei due fratelli uccisi, Verdi fece un solo personaggio, o per risparmiare un cantante o per evitare un quinto cadavere in iscena. Serbò invece nell'edizione di Pietroburgo la catastrofe originale. Ecco la scena finale che egli musicò. Alvaro (che ha assunto il nome di padre Raffaele), avendo ferito Carlo, suona la campana dello speco; risponde Leonora:

ALV. — Una donna, qual voce, Leonora!
LEON. — Gran Dio, Don Alvaro. (*Scende*).
A DUE. — Sì, dunque a me presso tu stavi, mio bene! Cancelli quest'ora d'un tempo le pene.
DON CAR. — (Ed erano insieme!). Sorella? (*Con isforzo*).
LEON. — Chi sento?

D. CAR. — Del sangue tuo l'ultimo ti volge l'accento.
LEON. — Don Carlo, fratello, ti stringo al mio core. (*Lo abbraccia*).
LEON. — (*cade*).
D. CAR. — Or son vendicato. (*Spira*).
ALV. — Che festi tu, orrore!
LEON. — Ti perdono, fratello. (*Ad Alvaro*): Vedi destin, io muoio, ahimè ti lascio, Alvaro, io t'amo, ci rivedremo in ciel. (*Muore*).
ALV. — Leonora, alfine ti trovai, sì ti trovai morta. (*Resta immobile*).

SCENA ULTIMA

Il tuono maggbia più che mai, i lampi si fanno più spessi, si odono i frati cantar miserere. All'avvicinarsi di essi Don Alvaro torna in sé e corre sopra una rupe a sinistra. Giunge il Padre guardiano e tutta la comunità con fiaccole dalla destra, e ognuno rimane stupefatto.

CORO. — Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
GUARD. — Gran Dio, sangue, cadaveri! La donna penitente!
CORO. — Una donna, cielo!
GUARD. — Padre Raffaele!
ALV. — (*Dall'alto della rupe*): Imbecille, cerca il padre Raffaele... un inviato dell'inferno io son!
MELIT. — L'ho sempre detto...
ALV. — Apriti, o terra, m'ingoii l'inferno, precipiti il ciel, pera la razza umana. (*Ascende più alto e si precipita in un sottoposto burrone*).
CORO — Orrore, pietà, Signor! (*Tutti s'inginocchiano*). Misericordia.

Tutto ciò è testualmente tradotto dallo spagnuolo.

La musica di Verdi è qui rapidissima, concitatissima, con brevi frasi melodiche e affettuose per la morte di Leonora, con cupe armonie pel coro dei frati. Egli mirò alla rappresentazione della catastrofe secondo le esigenze della scena. Quasi non vi è tempo per le effusioni sentimentali. Le imprecazioni victorughiane di Alvaro sono sorrette da una veloce progressione verso i suoni acuti, e dicono soltanto l'esasperazione della mente, non lo strazio dell'anima.

Importantissima è l'autocritica di Verdi, nei rifacimenti dell'opera, fino alla rappresentazione alla Scala, nel '69 (3).

(3) Fra le altre varianti segnalo queste: Il Preludio finiva alla pag. 4 della 2ª ediz. Ricordi, con un breve allegro dopo l'andante mosso. A pag. 28, dopo « Domani, al partirà », un canto melodico che meglio cantava i contrastanti affetti di Leonora. A pag. 121-122, una meno efficace stretta di Leonora. A pag. 187, la Ronda, pezzo nuovo. La scena e duetto di Carlo e Alvaro, pag. 192 stava prima del finale terzo. Il quale si svolgeva così, dopo la pag. 206: A questo punto: « Corrono furenti colle spade sguainate fuori della destra ». Segue: Scena e aria; Finale III;

SCENA XII. — Si sentono scambiare alcuni colpi dopo i quali D. Alvaro torna in scena nel massimo turbamento.

DON ALV. — Qual sangue sparsi, Orrore! Il cor mi stringe ferrea man! Io l'uccisi e l'amava! Qual t'attende fiero colpo, Leonora! Un mar di sangue or ne divide per sempre. Ei m'era frate, l'uccisi! L'angiol di Dio, con ignea spada, m'insegue, m'incalza, m'atterra. Ah! come Caino son maledetto in terra. Miserere di me, Signore, concedi il tuo perdon a tanto errore. Signor, pietà.

CORO DI GRANATIERI. — All'armi, ecco i tedeschi. Arde la regal tenda. Venite, o capitan, Vittoria o morte!
DON ALV. — S'affronti la morte, e alfin sia compita di questa mia vita la barbara sorte.
CORO INTERNO. — All'armi!
DON ALV. — Sì voli a morte, e se ancora il fato mi danni a soffrir, a Dio consacrato io giuro morir.

Infine, questa didascalia alla scena della Melodia « Pace, mio Dio! »: « Il cielo è burrascoso nell'ora del tramonto. La scena si oscura lentamente, tuoni e lampi andranno sempre crescendo. Donna L., vestita di un sacco, con irti e sparsi i capelli, pallida, sfigurata, esce dalla grotta, agitatissima ». Nella 2ª ediz., notte calma e lunare.

Non tanto dovette sembrargli eccessivo il numero delle vittime, quanto scarsa di reale dramma interiore la conclusione dell'opera. L'artista rivendicava a sè il diritto di cantare il dramma nella sua spirituale intensità, di affermare con i moti della sua musica l'eternità della passione e del dolore. Egli lasciò in vita don Alvaro. E rifece il finale dell'opera a modo suo. E in modo mirabile. Infatti più di una catastrofe, che è annullamento di sofferenza, vale tragicamente l'esistenza di Alvaro. Lui spento, la sua angoscia è finita; lui vivo, noi sentiamo l'atrocità del suo strazio, e pensiamo che la sua anima ne soffrirà, che durante tutta la sua vita egli rivivrà i ricordi orrendi, l'amore infelice, l'incubo del destino. Quale balsamo gli recheranno la solitudine, la preghiera, la fede? L'uomo cui tocca d'esser superstite di tanta tragedia è infinitamente misero. La sua vita è più pietosa della sua morte. Ecco l'episodio e il problema psicologico che Verdi sostituì alla spettacolosa chiusa del dramma spagnuolo. Una correzione, questa, che dimostra la sensibilità di Verdi e la profonda radice drammatica della sua arte.

Precisiamo ora la cronaca della composizione e quella dell'esecuzione a Pietroburgo.

Il deputato Verdi, lasciata Torino, si rinchiuse a S. Agata. La composizione occupò l'estate, l'autunno, fino al novembre. Com'era sua abitudine, Verdi non aveva strumentata l'opera; egli soleva orchestrare mentre assisteva alle prove al cembalo; strana usanza, che presto abbandonerà. Già era tempo di partire per Pietroburgo. Giunse colà nel decembre, accompagnato dalla Peppina e dal fedele servo Luigi. Accolto con grandi feste, apprese il clamoroso successo del *Ballo in maschera*, rappresentato al teatro imperiale Italiano. Quell'opera aveva riempito il teatro « come d'incanto; mai si era veduta una folla sì compatta », scrisse un cronista.

Appena giunto, una difficoltà si oppose allo studio dell'opera. La cantante Lagrua era ammalata. Accolto con onori ufficiali, Verdi conobbe le personalità del governo, frequentò i salotti, fu sovente ospite del direttore del teatro. Intanto trattava di affari, informandone il Ricordi (7 gennaio) perchè la Russia aveva le sue leggi particolari per i diritti d'autore. Per soddisfare la prima curiosità del pubblico pietroburghese, Verdi scelse alcuni pezzi dell'opera che Ricordi avrebbe stampato (10 gennaio). Purtroppo la cantante non guariva, nè era sostituibile. Dunque, rinvio al novembre. « Questa combinazione, scrive Verdi al Ricordi (24 gennaio), è buona per me, per l'esecuzione dell'opera, per tutto e per tutti. Così avremo anche tempo di fare le riduzioni perchè istrumenterò l'opera a S. Agata. Ho ritirato tutte le parti, però oggi stesso in casa mia si farà una ripetizione con tutti quei cantanti che dovranno cantarla » (4). Verdi si proponeva di ritornare in Russia nel settembre, far rappresentare l'opera a metà novembre, per trovarsi a Parigi « prima che arrivino i grandi freddi » (29 gennaio a Escudier). Intanto Verdi e la Peppina si recavano a visitare Mosca. Di ritorno a Pietroburgo, presi gli ultimi accordi, ottenuto a Piave il pagamento da parte del teatro di mille franchi

(4) Un pro memoria autografo di Verdi alla direzione del teatro Imperiale dice: 1° Trasportare l'opera alla futura stagione coll'obbligo da parte mia di essere qui in tempo per fare le necessarie prove e andare in iscena nel novembre anno corrente. 2° Dei sessanta mila franchi convenuti la direzione me ne pagherà soli quaranta, avendone io ricevuti venti. 3° Più la direzione mi pagherà a titolo di spese di viaggio e permanenza a Pietroburgo fatta in quest'anno quella somma che crederà equa e conveniente.

per la descrizione della *mise en scène* redatta dallo stesso librettista, Verdi partì il 9 o 10 febbraio per Parigi, donde proseguì insieme con la consorte per Londra. S'era colà aperta quell'esposizione internazionale per la quale Verdi aveva scritto l'*Inno delle Nazioni*.

Si trattenne a Londra tutto il maggio. Ora, via, a Busseto. Aveva già perduto troppo tempo. Nel giugno (14, a Ricordi), la *Forza del destino* era ancora tutta da strumentare. E intanto portava con sè « due belle armi comperate a Londra da uno dei primi armaioli », e invitava Mariani (19 giugno) a recarsi laggiù per provarle.

Avendo la *Presse théâtrale* di Parigi pubblicato che la *Forza* sarebbe stata rappresentata all'Opéra, il conte di Adlenberg, cancelliere della Casa Imperiale di Russia, scrisse al maestro ricordando che, per contratto, la primizia spettava a Pietroburgo (19 giugno). Verdi rispondeva così:

« Excellence, Dans le courant du mois de Mars, à mon retour de St. Pétersbourg, la Direction de l'Opéra de Paris m'avait demandé de traduire en français la *Forza del Destino*, après que cette partition aurait été donnée en Russie. Je n'ai pas accepté cet offre, car la troupe ne convenait pas pour cette opéra, et l'affaire fut rompue. Voilà tout ce qu'il y a de vrai dans l'article de la *Gazzetta dei Teatri*. Du reste Mr. de Sabouroff connait cette affaire, car moi-même je lui ai raconté.

Votre Excellence pouvait être bien sure, que la chose ne devait, et ne pouvait pas être autrement. Je serai à St. Pétesbourg vers la moitié de septembre pour remplir scrupuleusement mes engagements.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect de Votre Excellence
le très humble serviteur

Busseto, 19 juillet 1862. G. Verdi.

A Busseto, la stesura della strumentazione progredisce. L'11 agosto Verdi manda a Ricordi il primo atto e una scena del secondo. Occorre affrettare il lavoro di copiatura, perchè anche Madrid sollecita la rappresentazione dell'opera. E avanti. Il secondo atto è compiuto il 16 agosto, insieme con una parte del terzo. Il 25 è finito il terzo, il 30 il quarto. Nel giro di circa tre mesi, dunque, l'opera era stata orchestrata. Fornito di Napoleoni d'oro, Verdi partiva da Torino, per Berlino e Pietroburgo nel settembre.

Quali condizioni artistiche trovava Verdi a Pietroburgo? Accenniamole brevemente. Pietroburgo aveva allora due teatri d'opera, i quali naturalmente rispecchiavano le condizioni dell'arte musicale. Ai nuovi compositori nazionali era aperto il teatro dell'opera russa; ma quei compositori non trovavano incoraggiamento e fortuna, eccetto Glinka, il festeggiato autore della *Vita per lo Czar*. Quel teatro, che accoglieva poche opere straniere, dava tre rappresentazioni alla settimana scarsamente affollate. L'altro teatro Imperiale, detto italiano, era invece provvisto di buona orchestra, buoni cori, eccellenti solisti italiani, e aperto non solo a Rossini e Donizetti, a Bellini e a Verdi, ma anche a Mozart, Weber e Meyerbeer. Perciò l'opera italiana era assai frequentata quattro e anche sei volte la settimana; vi accorreva anche il giovane Ciaicovski. Verdi capitava a Pietroburgo nel momento in cui si affermava l'ostilità dei musicisti ultranazionalisti contro quelli cosmopoliti, nelle cui mani stavano i poteri accademici. Si ricordi che verso il '60 Mussorgski e Cui si associavano a Balakiref per la crociata nazionalista e che appunto nel '61

o '62 Borodin e Rimski-Korsakof erano ammessi nel gruppo, divenuto poi famoso, dei cinque. Verso il '62 si fondavano le prime società concertistiche ed il primo Conservatorio. Che pensavano di Verdi i maggiori compositori russi? Sappiamo che Mussorgski lo disprezzava assai, e sempre lo giudicò aspramente, avvicinandolo a Saint-Saëns (5). Cui, che cominciò a scrivere articoli soltanto nel '64, ebbe a preferire *Rigoletto* all'*Aida*. E più tardi Ciaicovski scrisse:

« Questo figlio del mezzogiorno solatio ha molto peccato, in quanto che ha inondato tutto il mondo delle sue sgradevoli melodie da organetto, ma molto gli dev'essere perdonato per l'indubbio talento, per l'intimità del sentimento propria a ogni sua composizione. Alla fine della sua carriera artistica, quando la fonte dell'ispirazione cominciò a inaridire, egli scoperse e battette una nuova strada, la quale lo allontanò da quella comune alla musica italiana e... lo condusse a R. Wagner » (6).

Un'osservazione banale questa, e purtroppo molto ripetuta.

Per la parte letteraria, il pubblico di Pietroburgo era già familiare con il teatro romantico. Hugo, De Vigny, Delavigne, Dumas erano frequentemente rappresentati. L'argomento e il gusto della *Forza del destino* non riuscivano dunque nuovi alle classi cittadine che affollavano i teatri.

E ritorniamo a Verdi. Appena giunto a Pietroburgo, nell'ottobre, prima di cominciare le prove, il Maestro si recò a Mosca, e vi si trattenne quattro giorni. Colà assistette a una rappresentazione del *Trovatore*. Il pubblico, appresa la sua presenza, lo chiamò a gran voce. « Trascinato per così dire da alcuni amici, Verdi cedè alle acclamazioni di tutto l'uditorio; appena comparso sulla scena, tutto il pubblico si alzò salutando con evviva e applausi », dice una cronaca della *Gazzetta Musicale*. L'indomani gli artisti offrirono a Verdi un banchetto terminato con canti tolti dalle principali opere di lui (*Gazz. Mus.*, 19 ott.). Poi cominciarono le prove. La compagnia, pronta. Le parti, distribuite: Leonora, la Barbot; Don Carlo, il Graziani; Don Alvaro, Tamberlick; Padre guardiano, l'Angelini; Fra Melitone, il Bassani. Lo Czar aveva messo a disposizione del teatro i coristi dei reggimenti della Guardia. Durante la concertazione Verdi notò più d'una volta l'opportunità di ritocchi e man mano li segnalò a Ricordi per la correzione delle stampe. Intanto il maestro Truzzi provvedeva alla riduzione pel pianoforte. Verdi raccomandava di evitare i passaggi « troppo difficili e impossibili » (11 ott. a Ricordi).

« Le prove camminano con velocità e fra 15 o 20 giorni saremo in scena (20 ott., a Ricordi). Altri cambiamenti, l'aggiunta di una cabaletta all'aria di Don Alvaro nel terzo atto (3 nov., id.). Domenica, 9 nov., la prova generale. « Teatro pieno. Esecuzione buona, speriamo si mantenga tale domani sera » (9 dic., id.). Infine, il 10, Verdi scrive a Ricordi: « Prima recita della *Forza del destino*, esito buono. Esecuzione buonissima. Decorazioni e vestiario ricchissimi » (11 nov.). Più volte applaudita nei pezzi più belli, l'opera si chiuse in un trionfo. « Durante un quarto d'ora almeno — scrisse il *Nord* — si richiamano e si colmano d'applausi frenetici il maestro e gli artisti. Al dire di tutti in nessun altro teatro si saprebbe trovare un tal insieme nell'esecuzione. Vi sono fino a 250 persone

(5) Lettera del 23 nov. 1875 a V. Stassof, in K. von Wolfurt, *Mussorgskij*, 1927.
(6) Cit. da R. H. Stein, *Tschaikowskij*, 1927, pag. 163.

in iscena e si afferma che il tutto sia costato 232.000 franchi ». A una replica assistettero Alessandro II e la czarina, i quali dettero più volte il segnale degli applausi, invitarono Verdi nel loro palco e si rallegrarono con lui. Lo Czar conferì al compositore le insegne dell'ordine di S. Stanislao, non mai concesse ad altro artista, e gli donò un magnifico vaso di basalto, fregiato con bronzo cesellato. Il *Journal de St. Petersbourg* pubblicò il giorno 12 una breve cronaca e più tardi un articolo elogiativo. Il successo crebbe. « Si son fatte tre recite della *Forza del destino*, teatri rigurgitanti e successo eccellente ».

Pertanto in una delle repliche s'ebbe un episodio dell'intolleranza di quella tendenza nazionalistica di cui abbiamo accennato. Un gruppo di spettatori, (istigato forse dai giovani compositori russi?), inscenò una manifestazione a favore della musica russa e perciò ostile all'opera di Verdi. La maggior parte del pubblico reagì applaudendo e onorando l'ospite. Il corrispondente dell'*Independance belge* esagerò l'incidente, e la sua versione fu riprodotta da giornali francesi e italiani. Il *Nord* fu obbiettivo.

Verdi partì per Parigi verso il 10 decembre. Quali impressioni recava? Ne scrisse alla Maffei (7): « Stupite, stupite! In questi due mesi ho frequentato i salons e poi sollazzi, feste, ecc. ecc. Ho conosciuto alti e bassi personaggi, uomini e donne amabilissimi, e d'una *politesse* veramente squisita, ben altra dell'impertinente *politesse* parigina ».

Intanto aveva rifiutato di far rappresentare la *Forza del destino* a Parigi, per difetto di cantanti. L'aveva concessa a Nizza e a Madrid. Ed egli stesso si sarebbe recato in Ispagna, ma i fastidi di una foruncolosi, cominciatagli in Russia, lo trattennero a Parigi. « Mi fermerò qui alcuni giorni, chè un foruncolo al collo mi tormenta. Immagina la delizia di un viaggio come quello di Pietroburgo con un male tanto incomodo » (17 dic., a Ricordi). E alla fine dell'anno stava ancora, dolorante e impaziente, a Parigi.

Poteva consolarlo la statistica delle rappresentazioni parigine in quell'anno. All'Opéra, 19 recite di *Trovatore*; al Théâtre Italien, 13 di *Trovatore*, 7 di *Rigoletto*, 8 di *Ballo in maschera*, 4 di *Traviata*, 1 di *Ernani*. Come a Londra, Verdi era bene amato anche a Parigi.

A. Della Corte.

(7) Questa lettera, riferita dal Luzio, reca erroneamente la data del semembre; deve trattarsi del 17 novembre o del 7 decembre.

N.B. — Le notizie e i documenti inediti qui riferiti mi furono cortesemente comunicati in parte da S. E. Alessandro Luzio, in parte da Casa Ricordi.

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 1930, 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.

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia

Il 16 aprile 1877 si inaugurava in Venezia, con un concerto diretto da Franco Faccio, il « Liceo-Società Musicale Benedetto Marcello ». A realizzare il progetto di tale istituzione che veniva a colmare una deplorata lacuna nella città già gloriosa anche per tradizioni musicali, fino dal 1867 venivano iniziate le prime pratiche da un Comitato promotore così costituito: maestro Antonio Buzzola; Co. Giuseppe Contin di Castelseprio; dott. Ugo Errera; cav. Gustavo Koppel; maestro Cesare Trombini. Il lavoro di preparazione, spesso interrotto per varie cause, fu sempre ripreso con immutato fervore; ed il Liceo Società Musicale « Benedetto Marcello » potè dieci anni dopo cominciare la sua vita nel Palazzo Da Ponte a S. Maurizio, traendone i mezzi dalle contribuzioni dei soci e dalle sovvenzioni del Comune. Primo Presidente fu il Conte Giuseppe Contin di Castelseprio, valente violinista; primo Direttore fu Fortunato Magi. La direzione della Segreteria venne affidata al prof. Aurelio Magrini. Il maestro Magi assunse pure l'insegnamento dell'Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione, mentre le altre cattedre vennero così coperte: Violino e Viola: Raffaele Frontali; Violoncello: Egisto Dini; Contrabbasso: Luigi nob. Guarnieri; Pianoforte: Francesco Giarda; Canto e Flauto: Saverio Pucci; Oboe: Pio Calestani; Clarinetto: Aurelio Magnani; Fagotto e Pianoforte complementare: Cesare Conti; Corno: Ettore Ricci; Teoria e canto corale: Domenico Acerbi. Tre anni dopo si aggiunse l'insegnamento della Tromba e congeneri: insegnante Guglielmo Cavazza.

Nel 1878 il Comune affidava al Liceo-Società la Banda cittadina. Dal Palazzo Da Ponte l'Istituto si trasferì nel 1880 nei locali attigui al Teatro La Fenice, e nell'annessa Sala Apollinea furono eseguiti i primi concerti. Restò memorabile l'esecuzione della *Sinfonia in do maggiore* di Riccardo Wagner, da lui stesso diretta il 24 dicembre 1822; fu poi ripetuta nella sede attuale l'anno 1913, a commemorare la nascita del sommo maestro.

Al Conte Contin succedette nella Presidenza il Conte Giuseppe Valmarana (1887-1893), ed a questi il Conte Alberto Valier, che fu poi riconfermato nel 1895 quale Presidente del Consiglio di Vigilanza, allorchè la Scuola fu avocata al Comune; rimase in carica fino al 1905, e fu sostituito dal comm. avv. Carlo Rensovich fino al 1915. Dal 1916 presiede il comm. Antonio Casellati. Al maestro Fortunato Magi successero nella direzione: Reginaldo Grazzini (1883-1892); Pier Adolfo Tirindelli (1893-1895); Marco Enrico Bossi (1896-1902); Ermanno Wolf Ferrari (1903-1909). Dal 1909 dirige Mezio Agostini. Per brevi periodi vacanti nel 1903 e nel 1908 funzionò interinalmente Delfino Thermignon.

Al prof. Aurelio Magrini (che nel 1883 rinunziò alla direzione dell'ufficio di Segreteria) succedettero: prof. Luigi Pusinich (1883-1912); dott. Luigi Troisio (1912-1915); prof. Antonio Neve supplente (1915-1925). Dal 1925 dirige l'ufficio il dott. Enrico Lupelli.

***

Dato il crescente quantitativo di alunni che richiedeva un maggior numero di aule, il Liceo si trasferì nel 1897 in un'ala del grandioso Palazzo Pisani a S. Stefano appositamente acquistata dal Comune, che negli anni successivi 1918 e 1921, accogliendo la proposta del Consiglio Direttivo, procedette all'acquisto dell'intero edificio, procurando così all'Istituto una sede severa e sontuosa. Questa superba mole fu incominciata alla metà del secolo XVI, ma la sua fisionomia odierna quasi tutta settecentesca è dovuta all'architetto Conte Francesco Girolamo Frigimelica. Esistono soffitti tiepoleschi attribuiti a Jacopo Guarana, all'Amigoni, a Sebastiano Ricci, ecc. La sala dei concerti fu dipinta da Vittorio Bressanin e nel suo fondo è collocato un organo della ditta Mascioni. In altra sala, dove è situato l'organo da studio, il pittore Giuseppe Cherubini ricostruì con tutta cura, basandosi sulle tracce rimaste, un vaghissimo soggetto allegorico. Vi sono poi quadri, busti e stucchi di ottima fattura.

In progresso di tempo, sempre più sensibili si manifestavano le esigenze anche nei riguardi degli insegnamenti; e quindi alle cattedre con le quali si iniziarono gli studi altre se ne aggiunsero; e cioè: Armonia, Contrappunto e Fuga, Organo, Arpa, Violino, Pianoforte principale e speciale, Teoria, e gli incarichi di Armonia, Pianoforte e Violino complementari; di Storia della Musica, di Declamazione, di Arte scenica e di Coltura letteraria; delle esercitazioni di strumenti ad arco, a fiato, d'orchestra e di Musica da camera.

Nel 1915 il Ministero accordava il pareggiamento dei diplomi a quelli dei RR. Conservatori.

Nel 1920 venne istituita la Scuola libera di Storia della Musica, che nel 1922 prese il nome di « Accademia Veneziana di Musica Antica » sotto l'alto patronato di S. M. la Regina Madre. Governata da apposito Comitato, venne diretta dal cav. uff. prof. Gian Giuseppe Bernardi, dal 1895 al 1924 insegnante di Armonia, Contrappunto e Fuga, e incaricato di Storia della Musica.

Altre innovazioni venivano in seguito apportate dal Consiglio di Vigilanza (mutato nel 1926 in Consiglio Direttivo) per valorizzare sempre più la fama già acquistata dall'Istituto anche oltre i confini della provincia. A fine di estendere la coltura musicale oltre la cerchia del Liceo, venne approvata la proposta di eseguire alcuni concerti, e di istituire le scuole serali di Canto corale e di Strumenti a fiato, e inoltre un corso di abilitazione all'insegnamento del canto corale nelle Scuole Magistrali. A cura della Presidenza del Conservatorio venne pure introdotto lo studio della Teoria elementare nelle Scuole Comunali per disciplinare meglio lo studio del canto, aprendo anche un corso apposito per i maestri di dette scuole. Allo scopo di mantenere fra l'Istituto e gli allievi diplomati un legame ad essi profittevole, fu stabilito di accordare loro la partecipazione alle esercitazioni d'orchestra e di musica da camera, e di continuare la pratica d'insegnamento come maestrini.

Fu pure stabilito di concedere ai suddetti allievi, se compositori, l'esecuzione

di un loro lavoro purchè ritenuto degno di essere conosciuto. Venne in seguito approvata l'apertura periodica d'un concorso fra ex allievi diplomati per due composizioni inedite di musica da camera, od orchestrali, o corali. Per tali concessioni, per le esigenze dei programmi di studio e di esami, l'Istituto (che da tre anni ha mutato la denominazione di Liceo in quella di Conservatorio) non è per nulla inferiore ai principali istituti musicali del Regno.

Il Consiglio Direttivo oltre al comm. Antonio Casellati, Presidente, è al presente composto dei signori: avv. Guido Ehrenfreund; on. avv. Domenico Giuriati; comm. dr. Ugo Levi; avv. Gian Giorgio Marangoni; avv. Giorgio Suppiei.

Attualmente le materie di studio sono le seguenti, così distribuite fra gli insegnanti: Composizione e Direzione delle esercitazioni orchestrali e di Musica da camera: Mezio Agostini (Direttore); Armonia, Contrappunto e Fuga: Aureliano Ponzilacqua e Gabriele Bianchi; quest'ultimo ha pure l'incarico di Storia della musica e delle esercitazioni d'archi; Organo, Composizione organistica e Canto liturgico: comm. Oreste Ravanello; Canto: Saffo Bellincioni Frisotti, che ha pure l'incarico dell'Arte scenica; Canto corale e Armonia complementare: cav. Ferruccio Cusinati; Pianoforte principale: Gino Tagliapietra e Paolo Rio Nardi; Pianoforte speciale e complementare: Eleonora Bergamo; Violino e Viola: Giuseppe Sacerdoti e Vittorio Fael (quest'ultimo quale incaricato provvisorio); Violoncello: Prospero Montecchi; Contrabbasso: Giulio Gorini; Arpa diatonica e cromatica: Margherita Cicognari; Flauto: Alvaro Neri; Oboe: Tullio Riedmiller; Clarinetto: Giuseppe Marasco, che ha pure l'incarico delle esercitazioni di strumenti a fiato; Fagotto: Eugenio Volpini; Corno: Domenico Alberghi; Tromba e congeneri: Gentile Colarocco; Composizione, istrumentazione e direzione per Banda e Armonia complementare: Antonio D'Elia (Direttore della Banda cittadina, succeduto al maestro comm. Carmelo Preite); Teoria: Goffredo Giarda, che ha pure un incarico di Pianoforte complementare, Nicolò Zambon ed Eugenio Volpini (incaricati); Coltura letteraria e Latino: cav. dott. Achille Pais (il Latino soltanto per gli allievi d'Organo e di Composizione).

Durante il periodo dall'anno 1877 al 1929 insegnarono: Nicolò Coccon (Armonia, Contrappunto e Fuga); Ferdinando Frasnedi (Violoncello); Maurizio Tedeschi, Cleopatra Serrato Ferrari, Cesare Wolf (Arpa); Felice Coen e Alberto Toma (Canto); Vittore Veneziani (Canto corale); Natale Fabbri e Giuseppe Prestini (Oboe); Romeo Caletti (Corno); Vincenzo Ranieri ed Ermando Zaccagnini (Tromba e congeneri); Paolina Campsi Gallina (Declamazione); Ernesta Attavan (Arte scenica); Ettore Bonelli (Violino).

***

Parecchi fra gli allievi diplomati dal Conservatorio godono ottima fama e coprono posti d'insegnanti in importanti Istituti. Citansi fra questi: Amadio Luigi (Organo) R. Conservatorio di Palermo; Bambini Arnaldo (Organo) Istituto musicale di Brescia; Bonelli Ettore (Violino) Istituto Musicale « Pollini » di Padova; Bossi Renzo (Contrappunto, Fuga e Composizione), Crepas Attilio (Violino), Crepas Gilberto (Violoncello) R. Conservatorio di Milano; Cattozzo Nino, Direttore Civico Istituto Musicale di Verona; Giarda Goffredo (Teoria e Pianoforte complementare); Marasco Giuseppe (Clarinetto), Riedmiller Tullio (Oboe), Sacerdoti Giuseppe (Violino), Zambon Nicolò (Teoria) Conservatorio « Benedetto Marcello »; Pace Temistocle (Clarinetto ed Istrumentazione per Banda), Pasquali Giulio (Violino e Viola) R. Conservatorio « Cherubini » di Firenze; Principe Remiglio (Violino), Scozzi Riccardo (oboe) R. Conservatorio di S. Cecilia Roma; Valcasara Giovanni Direttore di Banda S. Remo.

Altri allievi che non coprono posti stabili, ma che godono ottima fama: on. Adriano Lualdi compositore e critico d'arte; Francesco Malipiero; Ausonio de Lorenzi Fabris, Erardo Trentinaglia, Zanon Maffeo (compositori); Antonio Guarnieri, Pietro Fabbroni, Arturo Lucon, Giuseppe Pais, Baldi Zenoni (Direttori d'orchestra); Molinari Enrico (baritono); Enzo Martinenghi (primo violoncello alla Scala di Milano); Torquato Chiampan (primo contrabbasso all'Orchestra Lamoureux di Parigi); Ferro Luigi, Fael Vittorio, Oscar Crepas ed Edoardo De Guarnieri che costituiscono il Quartetto Veneziano del Vittoriale. Inoltre tutta quella lunga schiera di diplomati che esercitano privatamente la professione, o che fanno parte dell'orchestra o della Banda cittadina.

Nè possono essere dimenticati i nomi dei, portroppo, scomparsi: Bas Giulio, Professore di Canto Gregoriano al R. Conservatorio di Milano; Leone Lancerotto, professore di Violino e Viola al Conservatorio « B. Marcello »; Ettore Zardo, professore di Teoria al Conservatorio di Firenze; Carlo Guaita, professore di Violoncello al Conservatorio di Berlino; Bonelli Giosuè, concertista di Violino; Emma Bianchini, pianista e compositrice; comm. Francesco de Guarnieri, professore di Violino e Viola al Conservatorio « B. Marcello » e compositore. Egli ebbe pure l'incairco delle esercitazioni di strumenti ad arco e di Musica da camera. Dalla scuola del compianto maestro uscirono valenti insegnanti, che occupano le cattedre di Violino e Viola nei principali Conservatori ed Istituti musicali pareggiati.

Oltre all'esecuzione della *Sinfonia in Do maggiore* di Riccardo Wagner già ricordata (1), altre ne ebbero luogo a cura del Conservatorio. E fra le più importanti: *La Redenzione* di Gounod (1884) — La *Messa solenne* di Rossini (1892) — *I Pirenei*, Cantata di Pedrell (1896) — *La Serva padrona* di Pergolesi (1906 e 1907) — *Il Filosofo di campagna* di Galuppi (1907) — Lo *Stabat Mater* di Pergolesi (1908 e 1913) — La commemorazione di Liszt (1911) — *Arianna* di Benedetto Marcello — *Agape Sacra* del *Parsifal* (1913) — Oratorio *La Passione di Cristo* di Perosi (1914) — *Sirenetta*, Suite di Emma Bianchini (1923) — Commemorazione di Bossi (1925) — Commemorazioni di Chopin e di Beethoven (1926) — Oratorio *Transitus Animae* e le Suites *Firenze* e *Venezia* di Perosi (1927) — Commemorazioni di Schubert, di Benedetto Marcello e di Francesco de Guarnieri (1928).

ANTONIO CASELLATI.

(1) Sulla esecuzione di questa Sinfonia a Venezia, così scriveva Riccardo Wagner al Direttore della *Settimana Musicale* di Lipsia: « L'assicuro che l'esecuzione da parte dell'orchestra del Liceo Marcello mi ha assai « soddisfatto. È vero che ho potuto disporre di molte prove; ciò che non ebbi la possibilità di fare allorchè « la Sinfonia fu eseguita a Lipsia: ma mi sono convinto che l'artista italiano, in grazia delle sue naturali « attitudini per quanto concerne l'esecuzione, potrebbe arrivare alla perfezione, se la musica istrumentale tedesca « giungesse a interessare il gusto musicale italiano ».

Frescobaldi

Quello che rappresenta il Palestrina nella polifonia religiosa, si può ripetere per il Frescobaldi rispetto alla musica strumentale, considerando le sue molteplici composizioni per organo e cèmbalo.

Nelle « Toccate », nei « Ricercari », nelle « Partite » e nelle « Toccate d'intavolatura » abilmente condotte e che rivelano una mente elevata e ardita, non di rado si libra al di sopra dello stesso Bach. Le arie di danza, come le « Correnti » e le « Gagliarde » di carattere popolare, al solo tocco delle sue dita di mago, vengono elaborate, rivissute, idealizzate. Da lontane regioni principi e popolo, musici e letterati, si dirigono a San Pietro per ascoltare il grande musurgo.

I tempi in cui visse erano vuoti di elevati ideali. L'Italia perdeva il suo primato civile e morale sulle altre nazioni, le quali invece si schieravano autorevoli fra i potentati di Europa. La letteratura, straniata dal popolo, era solo ozio e capriccio delle persone colte. Il letterato non aveva altro fine che la meraviglia: stupire con il giuoco virtuoso delle rime e con lo sfarfallio sempre nuovo delle immagini. La lirica del Marino, contemporaneo del Frescobaldi, ci dà il tono del secolo. La fantasia si sbriglia nelle più mirabolanti immaginazioni, tra i fuochi d'artifizio di un verbalismo teso e sonante. La realtà ne risulta denaturata e i sentimenti adulterati nella vistosità appariscente della parola, che si compiace della concettosità e delle antitesi stridenti. Le cose più comuni vengono dette con sussiego in periodi lauti e sontuosi.

Anche nella architettura e nella pittura trovi identiche finalità estetiche. Siamo già al barocco. L'apparato e la scenografia trionfano sul composto e armonioso linearismo costruttivo del rinascimento. Nella figura, più che all'espressione interiore, si mira a dar risalto al gesto, al patetismo eloquente, togato in paludamenti stravicchi. Le linee si spezzano, le sàgome degli edifizi si inarcano e frantùmano, le statue e le proporzioni si sformano in un prepotente turgore. Il genio del Bernini trae dal marmo, come da una tavolozza, brividi di rasi e di sete e lumi cangianti e cerei pallori, liberando forme tumultuanti e dedàlee, che si staccano con fremiti càrnei da ammassi rupestri. Anche la chiesa, infarcita di modanature e di un fastoso barbaglio di decorazioni e di stucchi, sta diventando sempre più un salone lussuoso, pronto a reboare sotto le fiumane della ampollosa retorica dei predicatori.

In tanto sfarzo sboccia e si sviluppa la musica frescobaldiana come un esòtico fiore, tanto è intima e pensosa, tanto è densa di contenuto, volubile nelle sue forme e nei suoi movimenti, trèpida e ansiosa del nuovo nelle sue sfumature cromàtiche, vaghe prenùnzie di nuovi indirizzi.

La fronte aperta sotto le ciocche mosse dei capelli; gli occhi pensosi e rigonfi un poco nel bulbo, dallo sguardo stanco quasi per troppa tensione e per diuturne vigilie; il naso profilato, che s'allunga sull'arco dei baffi sotteso da una bocca gentile; il mento ombrato di fitta pelùrie, spartito da un pizzo discreto alla moschettiera; tutto conferisce alla fisonomia di Frescobaldi un non so che di aristocratico e distinto, sì che ti par già di leggergli in volto l'altezza non comune dell'intelletto.

Frescobaldi è il vero umanista nel senso più eletto della parola.

Con l'umanesimo rinasce l'uomo. La carne si ribella allo spirito creando un dualismo insanabile fra cui si agiterà un'eterna lotta. La sensualità gènera il cromatismo. Il colore, la formula armonica, il crudo realismo prevale sul sentimento, divenuto una pura e semplice astrazione dello spirito. Dalla cattedra di Bologna il Pomponazzi nega la immortalità dell'anima e proclama il più aperto naturalismo. La scienza subentra alla scolastica e alle costruzioni teologiche e metafisiche del medio evo. La società è frivola e gaudente, l'Italia langue in disparte, estranea ai movimenti nazionalistici d'Europa.

Questi contrasti si riflettono nella musica. Le composizioni ondeggiano tra la modalità litùrgica e il nuovo genere diatònico: la sensualità è in lotta contro un ascetismo non ancora spento del tutto.

Nel Frescobaldi riscontriamo questi due elementi contrastanti. In lui però la perfezione tècnica non dilaga ed annega nel virtuosismo, ma quasi si spersonifica e sconfina nei suoi procedimenti e nei suoi modi, per divenire immagine ed espressione pura. E quell'ondeggiare delle sue forme strutturali armoniche tra il nuovo e l'antico ingènera una sottile malìa che attènua lo spirito in visioni di lontananze infinite, di preclusi orizzonti. Egli dinota uno squisito intùito impressionistico, quando su uno sfondo armonico arcàico e leggermente mistico libera una sua morbida e voluttuosa canzone. Mentre prima la musica religiosa faceva sfumare e dissolvere la linea melodica (impressione soggettiva) nella coralità (sensibilità oggettiva) toccando l'apogèo della elevazione, ora in vece la melodia trae nell'òrbita del contingente e dell'umano, infondendo un brivido vagamente sensuale alle tue impressioni mistiche

Se appena si ascoltano le Toccate e i Ricercari cromàtici « per l'elevazione » e « per il credo » (1), ti avvedi che il sentimento mistico sfòcia e si stèmpera nelle modulazioni di un ricco impressionismo armònico, il cui tormento cromàtico ti dice gli ardimenti e gli affanni di un'anima nuova ed inquieta. Alita, per vero, in questa musica e sopravvive un che di indefinibile e di imponderabile, che solo ancora la mantiene e la attrae nell'àmbito della espressione religiosa. Se non che il processo instabile delle formule armoniche origina risultanze fòniche sempre nuove e impreviste, qua e là vivificate da un contenuto fervore, donde traspare la carne ed i sensi. Non hai più lo stupore armonico della unitonica coralità palestriniana, che assopiva i sensi nella ebrezza e nel rapimento dello spirito, ma il cromatismo, il quale gènera appunto una specie di voluttà e di sensualità spirituale. Scompare l'asceta e il credente, e rimane il mistico e l'uomo.

E l'uomo era dotato di un mondo interiore ricco di lirismo, come stanno a dimostrarlo le *Partite d'intavolatura di Cembalo* (2), nelle quali la dovizia ritmica non va disgiunta da un intimo senso espressivo. Sono, questi, i primi esempi di sonata a sviluppo monotematico-tema con variazioni. Lo sviluppo duotematico e quindi pluritematico lo troveremo praticato più tardi nello Scarlatti ed in Bach. Se non che difficilmente si improntèrà nello Scarlatti a quel dualismo antitètico così

(1) Vedine un bell'esempio nella buona raccolta di musiche frescobaldiane a cura del Casella, edite dalla Soc. An. Notari nella raccolta de *I classici della musica italiana*.

(2) Cercale nella elegante e chiara edizione Ricordi, precedute da una bella stampa del Frescobaldi, sottoscritta da una riproduzione di firma autografa.

possentemente affermato da Bach sul quale poggia il principio della Sonata moderna. Si limita spesso allo stato di un puro complemento integrale e conclusivo della precedente esposizione temàtica. La forma sonatistica troverà poi il suo organamento definitivo in Mozart e la suprema idealizzazione in Beethoven.

Ma dove il Frescobaldi si dimostra altissimo lirico è, sopra tutto, nelle *Canzoni* (3). Sono queste il parto di un temperamento aristocratico e fine, ma nello stesso tempo fornito di una pronta sensibilità. Ogni canzone è una lirica in se stessa compiuta. Alcune volte la linearità espressiva si scompone ed evàpora in un immaginoso stilismo, cui accrescono seduzione l'arcaicità del colorito armonico, contrastante con il contenuto mutato. Ma spesso il tono lirico della effusione melodica si leva e si spàzia

Fra le canzoni vi sono alcuni ritratti, che hanno l'impronta della finitezza. Quella detta « la Rovetta » è un gioiello di effusa melodiosità, variata di sfumature e di ondulazioni serenanti. E in quelle dette « la Vincenti » e « la Querina » canta un'anima armoniosa e geòrgica. Assomigliano a vaste espressioni corali della malinconica pianura ferrarese, sonante di lunghe cadenze di spigolatrici e di vendemmiatrici. In vece « la Crivelli » e « la Paulini » sono pervase da un sentimentalismo inquieto.

Nelle canzoni frescobaldiane la mèlica religiosa e litùrgica trova ancor qualche eco e sopravvive in talune flessioni caratteristiche e in formule cadenzali ed armoniche, le quali danno una saporosa velatura e un che di trasognato alle immagini, sfumandone vagamente i contorni. All'in fuori di questo ci troviamo nella sfera e nell'àmbito del perfetto umanista nel pieno equilibrio e possesso delle sue facoltà psichiche e intellettuali; nel mondo dell'artista superiore e sereno, il quale non resta di finire il suo lavoro ma si compiace di dare alla creatura del suo genio precisione di linee, finitezza di contorni, perfezione di forme.

Ma già nel Frescobaldi comincia a manifestarsi la disgregazione dell'unità della coscienza, in cui l'intelletto e la fede avevano prima trovato conciliazione. Il mondo dell'èpica e della lirica cede il campo alla tragedia e al dramma. A Omero e a Dante succedono Shakespeare e Calderon.

Così dopo le esperienze di Monteverdi e di Frescobaldi il ciclo della musica unitonica e della coralità palestriniana si chiude per sempre. Si respira e si vive in un nuovo ambiente, in un'epoca di transizione e — per così dire — di incubazione, dalla quale balzeranno gli uomini nuovi, che esprimono il loro indice e affermano il loro esponente massimo nei nomi di Bach e di Beethoven. Ma Frescobaldi e Monteverdi ne sono gli antesignani più prossimi e immediati. Sono i pionieri e i novatori audaci che non temeranno confronti, i sicuri vaticinatori del futuro.

Già prima di Bach, che cosa non ha saputo trarre dalla fuga il Frescobaldi? So che taluno (e stavolta — sia detto fra parentesi, che nessuno lo sappia, — sono gli italiani) vorrebbe mettere in dubbio la paternità delle tre fughe che gli si attribuiscono o, addirittura, contestargliele (mentre gli stranieri lo riconoscono di buon o mal grado come il fondatore della « Fuga ») con motivi più o meno plausibili e convincenti. Io tuttavia mi limito ad osservare che nessun suo contem-

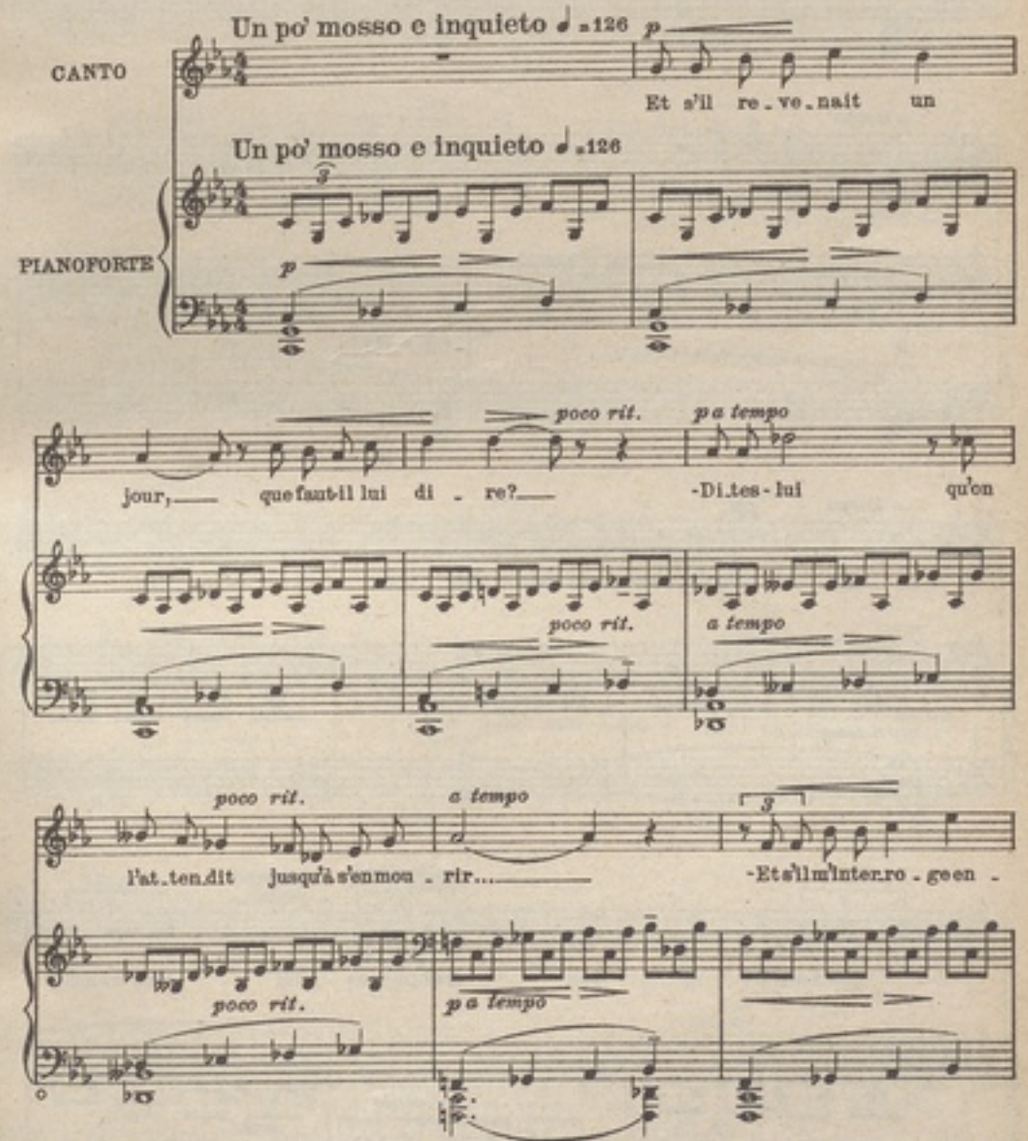
(3) Cfr. Frescobaldi: *Venticinque canzoni* in nitida edizione illustrata dal Boghen, edita da Ricordi.

Supplemento musicale al fascicolo II-1929 di Musica D'Oggi.

Et s'il revenait un jour...

Poesia di
MAURICE MAETERLINCK

Musica di
Pietro Clausetti
(1920)



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, traduction et d'arrangement sont réservés. 121217

indugiando più p

. co - re sans me re - con - naî - - tre? -Parlez -

col canto

a tempo

-lui comme un ne soeur: il souf - fre peut - è - tre...

rit.

p

rit. e dim.

a tempo pp

-Et s'il de - man - de où vous ê - tes,

pp a tempo

indugiando

a tempo cresc.

que faut-il ré - pon - dre? -Donnez - lui mon anneau

col canto

cresc.

sempre cresc. rit.

d'or sans rien lui ré - pon - dre...

sempre cresc. rit.

f dim. e più rit.

p a tempo

-Et s'il veut sa - voir pour - quoi la sal - le est dé -

p a tempo

cresc.

- ser - te? -Montrez-lui la lam - pe é - tein - te

cresc.

allarg. f

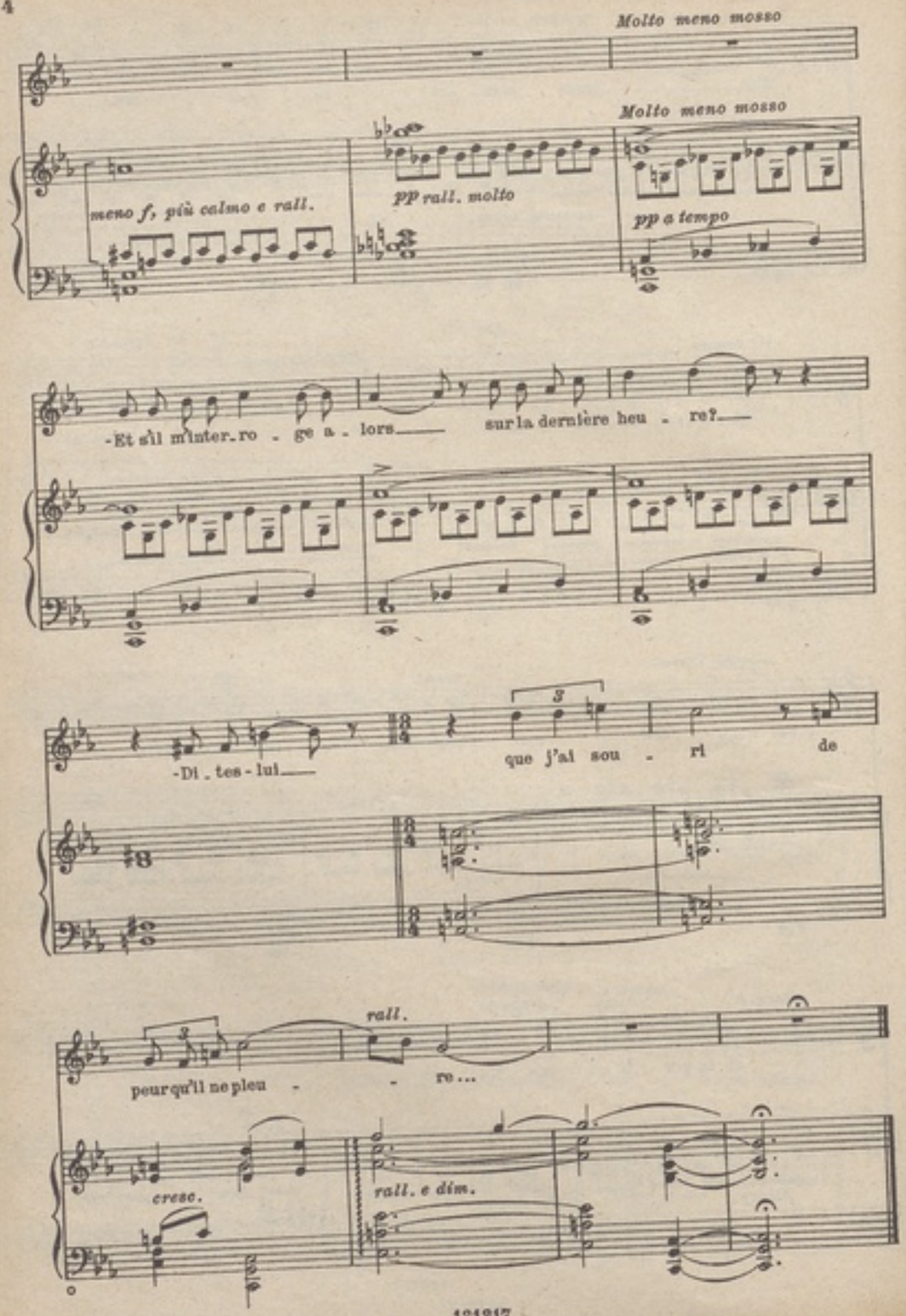
a tempo

et la por - te ou - ver - te...

allarg.

ff a tempo

dim. poco rit.



poraneo ha saputo dar prova di così alto magistero stilistico e formale, da poter rivendicare a sè quelle composizioni.

La sapienza tecnica e la grande dottrina sono disposate all'arditezza stilistica e alla elevatezza del sentimento. Lo stile fugato era stato ridotto a una formula vuota, a un mero accademismo contrappuntistico e ad una elaborazione tematica, mancante di ogni serietà di contenuto.

E bene, il Frescobaldi riprende queste aride spoglie, le squassa, vi infonde il calore della sua grande anima. Assistiamo a un prodigio e a un miracolo. La forma inerte si muove e si ànima. Vive. Il tessuto contrappuntistico cessa di essere la distillazione di un involuto cerebralismo, condotta sui procedimenti di un vieto formulario scolastico, già cristallizzato da tempo, e acquista risonanze e significazioni insolite. Il tema non è più una specie di *rebus* armonico da risolvere o una proposta di algebrica sonora che nasconde difficoltà e tranelli, ma sempre l'enunciazione di un sentimento o la esposizione di un iniziale stato d'anima lirico, il quale poi naturalmente si completa e si sviluppa nella trama fughistica, configurando l'immagine e l'idea creatrice. E l'idea è il chiaro riflesso del mondo interiore. È esso stesso l'uomo che disfoga la sua aspirazione o la sua pena.

Così abbiamo la suprema idealizzazione di un abusato cànone scolastico, degenerato nell'artificioso e nel retorico. Bach ostenterà una più straordinaria e inesauribile profusione di mezzi tecnici, ma senza saper conseguire risultati maggiori. La sospirosa e accorata fuga in « sol minore » di Frescobaldi e quella mirabile, divisa in quattro parti, densa di fervore, di passione e di slancio, segnano tali mete che non possono agevolmente raggiungersi e tanto meno superarsi.

Onde possiamo sicuramente argomentare che se il Palestrina ha concluso con le sue magnifiche cattedrali sonore il periodo della musica religiosa pura, il Frescobaldi le ha dischiuso nuovi e smisurati orizzonti.

SALVINO CHIEREGHIN.

RECENTI PUBBLICAZIONI PER CANTO E PIANOFORTE

A. PARISOTTI

Dix Airs Anciens (paroles françaises et italiennes) (S. T.)
121490. - Unite L. 15,—
Le stesse separate :
121036. - CACCINI G. - Amarilli L. 3,—
121037. - CALDARA A. - Come raggio di sole. L. 3,—
121038. - GIORDANI G - Caro mio ben. L. 3,—
121039. - GLUCK C. - O del mio dolce ardor. L. 3,—
121040. - LOTTI A. - Pur dicesti, o bocca bella. L. 3,—
121041. - MARTINI G. - Piacer d'amor. L. 3,—
121042.- MONTEVERDI C. - Lasciatemi morire. L. 3,—
121043. - PERGOLESI G. B. - Se tu mi ami. L. 3,—
121044. - SCARLATTI A. - O cessate di piagarmi. L. 3,—
121045. - SCARLATTI A. - Se Florindo è fedele. L. 3,—

V. TOMMASINI

Charmes. Trois Mélodie sur poèmes de Paul Valéry :
121202. - 1. Le pas. (S. T.) L. 5,—
121203. - 2. L'insinuant (Ms. Br.) » 5,—
121204. - 3. Le vin perdu (Ms. Br.) L. 5,—
Leopardiana. Tre melodie su versi di Leopardi :
121205. - 1. Imitazione (S. T.) L. 5,—
121206. - 2. La impazienza (frammento di Saffo). (S. T.) L. 5,—
121207. - 3. Idillio. V. di Mosco (S. T.) L. 5,—

G. RICORDI & C. - MILANO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Melodia

Il dibattito è vecchio, se non quanto il mondo, probabilmente quanto la musica o quasi: che cosa è la *melodia?* Una definizione vera e propria, esatta ed esauriente, non è ancora stata data: si è girato intorno alla questione con belle parole, con frasi alate, ma la *definizione* di melodia è ancor di là da venire. Fors'anche perchè il *carattere* della melodia muta col mutare del carattere musicale attraverso le varie epoche, e perciò, per la sua stessa natura, difficilmente definibile.

E, probabilmente, questa sua stessa indefinitezza è stata la causa prima dell'accusa che i contemporanei hanno sempre fatto ai musicisti del loro tempo dotati d'una qualche personalità: « La musica moderna *non ha più melodia!* ». E così, volta a volta furono classificati musicisti *senza melodia* Beethoven, Weber, Rossini (!), Schumann, Wagner (1) ieri ancora Debussy e Pizzetti. Schumann, il quale non aveva molta pazienza con i dilettanti guastamestieri (si ricorda la sua risposta ad un seccatore che voleva sapere da lui che cosa avesse inteso di esprimere con la sua musica: « Ma che cosa va cercando lei di intenzioni e d'espressioni nella mia musica? Cerchi le *quinte* e si accontenti! ») ; una volta affermò: « È assurdo credere che, attraverso il continuo arricchimento del complesso armonico, la melodia non potrà farsi strada! È ben vero che la melodia d'oggi è diversa da quella d'ieri, come quella di domani sarà diversa da quella d'oggi! ». Verità profonda, troppo spesso dimenticata: ma anche questa non risolve il problema. Per conseguenza anche oggi la musica *manca di melodia.*

Recentemente, un compositore inglese, fra i più interessanti, Eugenio Goossens, nel corso di un'intervista affermava: « Il pubblico pensa troppo spesso la melodia nei termini di *Home, sweet Home!* » (canzone popolare inglese d'un genere piuttosto sentimentale). La frase suscitò un piccolo vespaio, ed il compositore credette di doversi spiegare meglio con una lettera al *Musical Courrier*, dalla quale togliamo questi periodi che presentano un interesse, e offrono qualche piccolo chiarimento sulla spinosa questione:

« È vero che ho detto la frase attribuitami durante un'intervista che ebbi dopo la rappresentazione della mia opera *Judith*, al Covent Garden nel giugno scorso, poichè tale intervista era stata apparentemente causata dai commenti di alcuni critici i quali avevano affermato che la mia opera era *assolutamente priva di melodia*. Come spiegavo al mio intervistatore nel corso della conversazione, questo era un problema da discutersi, causato dal senso limitato che la parola *melodia* ha per molti signori del pubblico e della stampa. Rifiuto di lasciar credere ch'io abbia fatto tale osservazione in senso snobistico o di degnazione, perchè dico le cose come sono, nel modo più chiaro ed esatto possibile.

« Tutto dipende dal significato che si da alla parola *melodia!* Se il criterio di giudizio è che il popolano (the man-in-the-street) sia capace, uscendo dal teatro, di fischiettare almeno un pajo delle ariette che ha ascoltato, allora questo elimina automaticamente il novanta per cento della musica contemporanea dalle buone grazie del medio pubblico. *Tristano e Isotta* è melodia dal principio alla fine, ma l'uomo che considera *Home sweet home* come il « non plus ultra » del sentimento melodico, si sentirà completamente disorientato all'idea di dover ricordare tre sole note d'uno qualunque dei motivi di *Tristano*. In verità io dubito che un tale uomo possa sempre riconoscere — ad una prima audizione — le *melodie* come tali. Cosicchè la questione verte non tanto intorno alla possibilità che *Home sweet home* sia una buona melodia, il che è fuori di dubbio, ma intorno alla possibilità di prenderlo come *modello* da seguire per giudicare la musica la quale, al contrario, offre sensibilmente una meno facile possibilità d'immediata assimilazione.

« Il modello 1850 non è certo adattabile alla natura della musica contemporanea. Nel caso speciale della mia opera, io penso che non vi siano in tutto il lavoro due sole battute in cui la melodia o la figurazione melodica non appaiano. Io sono un grande ammiratore del tipo di melodia popolare. Ci sono canti popolari più belli ed in maggior numero nell'Inghilterra che in qualunque altro paese, tranne forse la Russia, e nei miei lavori, più d'una volta ne ho tratto partito. D'altra parte affermo, come ho già affermato, che non conosco un solo pezzo di musica *significativo* — contemporaneo o d'altri tempi — il quale non offra un grande interesse *melodico*, e posso provare quando si voglia la legittimità del mio punto di vista. Perfino Schönberg, ciò che parecchia gente non vuole ammettere, ci ha dato alcune opere molto significative *melodicamente* parlando.

« La melodia che emerge attraverso una trama polifonica, e per conseguenza non facilmente afferrabile ad una prima audizione, è naturalmente ignorata, e l'opera viene classificata come « caotica », specialmente se il linguaggio armonico appartiene al genere cromatico ed atonale. Ormai è tempo che i termini *melodia* e *bellezza* di cui si fa molto abuso siano associati nella mente del pubblico con qualcosa di un po' meno elementare delle canzoni popolari od il movimento lento della *Suite* del *Peer Gynt*. E' tempo ormai che il pubblico cominci a venire incontro allo sviluppo musicale contemporaneo, anzichè riserbare tutta la sua attenzione e la sua simpatia alle musiche che gli sono famigliari ».

La lettera (scritta in un linguaggio saporosissimo che ci ha costretti piuttosto a *parafrasarla* che a *tradurla*) continua su questo tono; e l'argomento sembra d'attualità. Due riviste americane ed una tedesca hanno annunciato poderosi studi scritti da critici di prim'ordine. Per il momento ci basta d'aver richiamato l'attenzione sull'argomento, sul quale del resto torneremo appena ci si offrirà l'occasione.

(1) Al tempo dell'*Aida* si disse perfino che Verdi si era *intedescato* (!), volendo con ciò significare che Verdi aveva perduto la vena melodica...

Musica meccanica

Grammofono elettrodinamico; film parlato; film sonoro e sincronizzato.... Denominazioni ormai nell'uso corrente, che il lancio pubblicitario, accorto e sagace, sa tenere vive nell'interesse del pubblico.

La moltitudine si lascia tentare dalle mille insegne reclamistiche, che sfarfallano i loro vapori luminosi nella vita notturna delle grandi città.

La gente si accalca all'entrata dei cinematografi, attratta dal nome delle dive e dei régisseurs d'oltremare. La pellicola americana costituisce uno sfarzo incomparabile di colori, una dovizia di mezzi tecnici imponente, la blandizie sentimentale a sfondo idilliaco, e sopra tutto il miracolo della sapienza fotografica.

Tutto questo sta bene. Ma la musica? la *sincronizzazione?*

Il film sincronizzato è il nemico giurato della musica. Così afferma, in una rubrica compendiosa, il *Mundo Musical* di Buenos Aires, in uno degli ultimi numeri.

Attualmente il sincronismo del film sonoro si riduce all'adattamento di una marcia, al rintocco di una campana, oppure al confuso vociare della folla e al bombardamento, stile guerresco, dosato convenientemente.

Con questi titillamenti auricolari la musica non ha niente a che fare. Partendo dal medesimo principio, tanto varrebbe far sentire allo spettatore l'odore della polvere e dell'incenso, la pioggia, il vento, il freddo e il caldo.

La musica meccanica va soppiantando la musica vera, quella dello spirito. La macchina si sostituisce all'uomo, anche in questa sfera superiore. Ne deriva un profitto economico, ma il problema estetico cade in pieno disordine.

Come può trionfare il grammofono elettrodinamico e avere tanto smercio nelle botteghe? Ed è la più ibrida e fastidiosa accozzaglia di frastuoni e di stridori! La voce che esce dall'altoparlante della radio, è spesso un balbettio stentoreo, un timbro senza vibrazione.

Come elemento sussidiario, invece, anche la macchina può giovare.

Mille strade inesplorate possono aprirsi all'ispirazione e alla fantasia, accomunate ai ritrovati portentosi dell'indagine scientifica.

Nell'*Elena Egizia*, Hoffmannsthal e Strauss fanno echeggiare richiami misteriosi di elfi, di ninfe, di naiadi, con effetto sorprendente di risonanza. Le voci hanno un che di immateriale, di etereo. È un mondo visionale, come un alone di leggenda che si sprigiona nel teatro e avvince gli ascoltatori.

Il mezzo acustico è quanto mai curioso. Sono dischi grammofonici collegati per mezzo della radio ad altoparlanti, e disposti in vari punti della sala. Ne esce un suono metallico, inanimato, enigmatico.

Ma questo non è l'obbiettivo finale degli interessati.

L'America del Nord, esportando su larga base tutti i prodotti dell'automatismo e della meccanizzazione nel campo musicale, si mantiene in una perfetta coerenza con le consuetudini espansionistiche del proprio commercio mondiale.

La sua invadenza, di tipica mentalità *yankee*, risulta perniciosa per i superstiti cultori dell'arte vera. Costoro non possono che struggersi in una malinconica nostalgia di tempi andati.

L'individualismo artistico e la personalità del musicista vanno annientandosi.

La marca di fabbrica — rappresentativa della macchina — si sovrappone all'essere umano.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, 1 dicembre 1929.

P. DE MALEINGREAU. - *Il vandalismo nella restaurazione degli organi.*

« ... Lasciando distruggere gli strumenti antichi, lasciando snaturare i loro timbri, perderemo ben presto persino il ricordo di questi timbri, e la musica d'organo del sec. XVI, XVII e XVIII diventerà ben presto inintelligibile... Vegliamo sui nostri organi antichi e difendiamoli contro i restauri impudenti... ».

Rivista Musicale Italiana. - Torino, settembre-dicembre 1929.

F. TORREFRANCA. - *Le origini dello stile mozartiano.*

Continuazione dal vol. XXXIV della rivista. È lumeggiata la figura di Mattia Vento, con diffusa esegesi dei caratteri stilistici di questo autore.

J. TIERSOT. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e^ au XX^e^ siècle.*

Continuazione dal fasc. 1, 1929. Sono riportate le lettere di Berlioz a Wagner, a Scribe, a Victor Hugo, e ad altri. Interessante la lettera 2 gennaio 1839 a Humbert Ferrand, che conferma l'attestato di omaggio reso da Paganini a Berlioz, e il dono di ventimila franchi da lui fatto al maestro francese.

G. CUCUEL. - *Giacomo Casanova e la musica.*

Traduzione di L. Frati della *Introduzione* del prof. Cucuel alle *Memorie di Giacomo Casanova* edite a cura di R. Vèze e J. Pollio, in Parigi; essa ha per titolo: « La musique et les musiciens dans les *Mémoires* de Casanova ».

G. BUSTICO. - *Le origini del Teatro Fraschini di Pavia.*

Il teatro, poegevole opera archimonica di Antonio Bibiena, venne inaugurato il 24 maggio 1773. L'accurato studio del Bustico reca, tra l'altro, la riproduzione in facsimile del manifesto inaugurale.

E. TOCILJ. - *Beethoven.*

Queste note non si limitano ad un sommario saggio biografico o ad una compilazione, desunta dalle fonti già note, ma forniscono un contributo di vera importanza. Lo scritto del Tocilj, dopo una breve introduzione, e configurato il carattere della musica settecentesca, esamina le prime opere del Maestro; tratta quindi dell'impiego dei mezzi espressivi in Beethoven, e si chiude con un vasto capitolo sulla evoluzione artistica del grande musicista.

C. DEL GRANDE. - *Musica enarmonica nell'antica Grecia.*

I trattatisti greci distinguono tre generi di musica: *diatonica, cromatica* ed *enarmonica*. Col primo termine intendono quella basata su una scala di suoni procedenti per intervalli di tono, e col secondo quella che si avvale di suoni in tutto o in parte procedenti per semitono; il genere *enarmonico* invece ammette nella scala anche note intervallate da un quarto di tono. La teoria fu stabilizzata già in tempi prearistossenici; a quanto prova un frammento d'un musicologo anonimo, trovato tra i papiri di Ossirinco.

E. DESDERI. - *Le tendenze attuali della musica.*

Continuazione dal fasc. 1, 1929. Il presente studio contempla le *forme* dell'arte musicale contemporanea.

V. LEVI. - *Un grande operista italiano: Antonio Smareglia.*

Note commemorative sulla vita e le opere del compianto musicista istriano, morto lo scorso anno.

La Rassegna Musicale. - Torino, dicembre 1929.

A. CIMBRO. - *Equivoci secolari sulla tonalità.*

Studio assai interessante sui vari rapporti tonali, secondo le varie epoche. « ...È curioso osservare come, nella produzione moderna, una volta rotti gli argini della tonalità maggiore e minore, il torrente dodecafonico la inondi presto... » — « il concetto di *tonica* è quello di *meta discorsiva* del periodo musicale... » — « ... esiste una tonica non soltanto pel brano intero di musica, ma anche per ogni frase, per ogni periodo... ».

M. PINCHERLE. - *Antonio Vivaldi* (saggio biografico).

Continuazione e fine dello studio precedentemente apparso. In questa parte si parla dell'uomo fisicamente e moralmente e si riportano alcune lettere di lui.

D. PETRINI. - *Critica ed arte. - Musica e poesia nella « Divina Commedia ».*

Scritto sulla musicalità della *Divina Commedia* raffrontando diverse interpretazioni sull'argomento. « ... Bisogna guardare più in là di quelli che empiricamente si dicono valori musicali, a quella musica che sempre nasce in parola, quando il sentimento in parole si concreta, ma nasce insieme in linea ed in colore, in nota, in volume, quando in essi il sentimento si concreti... ».

——— gennaio 1930.

A. PARENTE. - *Colori e forme nella musica.*

A proposito dell'interferenza delle varie arti. L'A. conclude dicendo che se tale interferenza può ampliare i limiti della sensibilità e della tecnica, in realtà però non è sempre detto che un'arte per esprimersi compiutamente abbia bisogno del sussidio di un'altra: che anzi, specialmente nella musica, la vitalità lirica di un'immagine può esaurirsi benissimo nel breve giro d'un semplice *lied* o d'un minuetto.

G. PANNAIN. - *Riccardo Strauss.*

Studio critico sulla formazione e l'opera di R. Strauss: fra i più lucidi, più profondi ed equilibrati che ci sia stato dato di leggere fino ad oggi. Imparziale e, di conseguenza, spietato. A dare il tono basta la conclusione: « Riccardo Strauss non è un decadente, ma un *decadato*. Egli sta a Wagner come Guglielmo II a Federico il Grande ».

D. PETRINI. - *Wagner ed il « Tristano e Isotta ».*

Rileggendo il volume di Schuré, l'A. fa qualche appunto a proposito dello studio sul *Tristano* e qualche osservazione intorno all'opera stessa.

E. J. DENT. - *Ferruccio Busoni « Italiano ».*

Sul carattere fortissimo d'italianità serbato da Busoni nella sua vita e nella sua arte, nonostante la quasi costante residenza all'estero.

L. PARIGI. - *Pittori musicali. Il Domenichino.*

Notizie interessanti e curiose su questo pittore che si improvvisò anche costruttore di strumenti musicali; e sul posto che le scene musicali tengono nei suoi quadri.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, ottobre 1929.

G. TEBALDINI. - *Giulio Bas.*

Affettuosa commemorazione del Maestro recentemente scomparso, fatta dal suo primo insegnante.

Rassegna Dorica. Roma, 20 gennaio 1929.

N. MELCHIORRE. - *Conclusione?*

L'arte moderna, a furia di negare il romanticismo e di portare alle estreme conseguenze lo sviluppo egoistico della personalità, si è trovata ad un certo momento col cuore vuoto ed il cervello arido, impotente davanti alla vita. L'arte d'oggi assomiglia, per un certo aspetto, a quella dei fiamminghi: una tecnica prodigiosa e nessun contenuto spirituale. Perciò auspichiamo tutti un'arte di più viva umanità.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1929.

V. PARNAC. - *Modeste Moussorgsky.*

Frammenti di un libro su Mussorgsky d'imminente pubblicazione, nei quali si studiano la sua formazione intellettuale, alcuni lavori giovanili, l'idea che egli si faceva del popolo, le sue affinità con i romanzieri russi del suo tempo e quelle più curiose con un poeta futurista russo morto nel 1922. Segue un interessante capitolo sui *poètes maudits* russi ai quali Moussorgsky chiese poemi per le proprie liriche.

J. GLEBOV. - *Un opéra-comique oublié de Borodine: « Les Bogatyri ».*

Studio su questo lavoro, conservato nella Biblioteca centrale dei teatri accademici nazionali (russi). Si tratta di un'*opera-parodia* la quale comporta 22 numeri di musica. In questi Borodine esercita la sua *verve* comica, parodiando le scene più celebri di Meyerbeer, di Rossini, di Offenbach e d'alcuni compositori russi allora in gran voga. Il lavoro merita più attenzione di quanto non gli sia stato accordato fin qui. L'*humour* di Borodine è tipicamente russo, e conquista immediatamente per il suo carattere alieno affatto rigorista, o preoccupato della dignità professionale.

M. MARKEVITCH. - *Années de jeunesse de Rimsky-Korsakov.*

Scritto di carattere soprattutto biografico sulla gioventù di Rimsky allora cadetto della Marina Russa, e che compiva i suoi studi musicali dilettantescamente e sul suo primo ingresso nel Cenacolo dei Cinque.

S. BOGOUSLAVSKY. - *La culture musicale en U.R.S.S.*

Breve ma succoso studio sulla musica popolare russa, la quale conserva caratteristiche proprie nelle varie regioni che compongono l'U.R.S.S.

D. ROGAL-LEVITSKY. - *La littérature orchestrale dans U.R.S.S.*

Mentre in occidente l'evoluzione orchestrale subisce le influenze dello strumentale del *jazz*, nell'U.R.S.S. essa s'è impregnata soprattutto delle sonorità di un « suono estratto di timbro popolare » che ha arricchito e solidificato le nuove conquiste nel dominio della tecnica orchestrale. Le sonorità nuove e piccanti che i compositori sovietici impiegano largamente nelle loro orchestre, sono completamente diverse da quelle dei compositori occidentali, i quali hanno trasformato l'idea della combinazione dei timbri e dei ritmi del *jazz* in un culto ed una filosofia della musica avvenire.

S. BARGELLINI. - *Paganini a Lucca.*

Cenni biografici, sulla scorta di documenti inediti, sul soggiorno del grande violinista genovese a Lucca.

Le Ménestrel. - Parigi, 6 dicembre 1929.

R. BRANCOURT. - *La vie d'une artiste.*

Fine e conclusione della biografia della cantatrice francese Odette Dulac.

C. BELLAIGUE. - *Gabriel Pierné.*

Discorso pronunciato al « Salon des Musiciens » prima d'un concerto di opere del compositore e direttore d'orchestra francese.

——— 13 dicembre 1929.

CH. TOURNEMIRE. - *Philippe Gaubert.*

Studio biografico sulla vita e l'opera di questo che fra i più giovani musicisti francesi d'oggi sembra esser dotato di maggior ingegno e nobiltà d'aspirazioni.

——— 20 dicembre 1929.

C. DESCORMIERS. - *La musique dans l'antiquité.*

Breve scritto sui mezzi d'espressione (strumentali) di cui si sono serviti i popoli dell'Oriente classico

per rendere musicalmente i loro sentimenti sacri e profani.

Musique. - Parigi, 15 dicembre 1929.

R. MANUEL. - *Le roi malgré lui.*

Recentemente è stata rappresentata a Parigi, con libretto modificato, la nota opera di Chabrier. L'A. fa una critica chiara del lavoro — che a molti giovani è sembrato una rivelazione — e nota quale sia stata l'influenza di questo lavoro, tutto impregnato dei modi antichi delle canzoni popolari d'Auvergne, sui musicisti francesi d'anteguerra, e qualcuno anche di dopoguerra.

S. REMARQUEZ. - *Notes sur l'école anglaise contemporaine.*

Continua lo studio iniziato nel numero scorso. Qui si parla abbastanza diffusamente di Gustavo Holst, di Arnold Bax e — un po' meno — di Lord Berners. S'inizia uno studio sui giovani, notando come nella nuova generazione le influenze del *jazz*, quella complessiva di Schönberg, Bartok, Hindemith, e quella del *Sei* si controbilancino senza la predominanza di alcuna.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, dicembre 1929.

T. LAVAUDEN. - *A painter in love with music: Fantin Latour.* (Un pittore innamorato della musica: Fantin Latour).

Biografia e breve studio analitico dell'opera di questo pittore francese del secolo scorso che, specialmente per le sue litografie, chiese inspirazione alla musica romantica, specialmente a quella di Berlior, Schumann e Wagner.

CH. VAN DEN BORREN. - *Discovering Philippe De Monte.*

Minuziosa ed acuta analisi dell'opera di questo musicista belga, contemporaneo di Palestrina e d'Orlando di Lasso, vissuto a Praga ed a Vienna, la cui produzione non sembra affatto inferiore — nè qualitativamente, nè come quantità — a quella dei suoi due grandi contemporanei, e sul quale le varie *storie della musica* serbano concordemente il più misterioso silenzio.

D. E. PIKE. - *Opera as history.* (L'opera come storia).

Scritto sui vari argomenti storici presi come argomenti di melodrammi e la loro trattazione sul teatro; e sulle possibilità che tale fonte di argomenti potrebbe ancora offrire ai compositori dell'ora attuale.

H. ANTCLIFFE. - *Real and false orientalisme.*

Sul colore orientale della musica. L'iniziatore fu — secondo l'A. — F. David che nella sua Ode-Sinfonia *Il Deserto* si servì per primo di modi e di cantilene orientali. In seguito l'A. studia il carattere orientale nella musica degli autori di diversi paesi, fino ai nostri giorni.

The Sackbut. - Londra, dicembre 1929.

S. EVANS. - *Delius.*

In una lunga lettera l'A. espone ad un amico le ragioni *critiche* per le quali non può associarsi al coro di lodi che vanno al compositore in occasione dei recenti *festival* a lui consacrati. Impossibile a riassumersi per la sua densità, e per il carattere troppo esclusivamente inglese di essa, questa lettera nondimeno va additata come un modello di critica *negativa* fatta con una competenza unica ed una nobiltà di forma, rare in questo campo.

J. CHATTERTON. - *Music in the land of the southern slav.*

Studio sulla natura ed i caratteri della musica popolare nei vari paesi della Jugoslavia: vi si riporta il testo di alcune canzoni popolari.

The Musical Times. - Londra, dicembre 1929.

H. J. FOSS. - *After-thoughts on Delius.*

Articolo critico, favorevole, sull'opera complessiva di Delius. Si nota come in essa la mancanza completa d'influenze nazionali, dia adito alle discussioni, tuttora in corso, sulla nazionalità della sua opera.

P. LANDORMY. - *Roland-Manuel.*

Note biografico-critiche sul giovane compositore parigino, all'ievo di Ravel, uno degli esponenti più quotati dell'attuale giovane scuola francese.

D. HUSSEY. - *Stages in the history of oper: Gluck's theory and practice.*

Continua lo studio dell'evoluzione dell'opera in musica. In questa parte si espongono le teorie di Gluck (o di Calzabigi?) e si studia come vennero realizzate nelle varie opere del compositore tedesco.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1929.

H. SOUTHERN. - *The Rubinstein Centenary.*

Studio biografico critico in occasione del centenario della nascita del pianista e compositore russo.

J. RENNIE. - *William Baines.*

Cenni sull'opera di questo giovane compositore inglese di moltissimo ingegno, morto appena ventitreenne. L'opera del Baines è quasi tutta pianistica.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 dicembre 1929.

K. SCHUCH. - *Was hat die Philosophie mit der Klavieralidaktik zu tun?* (Che cosa ha a che fare la filosofia con la didattica del pianoforte?).

Battute polemiche in contrasto alle teorie di W. Renner, che vorrebbero portare l'inutile ausilio di dot-

trine metafisiche, più che filosofiche, nello studio del pianoforte. La filosofia non c'entra. Nessun rapporto collega le due branche, se non per quanto s'attiene alla psicologia e al metodo.

F. SCHERBER. - *Abermals: « Così fan tutte ».*

La nuova messa in scena di *Così fan tutte* di Mozart, all'Opera di Vienna, dà luogo a rilievi e a censure d'ordine estetico. Invece che mantenere il colore ambientale dell'epoca, i *régisseurs* si sono ingegnati a modernizzare scene e costumi, con grave detrimento per l'esecuzione.

---

11 dicembre 1929.

F. OHRMANN. - *Schrekers « Die Gezeichneten ».* (« I designati » di F. Schreker).

Prima rappresentazione alla Städtische Oper di Berlino di quest'opera, a undici anni di distanza dalla prima esecuzione a Francoforte. La critica è decisamente negativa. Franz Schreker appartiene alla schiera numerosa degli epigoni mancati di Wagner. La sua figura di musicista ricorda da lontano quella di Mahler, con la differenza che Mahler era una natura amletica, pensosa del divenire dell'arte, in rapporto all'evoluzione dell'universo; mentre Schreker sta chiuso nel suo mondo angusto, e non s'eleva.

M. CHOP. - *Dr .Karl Muck.*

Relazione del concerto brahmsiano, alla « Philarmonie » di Berlino, diretto da K. Muck, coll'intervento del violinista A. Busch. Si alternano le parole di encomio e di entusiasmo per il nobile direttore, degno prosecutore dei più grandi artisti del passato

---

18 dicembre 1929.

S. BRICHTA. - *Karl Millöcker.*

Sono passati trent'anni dalla morte di questo notissimo autore d'operette, e ancora il ricordo di lui permane nella sua città natale: Vienna. Il trinomio Suppé, Strauss, Millöcker rappresenta l'èra classica dell'operetta viennese; e in essa Millöcker è l'esponente di una musicalità, se non geniale, certo pensosa e sincera.

F. SCHERBER. - *Ballett in dreissig Minuten.* (*Balletto in trenta minuti*).

L'amore stregato di Manuel de Falla è il balletto cronometrato nella sua durata: trenta minuti precisi. Riprodotto recentemente a Vienna, la critica non lo accoglie in tono molto caloroso. *El amor brujo* — dato anche al Teatro Regio di Torino nella stagione in corso — non rivela particolarità inventive e stilistiche di novità assoluta. Rimane il profumo — tenue e soave — dei giardini incantati di Spagna; profumo di boccioli, più che di fiori sbocciati. Musica tratta dall'inesausta lirica popolare; composizione facile e leggera, ma non opera d'arte, di creazione, di penaliero.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 6 dicembre 1929.

F. WEINGARTNER. - *Zur Partitur - Schreibweise - Reform.*

La proposta dello Stephani, tendente ad una radicale riforma della notazione musicale nelle partiture d'orchestra (essenzialmente per quanto riguarda gli istrumenti traspositori), ha originato discussioni e controproposte. R. Strauss risponde in modo enigmatico: « *Lassen Sie uns unsere Geheimnisse* » (Lasciateci i nostri segreti). F. Weingartner dà invece opportune esplicazioni, e suggerimenti dettati dalla lunga esperienza di direttore d'orchestra.

G. LEWIN. - « *Der Tor und der Tod* ». (« Il pazzo e la Morte »).

Quest'opera giovanile di Hugo von Hofmannsthal è stata musicata da Helmut Meyer, di Brema. Chi conosce il dramma, non può pensare che con sorpresa alla possibilità di rivestirne di note il testo poetico, denso di contenuto filosofico e di profondo simbolismo. La musica di H. Meyer non aderisce al tema; come ha rivelato la prima rappresentazione a Weimar.

---

13 dicembre 1929.

W. GENSEL. - *Das Weihnachtsoratorium von Richard Wetz.* (L'oratorio di Natale di Richard Wetz).

La critica è favorevole a questa composizione, eseguita a Erfurt, sotto la direzione dell'autore. L'oratorio denota una spiccata personalità, e una comprensione profonda delle attribuzioni proprie della musica sacra. Sorretta da una tecnica nutrita, nello sviluppo delle varie parti e nei dettagli della partitura, quest'opera costituisce quasi un'oasi in mezzo al deserto delle creazioni analoghe, in questo stile; nè tradisce l'influsso di autori noti; per cui va considerata come lavoro originale, e non di derivazione.

---

20 dicembre 1929.

G. ERNEST. - *Johannes Brahms' Jugendliebe.* (L'amore giovanile di G. Brahms).

Brahms conobbe a venticinque anni, nel 1858, Agathe von Siebold, in Göttingen, in casa di J. O. Grimm. E si innamorò perdutamente della dolce fanciulla, che cantava, accompagnata da lui, le sue liriche. Joachim paragonava la voce di lei a quella di un Amati. Ma Brahms non ebbe coraggio di chiederla in isposa, e di affrontare accanto all'amata le incognite dell'avvenire, le tenebre della vita. E l'idillio si spezzò. Agathe von Siebold andò sposa al dott. Schütte. Brahms, a ricordo di lei, creò un'opera mirabile col *Sestetto in Sol maggiore*, nel quale le lettere componenti il nome di lei (AGA(D)HE, corrispondono alle note del tema nella prima frase.

Melos. - Magonza, dicembre 1929.

A. CASELLA. - *Uber neuklassische Musik.* (Sulla musica neoclassica).

L'articolo, tradotto da G. F. Winderaitz, è vario ed esauriente. L'autore imprime a questo studio il suggello della propria personalità di musicista, con esemplificazioni tratte dalla sua copiosa produzione artistica. Secondo Casella, la reazione attuale contro l'arte del secolo passato dovrebbe definirsi: « Lotta contro il romanticismo decadente, e più precisamente contro il periodo posrwagneriano dal 1880 al 1914 ». Casella ritiene che oggi la musica italiana sia giunta a un notevole grado di sviluppo e di indipendenza.

H. Mersmann, H. Schultze-Ritter u. H. Strobel. - *Bühnenwerke von Darius Milhaud.* (Opere per il teatro di D. Milhaud).

Dal 1917 al 1927 D. Milhaud compose una serie di brevi lavori teatrali: balletti e opere. Ecco l'elenco: *L'homme et son désir, Création du monde, Salade, Le train bleu, Le boeuf sur le toit, Les malheurs d'Orphée, Le pauvre matelot, L'abandon d'Ariane, L'enlèvement d'Europe, La délivrance de Thésée.*

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, novembre-dicembre 1929.

H. Feicht. - *Le fonti del canto gregoriano in Polonia.*

L'autore indica il canto gregoriano e il rito liturgico come un legame di grande importanza fra la cultura occidentale e quella della Polonia. Le melodie gregoriane della cattedrale di Cracovia furono adottate nelle altre chiese polacche; ma ogni provincia vi apportava delle varianti, che Roma tollerava, inserdicendo soltanto le intercalazioni apportate al testo liturgico.

F. Brzezinshi. - *Le qualità necessarie d'un critico musicale.*

Sono: il talento e l'erudizione musicale, l'esperienza, il talento letterario, l'indulgenza, l'onestà, la mancanza di pregiudizi e la precisione del giudizio.

G. Enesco. - *Come si deve eseguire la « Chaconne » di Bach.*

Il celebre virtuoso rumeno fornisce indicazioni tecniche di alto rilievo, corredando la propria esposizione di appropriati esempi. Egli raffronta la *Chaconne* di Bach ad una austera costruzione gotica. Sopra tutto il ritmo deve essere un elemento di studio, paziente e sistematico.

Y. Kiepura. - *Al tempo del « bel canto ».*

Il noto tenore riferisce in merito ai metodi di lavoro in uso alla Scala di Milano, ed enumera le ragioni per cui questo teatro vanta l'assoluto primato mondiale nel campo dell'arte lirica.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, dicembre 1929.

H Dolezil. - *Josef Bohuslav Foerster.*

Esame sommario della vasta produzione musicale di questo autore, assertore fattivo e fecondo dell'individualismo spirituale nella musica ceca, oppositore tenace di tutte le tendenze naturaliste e del razionalismo musicale.

R. Vesely. - *La quinta sinfonia di J. B. Foerster.*

Studio analitico dell'ultima composizione del medesimo autore. Questa sinfonia fu ispirata al dolore per la morte del figlio. Vi aleggiano le rimembranze del tempo passato, e v'impera la sottomissione alla volontà di Dio, che largisce la pace al cuore, nella luce della Fede.

AMERICHE

Revista de Musica. - Buenos-Aires, dicembre 1929.

F. Vatielli. - *La escuela musical boloñesa.*

Articolo critico sulla scuola musicale bolognese, sulle sue origini (XIII sec. circa), il suo sviluppo, i caratteri della scuola e dei vari maestri fino a Gioacchino Rossini.

F. Abbiati. *Adriano Lualdi.*

Esame critico dell'opera del compositore italiano. Segue una completa bibliografia.

E. de la Guardia. - *Bach y la Pasión según San Mateo.*

Sul carattere drammatico della musica di Bach, e particolarmente quello di questa *Passione secondo San Matteo*

VOCALIZZI

NELLO STILE MODERNO CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

I^a SERIE:

(A. Casella - M. Castelnuovo-Tedesco - G. F. Malipiero - G. Mulè - I. Pizzetti - E. Pozzoli - F. Vittadini - R. Zandonai)

(3 fascicoli rilegati)

E. R. 1046 - Fasc. 1. Otto Vocalizzi per Voci acute. (B) L.12,—

E. R. 1047 Fasc. 2. Otto Vocalizzi per Voci medie. (B) L. 12,—

E. R. 1048 - Fasc. 3. Otto Vocalizzi per Voci gravi. (B) L. 12,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

Il secondo mese scaligero

La cronaca si compendia nella ripresa di *Butterfly* e in due opere di primo allestimento: *Tannhäuser* e *Fanciulla del West*.

La *Butterfly* è stata diretta con vivezza e colorito da Del Campo e bene interpretata, come nelle altre stagioni, dalla Pampanini, da Minghetti, da Vanelli e dalla Pedroni.

Il *Tannhäuser* riappariva alla Scala per la terza volta — dopo 25 anni —, e venne eseguito nell'edizione di Parigi del 1861. Il pubblico (per molta parte dell'uditorio costituiva una novità) rimase benevolmente impressionato dallo spirito di poesia che emana dal lavoro, dalla potenza di alcune parti (tutto il terzo atto, specialmente, organico, omogeneo e di viva ispirazione) e dall'aderenza frequente tra libretto e musica; ma non potè sottrarsi, viceversa, ad un senso di monotonia derivante dalle non poche rughe e prolissità, dal miscuglio di tendenze e specialmente dalla vacuità dell'intreccio, in cui la lotta tra l'ideale puro e l'amore sensuale, tra la fede e il mondo, ha oggi un sapore troppo accademico e retorico.

Il maestro Guarnieri ha dedicato al lavoro tutte le sue cure, vigili ed intelligenti. E gli artisti hanno cercato di assecondarlo come meglio i loro mezzi consentivano, in rapporto alle esigenze dello spartito. Il tenore Melandri si è distinto particolarmente nel racconto del terzo atto. La Cigna (Elisabetta) ha cantato con purezza; la Rasa (Venere) si è dimostrata artista di buone risorse, come pure la Cirino, nelle vesti del pastore. Il baritono Montesanto è stato un Wolframo quanto mai espressivo scenicamente, e cantante dalla voce colorita e pastosa. Buone le parti minori: i tenori Venturini e Palai, i bassi Maroni e Zambelli. Ottimi i cori. Belle le scene di Stroppa e i costumi di Caramba. La messa in scena, di bell'effetto, è stata curata da Harold André, mentre la coreografia del Baccanale è dovuta a Romanoff.

***

La *Fanciulla del West*, non si dava alla Scala (ove ritornava per la seconda volta) dalla stagione del 1912-13. Era quindi, non solo attesa, ma vivamente desiderata, come lo dimostra il fatto del teatro esaurito alla prima rappresentazione.

L'opera, certo una delle più forti e più teatrali di Giacomo Puccini, avvince l'uditorio fin dalle prime scene per le sue qualità passionali, per l'efficacia del declamato, per i bei momenti melodici, infine per il suo ambiente vivo e pittoresco. Gli applausi sono stati calorosissimi, perciò, ad ogni chiusura di velario e le repliche si prevedono assai numerose.

Il maestro De Sabata, che con questo spartito faceva il suo debutto alla Scala, ha dimostrato di essere un direttore personalissimo e di grande temperamento, ed ha offerto una edizione espressiva e smagliante del complesso e non facile spartito.

In palcoscenico fu ben assecondato da Gilda Dalla Rizza, che ha saputo dare una interpretazione di Minnie originale e drammatica al più alto grado; dal tenore Thill, di simpatica e fresca voce; e dal baritono Viglione Borghese, che è stato un caratteristico Sceriffo.

Sempre a posto i numerosi personaggi minori, impersonati dalla Kowaceva, dal Nessi, dal Baracchi, dal Palai, dal Villa, dal Venturini ecc. Eccellenti i cori istruiti da Veneziani. Ammirate le scene di Giovanni Grandi e l'allestimento di Caramba, mentre il Frigerio ne ha diretto il movimento scenico con sagace e minuziosa cura.

Prime rappresentazioni

® La Compagnia italiana dell'Opera Comica e Lirica ha dato a Varese, con buonissimo esito, una nuova opera in un atto, *Lezione amorosa*, del maestro Arnaldo Carloni di Pesaro.

® Due successi operettistici si sono avuti a Milano: *Operetta* di Luigi Bonelli, musica di Darclée, al teatro Lirico (Compagnia Regini) e *Mille e un bacio* di Lanocita e Lombardo, per la musica di Mascheroni, al teatro Dal Verme (Compagnia Bluette).

® Ricordiamo ancora la *Mosca mora* (Bologna, teatro del Corso) favola di Gherardi, con accompagnamento musicale di Enzo Masetti. Si tratta di undici brani di schietta musicalità,

nei quali son ben colti e commentati i caratteri dei personaggi.

® Gli ultimi spettacoli allestiti al Regio di TORINO (direttore Capuana) sono stati: *Vascello fantasma* di Wagner (la Zawaska, Rossi Morelli, De Bernardi e Melnik); l'*Andrea Chénier* (protagonista Pertile). Per la serata di gala in onore dei Principi del Piemonte, oltre *El Amor brujo* di De Falla, *Gianni Schicchi* (con Pertile, Badini e la Sheridan) è stata eseguita un'azione coreografica in 18 quadri, *Fiori del Brabante*, ideata da Forzano ed alla cui parte musicale hanno collaborato i maestri Blanc, Cantù, Franchetti, Toni, Zandonai, Casella, Malipiero, Pick-Mangiagalli, Vittadini, Luporini, Pizzetti, Respighi, Alfano, Lualdi, Venturi e Mascagni.

Il successo è stato vivissimo.

® Al REGIO di PARMA, dopo *Turandot* di Puccini (la Toldi, la Palazzini, Lo Giudice) si sono rappresentate *Trovatore* (Pertile, la Spani, la Castagna, Fregosi) e, come ultime opere della stagione, *Preziose ridicole* di Lattuada (signore Palazzini, Masetti-Bassi, Tornari, tenore Cristy Solari) con *Haensel e Gretel*. Direttore di tutti gli spettacoli il maestro Podestà.

® Edoardo Vitale ha diretto, con ampie lodi, al S. Carlo di NAPOLI il *Simon Boccanegra*, nell'edizione del 1881 (Franci, la Concato, Righetti, Bagnariol, allestimento di Antonio Lega) e *Aida* (l'Arangi Lombardi, la Stignani, Merli e Molinari). Poi, vivamente attesa e diretta dall'autore, è andata in scena *Débora e Jaèle*, nuovissima per Napoli. Il successo è stato calorosissimo con numerosissime chiamate al maestro Pizzetti e agli interpreti, la Cravcenco, la Tess, Dolci, Righetti e Paci. Al drammatico finale dell'opera, il pubblico ha fatto una calorosa ovazione all'autore. Questi ha diretto il suo lavoro per altre due sere, sempre acclamatissimo.

Come ultima opera è andata in scena il *Trovatore* con Lauri Volpi, l'Arangi Lombardi, Molinari. Direttore Vitale.

® Lieta accoglienza hanno avuto al Carlo Felice di GENOVA la *Loreley*, l'*Aida* e la *Forza del destino*, la quale non appariva allo stesso teatro da 25 anni. L'opera di Catalani è stata diretta da Berrettoni, interpreti la Manna, la Lauri e il Marini; le altre due da Bavagnoli, interpreti la Arangi Lombardi, la Dal Monte e Lindi per l'*Aida;* e la Scacciati, Lindi, Borgioli e Donaggio per la *Forza del destino*.

® A BARI, dopo l'*Aida* e la *Bohème*, si è avuta la prima rappresentazione del *Nerone* che ha costituito un avvenimento artistico per tutte le Puglie. Innumerevoli gli applausi e le chiamate al maestro Fabbroni ed ai principali interpreti; Taccani (Nerone); Mongelli (Simon Mago); Borgonovo (Fanuel); la De Martis (Asteria); la De Kristoff (Rubria). L'allestimento scenico era stato curato da Lega e da Manzi.

® Al Duse di BOLOGNA, si sono avute pregevolissime edizioni di *Lohengrin* (con Parmeggiani e la Brancucci) e di *Barbiere* con Stracciari, direttore Frattini.

® La stagione di carnevale si è inaugurata a MANTOVA con *Francesca da Rimini*, diretta da Zandonai, interpreti la Quajatti, Caceffo e Morellato. Hanno seguito l'*Aida* (Amerighi Rutili e Mirassou) e *Wally* (Valeria Manna e Cingolani).

Come prima novità della stagione, si è avuto il *Gobbo del Califfo* di Casavola, che ha ritrovato il lietissimo successo di Roma e di Bari. L'autore, che dirigeva, è stato replicatamente chiamato con gli interpreti baritono Tassini, tenore Civil e soprano Rota.

Diretti da Mucci hanno seguito *Gianni Schicchi* e la *Quinta* di Beethoven.

® Anche a PADOVA, Zandonai ha diretto, festeggiatissimo, la sua *Francesca*, interpreti la Segalli, Mirassou e Franzo).

® A BRESCIA (stagione di carnevale), finora si sono inscenate *Wally* (la Scuderi, tenore Marini); *Traviata* (la Saraceni, tenore Menescaldi); *Thäis*, con la Scavizzi, Morelli e Menescaldi. Dirige Lucon.

® *Turandot*, diretta da Antonicelli, ha avuto ottimo successo a CREMA.

® Anche a BERLINO, *Simon Boccanegra* ha avuto accoglienze calorosissime, con quaranta chiamate.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI

Raccolta di Liriche da Camera

di

F. ALFANO, A. CASELLA, V. DAVICO, G. F. MALIPIERO, I. PIZZETTI, O. RESPIGHI, V. TOMMASINI, R. ZANDONAI
con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di

GUIDO M. GATTI

ELEGANTE VOLUME RILEGATO IN TELA
(119990) L. 40

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il pianista Backhaus si è dimostrato ancora una volta tecnico formidabile. Il violinista Principe ha interpretato con doti di espressione e stile un bel programma, la novità del quale era costituita da tre *Momenti agresti* di R. Bossi, accolti con favore.

® AMICI DELLA MUSICA. — Si sono avute apprezzate udizioni del violinista Aranyi; della cantatrice Bodil Borge Ciccarelli (che ha eseguito con gusto e grazia liriche tedesche e nordiche) col violinista Giovacchino Maglioni, applaudito anche in un nuovo *Madrigale* di Montani; del pianista Giuseppe Piccioli, meccanicamente corretto e stilisticamente misurato; del violoncellista Nerio Brunelli, accompagnato al piano da Calace.

® CIRCOLO DELLA STAMPA. — Ha inaugurato molto bene le serate musicali, presentando il violoncellista Lenfeld, di buonissime doti, e la cantatrice Cirillo, assai festeggiata. Al piano, Horwitz.

® TEATRO DEL POPOLO. — Nuovo successo del Trio di Pesaro che, come novità, ha offerto quello in *sol minore* di Zanella, di bella ispirazione. — Il Quartetto Poltronieri, reduce dai trionfi in Spagna, ha ritrovato il favore del pubblico, specie nel *Quintetto* di Schumann, all'interpretazione del quale partecipò anche D'Erasmo.

Particolari accoglienze ha meritato il Trio di Buenos Aires (Luzzatti, compositore, direttore d'orchestra e pianista; Napolitano, violinista; Pratesi, violoncellista). Esso sta compiendo una bellissima *tournée* nelle principali città d'Italia, accolto ovunque con grandissimo favore di pubblico e di critica, sia per l'affiatamento del suo complesso, che per merito dei singoli componenti. A Milano ha svolto un interessante e difficile programma, in cui erano compresi *Tre notturni* di Bloch, di carattere romantico.

® CONVEGNO. — Il pianista Guido Agosti si è assai distinto in un programma di musiche russe.

® CASA RIPOSO MUSICISTI. — Nel primo anniversario della morte, è stato ricordato Marco Praga, col cui legato l'Istituto ha acquistato un magnifico organo. Al discorso, sentito e affettuoso di Sabatino Lopez, ha seguito un concerto tenuto da Adolfo Bossi all'organo e dalla violinista Ada De Stefani.

® TEATRO EDEN. — Si sono avuti due spettacoli di danze del Goetheanum, dirette da Steiner e basate sull'euritmia, su musiche di Bach, Liszt, Chopin ecc. e su versi di Poliziano, di La Fontaine ecc.

® G.U.M. — Buoni concerti del tenore Raisoff, in liriche antiche e moderne; e del soprano Filipponi, del pianista Gadda, con altri elementi. E' piaciuto nu nuovo *Quintetto* di Castellazzi.

® SALA BOSSI. — Liete accoglienze hanno avuto il Quartetto stabile del Conservatorio Monteverdi (Moroni e Brun hanno presentato una bella *Sonata*, per piano e violino di Ferroni), e la pianista Vittoria Bucci.

® UFFICIO CONCERTI. — Sono stati convenientemente apprezzati i pianisti Wagner, Margarita Mirimanowa e Léon Eustration; i violinisti Cesare Barison, Bouberg-Wilson e Spiwakosky; il violoncellista Baldovino, veramente notevole; la cantatrice Ramoni. Speciale successo hanno avuto le due udizioni dei Cosacchi del Don, diretti dal maestro Toroff, i quali con grande maestria e gradevoli effetti hanno interpretato un vistoso programma.

® CONCERTI DIVERSI. — Tra i concertisti più meritevoli, vanno ricordati i pianisti Luigia Ceradini, in continuo progresso; Marino Beraldi, di buona tecnica; Enrico Rossi, ben preparato. Notevole, infine, l'udizione del violinista cieco Antonio Ellena, del soprano Lina Curti, della pianista Sbaruffati e dell'organista Cesare Chiesa, del quale furono eseguite alcune composizioni.

ROMA

® AUGUSTEO. — *12 gennaio*. Dirige Mario Rossi: unica novità *Serenata* e *Burlesca* di Bartoccini, accolta onestamente.

19, 23, 26 gennaio. Concerti, assai graditi, di Willy Ferrero, con interessanti programmi. Piace, in prima esecuzione, *Largo* di Gibilaro, che rivela bel talento ed esperienza tecnica.

2, 6 febbraio. Gui dirige due interessanti programmi, in cui figurano la *IV Sinfonia in do min.* di Schubert e *Valzer danzato* di Busoni, raramente eseguiti.

9 febbraio. Alceo Toni, ritornando all'Augusteo, presenta tre novità, gradite e assai bene accolte: *Ouverture accademica* di Benvenuti; una sua *Suite in forma di variazione*, e la trascrizione, da lui fatta, della Danza del *Ballo delle ingrate* di Monteverdi.

® SALA DI S. CECILIA. — Si sono avvicendati: Dante Alderighi, pianista e compositore, col violinista Campajola; il grande pianista Backhaus; Remy Principe, che oltre sue composizioni ha presentato una applaudita novità di Gasco, dal titolo *La bella addormentata;* Crepas e Agosti, in un programma di Sonate.

® FILARMONICA. — Anche in questa sala hanno avuto liete accoglienze, il pianista Loyonnet; il Trio fiorentino; il giovane cellista Saldarelli coi quattro madrigalisti dell'Accademia; il Quartetto di Roma

® SGAMBATI. — Interessanti udizioni della pianista Gobbi Belcredi; della violinista Luisa Principe; dell'ottimo pianista Polacco Turczynski; del violoncellista Chiarappa con la pianista Petacci, che hanno eseguito una nuova *Sonata* di Mariotti; completo successo, come in altre città, del Trio argentino, veramente preparato ed agguerrito.

® CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quelli della pianista Kusekabé e della cantatrice De Martis, al « Circolo della Stampa »; della pianista Sartori e del tenore Sernicoli all'« Auditorium »; della pianista Rina Rossi agli « Amici della Musica »; della violinista Ranieri e della cantatrice Pedrini al « Quartetto »

TORINO

® Hanno proseguito al Liceo i concerti della Mostra individuale dei musicisti. Il terzo è stato dedicato al piemontese Padre Roberto Rosso.

Nello stesso locale, in un concerto dell'E. I. A. R., è stata eseguita la giovanile Suite romantica *Eliana* di Alfano.

® Successo, in altre sale, dei pianisti Zecchi e De Koczalski.

® Pel G.U.M. ha dato una bella udizione il Quartetto Kolisch, mentre al « Circolo Artistico » è stata assai festeggiata, e regalata di una targa, la pianista Maffioletti.

BOLOGNA

® Valabrega ha tenuto al « Circolo della Stampa » una conferenza concerto su *La natura della musica di Schumann*.

® Ottime accoglienze a Mario Corti (al piano la signora) al « Circolo di Coltura ».

® Allo stesso « Circolo di Coltura » il maestro Cremesini ha diretto *Lamentatio damnatorum* del Carissimi e *Quattro Canti scozzesi* di Beethoven per cori e soli.

FIRENZE

® In uno degli ultimi concerti Gui, ha avuto calorosissime accoglienze di pubblico e di stampa il poema sinfonico *L'ultimo viaggio di Odisseo* di Guerrini, pel suo sensato modernismo e per pregi di fattura. Tra gli altri brani più applauditi, negli stessi concerti, ricordiamo il *Concerto in do magg.* di Bach a tre pianoforti (Beato, Nino Rossi e Volterra); l'*Aria* e *Pastorale* di G. B. Martini; il *Concerto in do min.* di Beethoven per piano e orchestra (solista Backhaus); l'*Isola del sogno*, fantasia romantica di Filippo Natali; *Partita* di Ghedini.

Il concerto del 2 febbraio è stato diretto da Zandonai, accolto con grande favore. Egli ha presentato anche brani delle sue *Conchita* e *Giulietta e Romeo*.

® All'ACCADEMIA DEI FIDENTI sono stati eseguiti il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi (riduzione di Toni) e la *Serva padrona* di Pergolesi. Dirigeva il maestro Cremesini e vi partecipò un eletto gruppo di solisti.

NAPOLI

® ACCADEMIA NAPOLETANA DI CONCERTI. — Si sono avuti il concerto del pianista Manthia, del violinista Abussi (che ha costituito uno dei maggiori successi della stagione) e del Quartetto viennese che ha confermato la simpatica impressione dell'anno scorso.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Vasa Prihoda ha suscitato il solito entusiasmo. Il violinista ungherese Aranyi è piaciuto, non poco. Interessante il concerto d'organo e di canto (Isler-Frey).

® ACCADEMIA DI MUSICA DI NAPOLI (Sezione Concerti). — Concerto orchestrale diretto da Giorgio Falvo. In programma: *Danza sacra e Danza profana di Debussy* (ottima arpista Zito), *Deità silvane* di Respighi (efficace il soprano Vingiani) ecc.; festeggiati il direttore e i collaboratori.

® SOCIETÀ SCARLATTI. — Concerto da camera del Quartetto Napoletano col pianista De Maria e il clarinettista Battaglia. In programma: un *Quartetto* di Santoliquido uno di Turina e un *Sestetto* di Prokofieff, bene accolti. Ottima l'esecuzione; vivo compiacimento per il *Quintetto* di Brahms op. 34; anche bene le musiche pianistiche di Perrachio e di Rocca.

® ORGANIZZAZIONE CONCERTI. — Felicissimo debutto della pianista Matilde Cesi.

® O.N.D. — Il pianista Turkzinsky ha avuto cordialissime accoglienze.

PALERMO

® Gli ultimi concerti degli « Amici della Musica » sono stati tenuti dalla pianista Virgilia Daidone; da Arturo Rubinstein; e da due promettentissimi giovani, la violinista Natalia Palermi e la pianista Lina Cannavò, accompagnata, la prima, dal pianista Oscar Palermi.

® In un concerto orchestrale diretto da Cesare Barison, a TRIESTE, si sono eseguite musiche di Mozart, Mendelssohn, Zuelli e Dvorak.

® Nel Duomo di FERRARA è stato tenuto un bel concerto pel Quartetto, con l'intervento del violinista Michelini, dell'organista Monti e dal cornista Trerè.

® L'Orchestra Classica di MADRID, diretta da Arturo Saco del Valle, ha offerto una pregevolissima esecuzione del *Trittico Botticelliano* di Respighi.

® Al Circolo Artistico di BRUXELLES si è svolto un concerto di musiche di Zanella, interpreti l'autore, il Quartetto Zimmer e il tenore Barbieri.

® Il *Lago d'Amore* di Nordio è piaciuto nell'udizione dell'Orchestra del Conservatorio Nazionale di BUDAPEST.

® Liriche di Respighi e di Musella sono state eseguite a VIENNA e KLAGENFURT, dalla distinta cantatrice Nelia Cabussi.

® Gli stessi autori hanno avuto pregevoli interpretazioni di loro lavori, anche ad ALBANES e TROY (Stati Uniti) da parte del distinto baritono Urizar, apprezzato lo scorso anno anche a Milano.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Vienna

Il coscenzioso informatore musicale deve oggi, purtroppo, constatare con rincrescimento che, a motivo della decadenza politica dell'Austria, è avvenuto negli ultimi anni un lento spostamento delle correnti musicali da Vienna verso Berlino. Vienna, il sacrario della nostra arte, e per secoli il centro dell'intera vita musicale tedesca, ha dovuto lasciar emigrare i suoi compositori più rappresentativi a Berlino, dove sono meglio pagati e dove possono meglio esplicare la loro attività e farsi conoscere. Maestri viennesi fra i migliori, che diedero al progresso musicale un loro originale impulso, come Francesco Schrecker, Arnold Schoenberg, Cuglielmo Cross e molti altri, vivono attualmente a Berlino e perciò non possono più essere considerati elementi della vita musicale viennese. In conseguenza di questo « assorbimento » è cessato per Vienna ogni motivo di moderna competizione nel campo della musica; la capitale austriaca oggi vive soltanto della sua tradizione musicale, vecchia e gloriosa, che Berlino e le altre città consorelle tedesche devono guardare con deferenza. L'unico acquisto, importantissimo, che Vienna ha fatto da Berlino, è stato quello del maestro Riccardo Strauss, ormai all'apice della sua gloria, che ha posto nella nostra città la sua residenza, ove le sue sempre interessanti opere tengono sempre uno dei primi posti.

In questa stagione il rinomato direttore Schalk ha ceduto, però poco spontaneamente, la direzione dell'Opera di Vienna al suo più giovane collega Clemente Krauss. Questi viene da Francoforte sul Meno, dove in breve tempo si era acquistata una rinomanza quale direttore di quell'Opera. Egli è tuttavia austriaco e s'è formata la sua cultura alla nostra Accademia musicale. Krauss porta all'Opera di Vienna il suo giovanile entusiasmo e il suo amore per Mozart e per l'opera italiana; ma già fin d'ora annunzia che le sue cure si volgeranno anche alle brevi opere moderne, in special modo a quelle preferite dai nostri compositori « radicali ». Egli ha debuttato coi *Maestri Cantori* di Wagner, con la quale opera, magistralmente eseguita, si è conquistato il favore del pubblico. Con ragione, quindi, è grandissima l'attesa per la prima rappresentazione della importante opera *Wozzek* — da lui concertata — dell'ultra radicale Alban Berg.

***

Un ricco ed interessante programma offrono sempre i Concerti della « Wiener Tonkünstler ». Ma a dimostrare la generale crisi economica, sta il fatto che questa primissima orchestra non può trovare un direttore stabile, come avviene per tutte le orchestre della Germania; e deve aiutarsi invece con maestri di quella repubblica. La direzione degli attuali concerti fu affidata a Hermann Abendroth di Colonia, Hans Knappertsbusch di Monaco e Bruno Walter di Berlino. In prima esecuzione, essi offrirono una *Suite* di Danza dell'ungherese Bela Bartok e il nuovo *Concerto* per violino di Karol Szymanowski, moderno caposcuola polacco, nell'interpretazione del viennese Ugo Cottesmann. L'esecuzione della *Canzone della Terra* (Das Lied fon der Erde) di Gustavo Mahler fu l'attrattiva principale dei concerti della Tonkünstler; il brano fu diretto da Bruno Walter, che, come interprete di Mahler, alla cui scuola una volta apparteneva, è insuperabile. Il testo di questa *Canzone della Terra* è preso dalla raccolta di poesie « Il Flauto Cinese », imitazione poetica, sulla lirica cinese, di Hans Bethge. Quest'ultimo lavoro è il canto del cigno del maestro viennese, purtroppo ancora sconosciuto e incompreso nei paesi latini, ed è una Sinfonia per orchestra con assoli di tenore e soprano; un'opera profonda e interessantissima tra la produzione di questo ultimo grande romantico.

Pure Bruno Walter ripresentò ai viennesi le immortali bellezze del *Requiem* di Verdi, ascoltato a Vienna, sempre, con grande interesse, e paragonato agli altri celebri *Requiem*

L. PERRACHIO
Venticinque preludi
per Pianoforte
(E. R. 977) — L. 10.
EDIZIONI G. RICORDI & C.

di Mozart, Brahms e Cherubini, Walter ne dette una magistrale interpretazione. La rinascita verdiana che oggi si nota in Vienna trova esplicazione anche negli studi artistici del conosciuto poeta Franz Werfel, che ha scritto un bellissimo romanzo sulla vita di Verdi ed ha rielaborato i testi delle prime poco conosciute opere verdiane, incluse nel repertorio recente dei teatri tedeschi.

***

La prima esecuzione di *Sursum Corda* per orchestra, cori misti, coro di fanciulli, assolo di quartetto ed organo di Arturo Piechler ha trovato grande accoglienza di pubblico; ma la critica si è mostrata più riservata. Il non breve lavoro consiste in una serie di Inni alla Chiesa. L'infelice libretto di Gertrude Von Le Fort è ampolloso, talvolta incomprensibile ed offre al compositore poche possibilità di ispirazione. Indubbiamente Piechler dimostra di sapere il fatto suo ed ha composto una buona musica corale, offrendo pure ai solisti parti di risorsa, ed ottenendo talvolta degli effetti forti. Ma la sua invenzione non ha alcuna personalità e quanto egli crea ricorda da vicino i modelli classici tanto conosciuti. Il suo *Sursum Corda* contiene solamente i germi da cui potranno forse scaturire più tardi opere originali e più mature. Poichè Piechler è quasi sconosciuto nel mondo musicale, diremo che egli è nato nel 1896 a Magdeburgo, studiò, dopo il suo servizio militare, all'Accademia di Musica di Monaco ed è attualmente insegnante al Conservatorio Municipale di Augsburg. L'esecuzione, diretta da Paul Von Klenau, fu eccellente.

***

Giuseppe Marw, il Rettore dell'Accademia di Musica di Vienna, ci ha offerto la prima esecuzione di una *Rapsodia nordica*, accolta con grandi applausi; una Rapsodia, però, che è piuttosto una Sinfonia in quattro tempi. Anche in questo nuovo lavoro si trovano riunite tutte le belle qualità della sua tecnica di compositore e precisamente: pensieri ampii e pieni di foga, orchestra polifonicamente densa e armonia moderna, che però si arresta sulla soglia del « radicalismo », ma trascina, col suo magnifico slancio, l'ascoltatore.

***

L'orchestra della Società degli Amici della Musica eseguì, sotto l'ottima direzione di Giulio Lehnert la *Terza Sinfonia in sol maggiore* del compositore viennese Lodovico Welleba; lavoro degno di considerazione che dimostra nell'autore elevatezza di concezione. La felice elaborazione tematica costituisce l'elemento essenziale della Sinfonia, che raggiunge, inoltre, le più alte gradazioni dell'espressione, con i più moderni mezzi della tecnica e con una ricchissima orchestrazione. Tuttavia la sfrenata e spesso sovrabbondante fantasia del compositore avrebbe richiesto qualche appropriato taglio. Al successo ha contribuito anche il direttore Giulio Lehnert.

***

A Vienna assistiamo attualmente a notevoli esperimenti di musica meccanizzata. Il professor Anatolio Vietinghoff-Scheel ci ha mostrato il suo pianoforte a colori o « Cromatofono », da lui inventato, col quale si possono non soltanto udire le melodie ma anche vederle, poichè ad ogni tasto dell'istrumento corrisponde un particolare dispositivo creatore di luce su di una specie di scenario, e posto in comunicazione col pianoforte stesso. Specialmente interessanti sono qui gli effetti ottenuti con la fusione dei singoli colori luminosi corrispondentemente agli accordi e mescolanze di suoni ottenuti dal pianoforte.

Il russo Theremin ci fece a sua volta udire piacevoli melodie col suo nuovo istrumento ad onde eteree; con il motto di « musica dell'aria » eseguì, per mezzo di semplici movimenti della mano, una serie di pezzi. Inoltre, assistemmo ad un saggio dell'« Orchestra fantasma », in cui gli strumenti vengono fatti suonare elettricamente senza esecutore. Se codesti apparecchi si dovessero sviluppare maggiormente, sarebbe certa l'eliminazione di un numero infinito di esecutori.

***

Nella nostra epoca irrequieta, in cui tutti i concetti vengono rovesciati e le basi della nostra arte vacillano, è un fatto confortante la pubblicazione recente del « Manuale del Direttore d'Orchestra » (Lehrbuch des Dirigierens) del modernista Ermanno Scherchen, fatto dall'editore J. J. Weber di Lipsia. L'autore, che è ora a capo dell'orchestra radio di Königsberg, ha riunito nel suo volume, tutto quanto un vero direttore dovrebbe sapere. Pregio particolare del lavoro è che Scherchen ha preso in considerazione anche le opere più tipicamente moderniste del tempo e che ci guida alla miglior comprensione dei compositori i più « radicali » e dei loro lavori.

DOTT. UGO R. FLEISCHMANN.

PIANOFORTE A DUE MANI

G. FRESCOBALDI

E. R. 85. - *25 Canzoni* L. 15,—
E. R. 298. - *Correnti, Balletti, Passacaglie.* 12 Pezzi. L. 6,—
E. R. 297. - *5 Partite* » 10,—
E. R. 961. - *7 Toccate* » 8,—

Revisioni di F. Boghen.

E. R. 413. - *Toccata e fuga in la min.* per Clavicembalo. Trascrizione libera di Brugnoli. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

PREUSSNER (E.) — *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*, Lipsia. (Quelle und Meyer, Lipsia).

È il secondo volume della Biblioteca di pedagogia musicale diretta da Leo Kestenberg. Il Preussner si è proposto di discernere le relazioni fra la scienza pedagogica generale e quella scienza pedagogica musicale che ora va accertando la sua essenza e la sua esistenza; egli ha perciò studiato: 1°: nella scultura del pensiero pedagogico musicale la storia della musica comparata, la pedagogia artistica, il lavoro scolastico; 2°: nelle idee direttive della pedagogia musicale, l'individuo e la collettività, il compito sociale della musica, l'organizzazione della collettività attraverso lo Stato; 3°: nell'azione dell'idea sul metodo, l'estetica, la psicologia, la dottrina della struttura musicale, la psicologia sperimentale, i limiti della scienza, la fantasia nella musica. Addimostratosi ben informato degli attuali sviluppi delle singole scienze e questioni, il Preussner si domanda alla fine: « Le relazioni fra la pedagogia generale e le aspirazioni della pedagogia musicale sono soltanto latenti e senza efficacia sul lavoro pratico del pedagogo? ». E risponde che certo sarebbe falso l'affermare una pura relazione di dipendenza dell'educazione musicale dai capisaldi della pedagogia generale. Il lavoro pratico del pedagogo musicale trarrà sì il suo metodo dalla stessa musica, ma cercherà un particolare contatto con la pedagogia generale, anzi molto si avvantaggerà dalla conoscenza degli ultimi risultati delle singole pedagogie contemporanee.

BECKER (H.) e RYNAR (D.) — *Mechanik und Aestetik des Violoncellespiels.* (Universal Edition, Vienna).

Un concertista e insegnante di violoncello insieme con un cultore di studi psicologici e filologici ha voluto rifare per suo conto e per il suo istrumento il lavoro dello Steinhausen sulla psicologia dell'uso dell'arco. Il Becker ha perciò trattato la parte meccanica e l' Rynar quella estetica. L'ampio volume, ricco di esempii, rispecchia le moderne tendenze della pedagogia, e, anche quelle del metodo materialistico, in quanto che anche la parte estetica saramente tocca punti aquisitamente estetici. Ciò risulta specialmente dalle analisi della *Suite* in sol maggiore di J. S. Bach, del *Concerto* in do magg. di Haydn, del *Concerto* in la min. di Saint-Saëns, del *Concerto* di Dvorak e dei più difficili passaggi del *Don Chisciotte* di Strauss. Il libro conclude opportunamente raccomandando ai violoncellisti la più coscienziosa preparazione tecnica insieme con il più fervido amore dell'arte.

SCHOLES (PERCY A.) — *The Listener's History of Vusic*, 3 vol. — *A miniature History of Music.* (Oxford University Press, Londra).

Direttore della rivista *The Music Student*, critico dell'*Evening Standard*, poi dell'*Observer*, lo Scholes, insegnante anche nelle università di Oxford, Cambridge e Londra (nato a Leeds nel 1877), è da molti anni un divulgatore della cultura musicale. La pratica giornalistica gli ha insegnato la percezione rapida e lucida di ciò che più è significativo e urgente in una numerosa serie di notizie, di ciò che è più atteso dalle folle frettolose e incolte. Perciò egli ha dedicato i suoi scritti agli « ascoltatori » della musica, immaginandoli magari disposti attorno a un fonografo o a una radio. Tali categorie di ascoltatori non vogliono, per solito, fare un regolare corso di studii; bastano a loro talune informazioni, caso per caso. Ed ecco lo Scholes restringere in cento pagine una ventina di secoli di storia, dalla Grecia antica al 1500, e poi cominciare a diffondersi sulle forme al tempo di Bach e di Beethoven, dedicare un volume all'Ottocento, un altro ai compositori contemporanei, con evidente ingiustizia e squilibrio della valutazione storica. Ma, abbiamo detto, egli ha scritto per un singolare pubblico, e la fortuna dei suoi volumi prova che egli ha imbroccato giusto. Gli « ascoltatori » inglesi spendono una sterlina per sapere « che cosa è » il pezzo da concerto o l'opera che la radio trasmette, omengono ottime, chiare, semplici informazioni, hanno sotto gli occhi anche parecchi esempii di musica; si coltivano, dunque, razionalmente; in tali ambienti, fonografo e radio sono eccellenti mezzi di cultura. Dal canto suo lo Scholes ha discorso più di musica che di arte musicale, abbondando più nelle analisi formalistiche che in quelle estetiche. Lo stesso autore ha poi tentato un *record*: costringere in 15 mila parole la storia della musica ed ecco sei articoli da giornale, sommarii, per accenni, in cinquanta pagineine. Ed anche questa miniatura ha avuto fortuna. Anch'essa, dunque, risponde alla curiosità culturale del popolo inglese. Congratulazioni con l'autore e col popolo.

MELITZ (O. L.) — *Führer durch die Oper.* (Globus Verlag, Berlino).

La grande fortuna di questa guida teatrale è un indizio della sua praticità; essa è pervenuta al duecentoquarantottesimo migliaio. Rinnovatasi con l'accrescimento del repertorio dei teatri tedeschi, costituisce un grosso volumetto tascabile, una consultazione utile al frequentatore dei teatri. Centinaia di libretti sono descritti nella distribuzione vocale delle parti, nella successione degli atti e delle scene, nello sviluppo dell'intreccio. Notiamo la parte molto larga fatta ai compositori italiani contemporanei, citati nelle loro opere più popolari: Alfano, Busoni, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Giordano, Leoncavallo, Malipiero, Mascagni, Puccini, Rieti, Spinelli, Tasca,

Wolf-Ferrari, Zandonai. Brevi notizie precedono i canti dei libretti; qualche volta, con inesattezze, citandosi i rifacitori anzi che gli autori originali. È il caso della *Serva padrona*, di cui come librettista viene nominato un Netti, mentre il personaggio di Ubaldo è ribattezzato in Pandolfo.

a. d. c.

MUSICA DIDATTICA

POZZOLI (E.) — *Guida per l'insegnamento della musica* nelle scuole elementari. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola, Catania.*

Ettore Pozzoli non dorme sugli allori. Egli lavora continuamente e prova ne sia l'ultima sua pubblicazione recentissima, edita dalla Casa Ricordi & C. di Milano: *Guida per l'insegnamento della Musica nelle Scuole elementari.*

È una pubblicazione molto interessante della quale si sentiva il bisogno perchè, effettivamente, mancava un libro adatto per l'insegnamento della musica nelle scuole elementari, secondo i nuovi criteri; e compilato con tale ordine e gradualità e con questa facilità e chiarezza.

Il maestro Pozzoli, così colto e così pratico della sua materia, non poteva che presentare un libro di grande utilità che, sicuramente, avrà la fortuna che merita.

Egli espone chiaramente, nella prima parte del suo libro, come deve essere impartita la lezione nella 1ª e 2ª classe elementare, in modo da renderla, per l'allievo, una pura ricreazione dello spirito, e divide gli esercizi di questo periodo in tre categorie: 1º Canto corale per imitazione. 2º Esercizi di ritmica. 3º Esercizi di intonazione.

Per le altre classi spiega con la massima chiarezza e con la più grande semplicità alcune nozioni di teoria, fino alla conoscenza di tutte le tonalità e presenta alcuni solfeggi melodici, piacevolissimi a studiare, nei tempi semplici e nei tempi composti, fino a tre diesis o tre bemolli in chiave.

Il libro è compilato attenendosi alle prescrizioni didattiche ed ai programmi contenuti nell'Ordinanza Ministeriale dell'11 novembre 1923 in applicazione al R. Decreto 1º ottobre 1923, N. 2085.

Siamo assai grati all'egregio maestro Pozzoli del suo nuovo utilissimo lavoro e ci congratuliamo della sua attività che svolge sempre per il bene della gioventù studiosa.

Franco Sapio.

MUSICA SACRA

CAMPODONICO (G. B.) — *Missa Lauretana* (op. 53) per Coro di due voci dispari (A. e B.). (E. Carrara, Bergamo).

Questo nuovo lavoro del maestro Campodonico, che ha già avuto lusinghiero successo a Chiavari, Anagni, Bergamo e Firenze, è un ottimo acquisto per le « Scholae » composte di elementi puerili e virili.

Lo stile del lavoro è nobilissimo e profondamente religioso. Ha continue attrattive pel facile, variato e dotto svolgimento dei concetti di certa novità, ed è notevole l'efficacia dell'accompagnamento organistico che colorisce il canto in modo appropriato e caratteristico.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SAUGUET (H.) — *Le plumet du colonel.* Opera-bouffe militaire en 1 act. Réduction pour Chant et Piano par l'Auteur. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Il lavoro non è recente, poichè risale al 1923; ma appartiene alle cose migliori di Sauguet. Il libretto, d'ambiente militaresco, è stato scritto dallo stesso Sauguet, ed è di una comicità che richiama piuttosto quella di Labiche che quella di Cocteau o di qualsiasi altro autore di libretti cari ai musicisti moderni. La storia, piuttosto ingenua — la moglie del colonnello, dimenticando in una visita all'amico, il pennacchio dell'illustre consorte, lo scambia con un variopinto uccello delle isole, fatto addormentare artificialmente; ma durante la rivista, l'uccello si desta e s'invola portando con sè l'copricapo dell'illustre comandante tra il sollazzo del colto pubblico e dell'inclita guarnigione — si sviluppa con un tono piuttosto ingenuo, ma agile. La musica è, naturalmente, di carattere caricaturale, sulle formule ritmiche e melodiche più care e comuni alle parate militari. Ma la sua facilità e banalità sono così apparenti e di partito preso che riescono più divertenti dello stesso testo. L'opera tiene conto naturalmente delle forme dell'opera buffa classica, e si svolge a base di arie, duetti, terzetti e concertato finale d'una vivacità e d'un garbo comico — d'una comicità tipicamente francese, anzi parigina — veramente irresistibili. La scrittura è molto semplice e corretta, la costruzione molto equilibrata, la melodia facile e scorrevole. Il lavoro, che in complesso non ha più pretese d'una garbata farsa musicale, sotto questo rapporto si può dire riuscito.

—— *Quatre Mélodie sur des poèmes de Schiller* pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Dopo Poulenc, anche Sauguet ha voluto scrivere le sue melodie di stile romantico sull'esempio di quelle fortunatissime del suo predecessore. Senza raggiungere la spontaneità e l'arte squisita di quelle originali, anche queste però si possono contare fra le liriche da camera più simpatiche e riuscite: ottime vocalmente — anche questo è un pregio non trascurabile — e pianisticamente, possono offrire modo a più d'un interprete di mettere in mostra le proprie qualità interpretative.

TURINA (J.) — *Contes d'Espagne.* Sept tableaux pour Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Impressioni di carattere folkloristico, come quasi tutta la musica di Turina, garbate e piacevoli. Appartengono al numero dei pezzi di media difficoltà e di non eccessive pretese.

TONI (A.) — *Quattro Strambotti trecenteschi. - Liriche infantili* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Gli strambotti appartengono a quelle liriche di carattere popolaresco che sembrano oggi segnare una reazione contro l'eccessivo cerebralismo di certe musiche. Le liriche infantili hanno veramente — fra gli altri pregi — quel senso di candore, di vivacità e di malizia, proprio

infantili delle migliori composizioni del genere. Nel complesso, queste due raccolte di melodie ci sembrano fra le cose più riuscite del musicista romagnolo e degne di essere additate a quegli esecutori desiderosi di ampliare il loro repertorio con buona musica italiana.

PICK-MANGIAGALLI (R.) — *Nuit d'automne - Ariette oubliée - Fantoches - Le nuage* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

D'una linea melodica ampia e piacevole, veramente vocale, e d'una struttura armonica elegante e raffinata, come tutte le composizioni di questo autore, anche queste melodie, forse non molto recenti, sono assai indovinate, specialmente le due ultime.

—— *Tre Studi da concerto,* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

L'ingegno e l'abilità ben noti dell'A. hanno tentato di ridare nuova vita ad un genere così frusto com'è questo. Purtroppo, nonostante i molti e bei particolari disseminati nel lavoro, è il genere che fa sentire la sua caducità.

d. d. p.

PERRACHIO (L.) — *25 Preludii* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale,* Torino.

Una pubblicazione di musica pianistica che desti un reale interesse artistico, ai tempi che corrono, è cosa rara.

Non diremo che questi *25 Preludi* del Perrachio vengano ad arricchire il repertorio dei pianisti, ridotto allo stremo, perchè sarebbe assai difficile parlare di arricchimento con chi è povero in canna. Ma si può dire qualcosa di più, di queste composizioni del Perrachio: che, nell'Italia musicale d'oggi dedita al dilettantismo, costituiscono il primo apporto pianistico di qualche serietà. Noi non conosciamo musica moderna italiana, per pianoforte, che abbia sostanza e volume.

Sarebbe ingiusto addossare la responsabilità di questa deficienza ai poveri compositori. Gli esecutori ed il pubblico sono come i popoli con i governanti: hanno i compositori che si meritano. Da quando l'arte pianistica, in Italia, è decaduta nel noto dilettantismo di sesso femminile, non era possibile illudersi che la produzione tenesse una via diversa. Alla gracile mano della gracile esecutrice non poteva che corrispondere la gracilità della produzione in forma ed in essenza. Pezzettini di carattere programmatico a fondo pittoresco, acque parlanti, mormorio di boschi, tramonti sentimentali, ballerinette da cartoline illustrate. Un poco di tecnica, il passaggetto difficile, uno zinzino di modernismo armonico e soprattutto sentimento, molto sentimento.

È per ciò che nel giro di una ventina d'anni, vedendo apparire per la prima volta una produzione pianistica seria, come questi venticinque preludi, non possiamo a meno, anche prima d'interessarci a fondo del contenuto artistico, di ringraziare il Signore Iddio per il buon segno che ci manda all'orizzonte.

Ma cerchiamo, ora, di entrare nel cuore della composizione del Perrachio.

Vi è un interesse, in questi preludi, che sta tutto nella fusione dell'idea poetica col problema tecnico specifico. Vi è un fatto pianistico, in primo luogo, il quale è animato da una calda volontà di vedere oltre. Una tecnica impregnata di poesia. E, in questi pezzi, un po' come la storia lirica di un'anima pianistica. Un'esperienza di sentimento, aminuzzata in episodi salienti ed occasionali, rivissuta attraverso il fenomeno meccanico della tastiera.

Talvolta sono brevi notazioni, come il 5º, il 13º, il 17º preludio; appunti psicologici messi in suoni con una immediatezza che potrebbe apparire anche grezza e frammentaria, se i pezzi non fossero in mutua relazione e le impressioni non si svolgessero l'una dall'altra, a catena. Chè precisamente questo è il carattere della raccolta presentataci dal Perrachio; ogni preludio vi rimane sospeso in attesa che venga il momento seguente, ognuno separato dall'altro da una pausa che è un punto interrogativo di emozione.

Senza dubbio vi sono alti e bassi di valore e talora il momento musicale più che di una intima realtà vive di moti riflessi, ma i vari momenti si succedono in un'armonia che li rende necessari l'uno all'altro e stabilisce, quello che assai importa, l'unità della creazione. Così che si alternano episodi molteplici, diversi di carattere, ora tenui d'una sorridità malinconica (il 2º, l'9º, l'11º), ora, invece, preposseri d'energia ritmica e volitiva (il 1º, il 3º, il 9º, il 24º); altra volta il problema musicale è scrutato in senso più strettamente pianistico (il 6º, il 10º, il 15º, il 20º) ovvero attraverso immagini artificiche riflesse (il 7º che è una sarabanda, il 18º nel quale l'A. fa il verso alla pianistica romantica).

Con questa sua musicalità matura e formata, il Perrachio viene fuori, per necessità di vita, dal movimento musicale che gli è contemporaneo; e soprattutto fa piacere il notare ch'egli non si limita l'orizzonte con i presupposti pedanti e cattedratici di nuovo in voga sono falsa veste nazionalistica, proprio oggi che infieriscono le reazioni più o meno plizzentiane di una schiera di giovinotti esangui; i quali, a vent'anni, hanno già una barba che gliene daresti sessanta.

g. pas.

BRET (M.) — *Horses of the Dawn.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Anche in questa canzone abbiamo l'unione di due ingegni femminili assai privilegiati e degni della massima considerazione.

BURROWS (B.) — *When first my way tho fair I. took.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Interessante dal lato armonico, questa bagatella vocale merita attenzione incondizionata.

BURROW (B.). — *I am raftery,* Song. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di speciale contraddistingue questa composizione che però si svolge con gli abituali intendimenti artistici di questo distinto compositore.

SHORE (B.) — *A Fairy Ring.* Five pieces for Violin and Piano. (Augener Ltd., Londra).

I cinque piccoli pezzi sono tutti in prima posizione e si atteggiano nella loro grande semplicità nel modo più garbato che si possa desiderare.

CARSE (A.) — *Four old Nursery Rhymes* (Augener Ltd., Londra).

Deliziose! Di più non saprei dire.

CUSCINÀ (A.) — *Pastorale.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

Breve pagina di semplicità primitiva non però priva di graziosa ingenuità.

KLEIN (I. F.) — *A Pedlar*. (Augener Ltd., Londra).

Canzone simpaticamente spigliata scritta per le voci di limitata estensione. Commento pianistico assai curato ed elegante.

COLEMAN (H.) — *Play Time Pieces*, for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Raccolta di dodici pezzi per le piccole mani e le tenerissime menti ispirate a squisito buon gusto e a impeccabile eleganza.

ROWLEY (A.) — *Mad tom Tatterman*. Song. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Interessantissima canzone dall'andamento popolare e dall'armonizzazione arguta e sapiente. Si presta ad una interpretazione particolarmente doviziosa di colore e di smaglianti espressivi.

—— *Derbyshire, Song*. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Lo stile ha qualche analogia colla romanza precedente senza mai cadere però in somiglianze propriamente dette. Nell'insieme la fisionomia della pagina vocale è meno personale e interessante.

ELISABETTA ODDONE.

PUBBLICAZIONI DIDATTICHE PER STRUMENTI AD ARCO
edite nel 1929

VIOLINO SOLO

CAMPAGNOLI (B.)

E. R. 1023. - *6 Fughe*. Op. 10 (Polo). L. 4

KAISER (E. E.)

36 Studii Elementari e Progressivi. Op. 20 (Anzoletti):
E. R. 1053-55. - Fasc. I a III. Ciasc. L. 3

KREUTZER (R.)

E. R. 973. - *19 Studii* (Franzoni). L. 5

DUE VIOLINI

MAZAS (F.)

Duetti elementari. Op. 85 (Polo).
E. R. 1019-21. - Vol. I a III. Ciasc. L. 5

PLEYEL (I.)

E. R. 1013. - *6 Piccoli Duetti* (Op. 8) L. 5
E. R. 1014. - *6 Piccoli Duetti* (Op. 23) L. 6
E. R. 1015. - *6 Duetti* (Op. 24) L. 6
E. R. 1016. - *6 Duetti* (Op. 48) L. 5
E. R. 1017. - *6 Piccoli Duetti* (Op. 59) L. 5
E. R. 1018. - *6 Piccoli Duetti* (Op. 61) L. 6

Revisioni di Polo

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA SINFONICA

LOCATELLI (P.) — *X Concerto da camera*, per Orchestra d'Archi e Pianoforte. Revisione di G. Marinuzzi. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico*, Milano.

L'opera è veramente degna d'essere conosciuta e divulgata poichè offre grande interesse tanto per la robusta ideazione quanto per la sua strumentalità nobile ed elegante, sapientemente giocata fra il «tutti» degli archi, il quartetto di «soli» e il pianoforte.

Il primo tempo è dotato di grande potenza espressiva nella sua maestosa lentezza e, per contrasto, dà vivo risalto all'allegro che scorre con cristallina fluidità.

L'ultima parte è costituita da un *Minuetto* con variazioni il quale, a cagione della sua varietà, potrebbe formare di per sè un organismo completo, in quanto il tema — mutato e rielaborato con magistrali accorgimenti tecnici — assume in ciascuna delle sette variazioni carattere assolutamente nuovo ed inatteso pur essendo sempre riconoscibile.

Così il motivo di grazia espressiva tutta settecentesca dà luogo a variazioni chiare e brillanti, dolci e cantabili prima, poi quasi religiose e contemplative, vivaci, con impeto ed infine violente.

Belli molti effetti d'arcata, di strappate, di f. e p. contigui, di note ribattute agli archi mentre canta al pianoforte e non pochi altri che qui sarebbe troppo lungo enumerare.

Nella revisione e realizzazione, Marinuzzi ha composto opera non solamente da coscienzioso musicologo, ma d'artista il quale, pur rispettando scrupolosamente gli originali, sa infondere nel lavoro antico quel soffio di modernità che non falsa l'idea dell'autore, ma la rende più assimilabile alla nostra mentalità e più gradita ai gusti contemporanei.

M. C.

SAMINSKY (L.) — *Litanies de Femmes* pour Chant et Orchestre de Chambre. — *Venise*. Poème-Sérénade pour Orchestre de Chambre. (M. Senart, Parigi)

Sono i due lavori più recenti del compositore russo che vive negli Stati Uniti, e fra le opere contemporanee più interessanti, non solo come contenuto, ma come mezzo espressivo (l'orchestra da camera al compone di 10 strumenti tutti trattati come solisti). Le *Litanie di Donne* sono cinque brevi poemi, scritti da poetesse russe ed americane, i quali hanno fra di loro una parentela spirituale: ciò che ha dato modo al compositore di costruire un lavoro che nei suoi cinque frammenti conserva un'organicità completa e rivela il senso dei poemi più compiutamente di quanto non faccia la parola.

Venezia, scritta sopra una strofe di R. Browning, è notevole, oltrechè per il suo contenuto spirituale e per la tecnica, anche perchè rivela, conciliati in un solo lavoro, le caratteristiche liriche e quelle drammatiche dell'A. La tecnica — armonica, costruttiva, strumentale — interessantissima, e mai fine a se stessa, ma sempre espressione d'un ricco contenuto spirituale. Data la limitazione dei mezzi strumentali, c'è da augurarsi che un artista colto e sensibile trovi modo di farci conoscere presto queste due belle composizioni.

d. d. p.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® L'OPERA NAZIONALE DOPOLAVORO ha indetto un Concorso corale nazionale per gli avanguardisti, che dovrà svolgersi il 23 marzo a Roma. Le squadre dovranno essere formate da gruppi corali divisi in due categorie. Prima categoria: cori a due voci con un minimo di 60 avanguardisti; seconda categoria: cori a una voce con un minimo di 30 avanguardisti. Entrambi i gruppi dovranno preparare almeno otto cori, cinque obbligatori, per l'esecuzione di assieme, e tre facoltativi. I cinque cori obbligatori sono i seguenti: Blanc: *Giovinezza, Inno del Balilla, Marcia delle Legioni, Il testamento del capitano;* Verdi: *Va' pensiero sull'ali dorate*.

La stessa Opera Nazionale ha emanato anche precise norme sul modo come devono essere banditi i Concorsi di tutti gli enti corali e bandistici da essa dipendenti, addivenendo anche ad una suddivisione organica dei complessi, ed assegnando a questi, i pezzi d'obbligo da eseguire.

® REALE ACCADEMIA D'ITALIA, ROMA. — Concorso per il testo poetico di un inno — che dovrà poi essere musicato — dedicato a Virgilio, tale da poter offrire al musicista la possibilità per un'ampia composizione corale sinfonica. Scadenza 10 aprile. Premio lire cinquemila. Invio dei lavori col sistema del motto e della busta.

® I ROMANI DELLA CISTERNA, ROMA, via Margutta 53, hanno bandito un Concorso per una stornellata di carattere popolare romano. Premio lire mille. Invio dei lavori (partitura per strumenti a plettro, accompagnata dalla riduzione per pianoforte) col solito sistema del motto e della busta, non oltre il 30 marzo.

® La Commissione del Concorso per un'OPERA LIRICA DA RAPPRESENTARSI AL REGIO DI TORINO ha terminato l'esame dei centosei libretti inviati, scegliendone quindici da presentare al referendum degli abbonati che avrà luogo entro il corrente febbraio.

(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

® Nel pomeriggio del 27 u. s., anniversario della morte di Verdi, il MUSEO DELLA SCALA ha inaugurato le due salette nelle quali sono raccolti i cimeli verdiani che la Casa di Riposo dei Musicisti gli ha dato in deposito.

La raccolta comprende i due primi pianoforti adoperati dal maestro, ritratti suoi e delle persone che gli furono più care, due busti fatti da Gemito pel maestro e per Giuseppina Strepponi, la maschera ed il calco della mano, quadri, decorazioni, ecc.

La cerimonia, alla quale hanno presenziato molti invitati, si è iniziata con due applauditi discorsi del prof. Ferrari e del senatore Sormani, presidenti, rispettivamente, dei due enti.

® È uscito a Roma il primo numero dello SPETTACOLO ITALIANO, rassegna musicale dell'Industria dello spettacolo. Al nuovo confratello, i nostri più fervidi auguri.

® L'Istituto Fascista di Cultura della provincia di Cremona sta per lanciare in Italia una sottoscrizione nazionale allo scopo di erigere in quella città un monumento a due grandi suoi figli illustri nel campo della musica: CLAUDIO MONTEVERDI che fu il riformatore dei sistemi armonici dei suoi tempi, ed ANTONIO STRADIVARI il sommo fabbricante di violini.

Stradivari da anni è ricordato con un mode-

Un ufficio che legge migliaia di giornali!

Molti di voi si domanderanno: ma a quale scopo? Pensate un po': il vostro nome o quello di persona che vi interessa è citato dalla stampa: potete voi comperare e leggere tutti i giornali e tutte le riviste per sapere quale di essi lo ha citato? Oppure, voi studiate un dato argomento e vi piacerebbe sapere in quali periodici potreste trovare articoli relativi. Siete voi in grado di procurarvi tali articoli? Assolutamente no, se non vi rivolgete a **L'Eco della Stampa** il cui ufficio, se siete abbonato, vi rimette giorno per giorno articoli **ritagliati** da giornali e riviste, sia che si tratti di una persona o sia d'un argomento, secondo l'ordinazione che avete data.

La sua **unica Sede** è in **Milano (133) - Via Giovanni Jaurès 60** e potrete ricevere le condizioni di abbonamento inviando un semplice biglietto da visita.

stissimo cippo nei giardini pubblici là ove era la sua tomba nell'abbattuta chiesa di San Domenico. A Monteverdi, invece, non è intitolata che una delle vie non principali della città. Ancora non sono state definite le norme del progetto, per il quale l'Istituto Fascista di Cultura spera di avere l'appoggio di Gabriele d'Annunzio che, com'è noto, è uno dei maggiori cultori di Claudio Monteverdi.

® Lanciano prepara grandi feste per la ricorrenza centenaria del suo concittadino Fedele Fenaroli. Sarà inaugurato un busto in suo onore, apposta una lapide nella casa ove nacque, e si svolgerà un concerto di sue musiche, diretto da Camillo De Nardis.

® La salma del maestro Beniamino Cesi, il 19 gennaio, è stata trasportata nel recinto degli uomini illustri del Cimitero di Poggio Reale in Napoli. Venne anche inaugurato un suo monumento e di lui parlò degnamente Alessandro Longo.

Moltissime le adesioni da ogni parte d'Italia.

® È stato costituito a Roma il Comitato dei concerti, col proposito di studiare le condizioni necessarie allo sviluppo della produzione, di provvedere alla segnalazione e all'affermazione dei giovani artisti e di procurare appoggi morali e finanziari alle Istituzioni di concerti.

® Per iniziativa dell'on. Lualdi e di Alfredo Casella, avrà luogo a Venezia, dall'8 al 15 settembre il Primo festival biennale internazionale di musica, che comprenderà tre concerti sinfonici, tenuti da una grande orchestra nazionale (due dei quali di musica moderna e uno di musica antica), un concerto corale di musica antica e tre di musica da camera.

® Il Municipio di Venezia ha concesso un sussidio di L. 50 mila a quella Società di Concerti sinfonici, per la imminente stagione.

® Il Dopolavoro di Roma ha aperto una scuola musicale con annessa una sala di concerti, ove settimanalmente si daranno importanti manifestazioni. Un complesso di ben noti e chiari maestri è incaricato dell'insegnamento.

® Alla Biblioteca del R. Conservatorio musicale di Firenze è stato conferito il Gran Premio all'Esposizione internazionale di Barcellona, per l'importanza e per la rarità dei cimeli musicali inviati

® Il critico musicale del « Resto del Carlino », Gaianus, ha aperto un'inchiesta tra alcuni musicisti e alcuni critici musicali di giornali quotidiani. Ecco il tema: « Considerato che la critica del quotidiano, oggi, non è più cronaca pura e semplice, ma analisi e sintesi di principi estetici e di elementi storici tecnici e culturali, è legittimo che sia stillata dopo un'audizione o rappresentazione di un'opera? O legittimo, invece, sarebbe che venisse stillata e pubblicata a *distanza di tempo*, da stabilirsi secondo criteri d'opportunità? — Il critico ha il dovere di tener conto dell'impressione del pubblico o il diritto di farne a meno? La critica può servire al musicista? Oppure può e deve servire al pubblico? — Ai fini di una maggiore comprensione dell'opera d'arte, giova al critico una consuetudine personale col musicista o questa può limitargli la libertà di giudizio? ».

® Molte stagioni liriche sono state già stabilite per la prossima quaresima:

Palermo (Massimo). - *Falstaff*; *Dafni* di Mulè (novità); *Walkiria*; *Turandot*; *Rigoletto*. Direttore Bavagnoli.

Firenze (Politeama). - *Fidelio*; *Gioconda*; *Aida*; *Italiana in Algeri*; *Lohengrin*; *Traviata*. Direttore Marinuzzi e Gui.

Firenze (Verdi). - *Cena delle beffe*. Direttore Antonicelli.

Verona (Filarmonico). - *Lucia* e *Rosmunda* di Trentinaglia. Direttore Fabbroni.

Catania (Bellini). - *Ratcliff*; *Turandot*; *Rigoletto*; *Aida*; *Mefistofele*. Direttore Lucon.

Pavia (Fraschini). - *Falstaff* e *Turandot*. Direttore Fabbroni.

S. Remo: *Aida*; *Fanciulla*; *Francesca da Rimini*; *Mefistofele*. Direttore La Rotella e Zandonai (per la sua opera).

® Il Festival della Società Internazionale per la musica contemporanea, si terrà quest'anno a Liegi, nel prossimo settembre. La Giuria, per la scelta dei lavori, è composta dai maestri Butting, Ibert, Malipiero, Pisk e Schulhoff.

® La stagione di Bayreuth, del 1930, verrà inaugurata da Toscanini il 22 luglio con il *Tannhäuser*, che da 24 anni non viene rappresentato e la cui messa in scena sarà realizzata da Siegfried Wagner, figlio di Riccardo, mentre Ugo Rudel dirigerà i cori e Rudolf von Laban il « Baccanale » del primo atto. Si è assicurato l'intervento, come interpreti, del tenore Pilinsky, delle signore Müller e Jost-Arden, del basso Andrésen e dell'Jansen. Sempre sotto la direzione di Toscanini il *Tannhäuser* sarà replicato l'1, il 5, il 9 e il 20 agosto. La sera successiva all'andata in scena di questa opera, Toscanini dirigerà *Tristano e Isotta*, in cui canteranno i tenori Melchior e Pistor, alternantisi nella parte di « Tristano », la signora Todsen, che cantò anni fa anche alla Scala, la Helm, il Kipnis e il Böckelmann. Le altre recite di *Tristano* sono fissate per il 6 e il 10 agosto. Seguiranno successivamente le opere della *Tetralogia* e il *Parsifal*, alla cui direzione si avvicenderanno Siegfried Wagner, Karl Muck e Karl Elmendorff. La stagione avrà termine il 21 agosto.

® Il Festival di Salisburgo si svolgerà dal 1° al 31 agosto sotto la direzione di Krauss; Reinhardt; Schalk; Wallerstein; Walter. Quest'ultimo dirigerà *Ifigenia in Aulide* di Gluck e *Don Pasquale*. Krauss, con l'Opera di Vienna, presenterà *Le nozze di Figaro*. Reinhardt inscenerà, davanti la Cattedrale, *Jedermann* di Hofmannsthal; nel maneggio aperto, *Il servo di due maestri* di Goldoni; e al teatro Municipale, *Cabala di Amore* di Schiller. Le opere *Fidelio* di Beethoven, *Don Giovanni* di Mozart e *Cavaliere della rosa* di Strauss, infine, saranno dirette rispettivamente da Schalk le prime due e da Krauss, l'ultima.

Si avranno anche otto concerti della Filarmonica di Vienna.

® L'*Allgemeine Musik Zeitung* di Berlino, pubblica una statistica delle rappresentazioni che le opere liriche più in voga hanno avuto su un centinaio di teatri tedeschi nella stagione 1928-29. Le opere più rappresentate sono state: *Carmen* (466 volte); *Freischutz* (338); *Racconti di Hoffmann* (330); *Tannhäuser* (302); *Nozze di Figaro* (290); *Butterfly* (286); Le altre opere italiane si susseguono in quest'ordine: *Aida* e *Pagliacci* (250); *Cavalleria rusticana* (249); *Trovatore* (247); *Tosca* (237); *Rigoletto* (212); *Bohème* (203); *Forza del destino* (160); *Traviata* (154); *Barbiere di Siviglia* 152); *Sly* (141); *Ballo in maschera* (135); *Don Pasquale* (121); *Turandot* (94); *Schicchi* (51); *Falstaff* (37); *Manon Lescaut* (33); *Don Carlos* (31).

® Franz Schreker ha terminato un'opera dal titolo *Cristoforo*.

® Il deficit del teatro Municipale di Francoforte, nell'ultima stagione, è stato di circa MK 2 milioni e mezzo, vale a dire circa undici milioni di lire.

® Dai giornali rileviamo che presso Belgrado, certo Lotin Spacoje ha scoperto nella sua casa un violino ottimamente conservato firmato per esteso Antonius Stradivarius cremonensis, anno 1716.

® Secondo una statistica americana, in tutto il mondo vi sono più di 20 milioni d'apparecchi riceventi per la radio. La metà di essi, si trovano negli Stati Uniti. Il rimanente è così distribuito: 2 milioni e mezzo, in Inghilterra ed in Germania; 1 milione 250 mila in Francia; 550 mila in Giappone; 530 mila nell'Argentina; 371 mila in Svezia; 325 mila in Austria; 250 mila in Italia e in Cecoslovacchia

® A New York si è istituita, con capitale di 600 mila dollari, una Società per organizzare una vigorosa campagna contro il « Jazz ». I due grandi editori americani, Leo Feist e Carlo Fischer, hanno fondato con la National Broadcasting Company una « Radio Music Comp. » col programma di impegnare una lotta senza quartiere contro tutti i motivi nati dall'angoscia, dalla confusione e dell'eccitazione.

NECROLOGIO

® Il 25 gennaio a Milano, il ben noto baritono Mario Sammarco, nato nel 1868 a Palermo. Debuttò al nostro Dal Verme, nel 1889, nelle *Willi di Puccini*. Ma il suo primo, grande e decisivo successo lo ebbe a Parma, sostituendo improvvisamente nell'*Ernani* il baritono Kaschmann, ammalato. Conquistò ben presto bella rinomanza e cantò su tutte le più importanti scene del mondo. Si ritirò a vita privata nel 1920, dedicandosi all'insegnamento.

® A Parigi, il 26 gennaio Jean Huré, all'età di 52 anni. Musicista eletto e coltissimo, oltre molta musica da camera e sinfonica, e libri d'interesse musicale, lascia un'opera *Le bois sacré*, mentre aveva appena terminato di scriverne un'altra *Hypathie*, su libretto di Tranieux.

® Il 3 c. m. a Torino, Chiaffredo Bertolotti, pianista e compositore, conosciuto spesso con lo pseudonimo di Tito Robert.

PUBBLICAZIONI DIDATTICHE PER STRUMENTI AD ARCO
edite nel 1929

VIOLA

ANZOLETTI (M.)
E. R. 975. - *12 Studii*. Op. 125. L. 8,—

BACH (G. S.)
E. R. 1022. - *6 Suites*. Trascrizione dal Violoncello (Polo) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

PALASCHKO (G.)
E. R. 976. - *24 Studii Melodici* per il conseguimento d'un bel suono. (Op. 91) L. 6,—

WEISS (G.)
Raccolta di fiori per Violinisti principianti:
E. R. 861. - Vol. I. 24 Preludi. 1ª Posizione. L. 6,—
E. R. 862. - Vol. II. 10 Pezzi e Fantasie 1ª Posizione L. 5,—
E. R. 1065. - Vol. III. Op. 38. (Polo) L. 6,—
E. R. 1072. - La racc. completa L. 12,—

DUE VIOLINI E PIANOFORTE

BACH (G. S.)
E. R. 860. - *Concerto in Re min.* (Weingand). L. 8,—

PALASCHKO (G.)
E. R. 974. - *Acquarelli*. 6 Pezzi. (Op. 88) L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

STORIA DELLA MUSICA

ALALEONA (D.) (121408). *Il libro d'oro del musicista.* Fondamenti fisici, storici, estetici dell'arte, con disegni ed esempi musicali. Quarta edizione. (A) L. 12,—

TEORIA

POZZOLI (E). *Sunto di Teoria musicale:*
—— (E. R. 1095). II Corso. (B) L. 3,—
—— (E. R. 1097). III » » » 5,—

SOLFEGGIO

POZZOLI (E.). *Solfeggi parlati e cantati:*
—— (E. R. 1152). Appendice al I Corso. (B) L. 6,—
—— (E. R. 1153). II Corso. » » 6,—
—— (E. R. 1154). III » » » 6,—

PIANOFORTE

BILLI (V.). (121331). *Invocazione.* Melodia religiosa. Op. 439. L. 5,—
PAGANINI-LISZT (E. R. 1162). *La caccia* (dai «Sei grandi Studi da Paganini») (Brugnoli). (B) L. 5,—

PIANOFORTE A 4 MANI

MONTEMEZZI (I.) (121109). *Paolo e Virginia.* Poema musicale, per Orchestra. Riduzione di M. Pilati. (A) L. 10,—

CANTO SOLO

MASETTI (E.). *Canti popolari emiliani.* Trascrizione di Vittore Veneziani per Coro a voci miste:
I. Serie: a) *La «Boara»* (ferrarese) — b) *La pastorella* (ferrarese) — c) *La ramagnola* (ferrarese) — d) *La bela Bagnaj* (bolognese).
—— (121384). Partitura. (A) L. 10,—
—— (121385). Parti staccate: Donne. » » 4,—
—— (121386). Uomini. » » 4,—
II. Serie: a) *Bell'assassino* (bolognese) — b) *Alla mattina mi alzo alle nove* (ferrarese) — c) *Esterina alla locanda* (ferrarese) — d) *Rusinèla* (modenese).
—— (121387). Partitura. (A) L. 10,—
—— (121388). Parti staccate: Donne » » 4,—
—— (121389). Uomini. » » 4,—
III. Serie: *La figlia disonorata* (ferrarese):
—— (121390). Partitura. (A) L. 6,—
—— (121391). Parti staccate: Donne. » » 3,—
—— (121392). Uomini. » » 3,—
—— (121393). Completo. Partitura. » » 20,—
SCHINELLI (A.) (120173). *Canzoniere dei fanciulli.* III. Parte: Canti di argomento diverso. (A) L. 8,—

CANTO E PIANOFORTE

TOSTI (F. P.). *Marechiare* (Sérénade du pêcheur de lune). Canto napoletano. Testi italiano e francese:
—— (121464). Soprano o Tenore. L. 4,—
—— (121465). Mezzo-Soprano o Baritono. » 4,—
VACCAJ (N.) (E. R. 1073). *Metodo pratico di Canto italiano per camera* (Soprano o Tenore). Testi italiano e inglese. (B) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

MERCADANTE (S.) (E. R. 1066). *Cinque Studi da Concerto* per Violino o Flauto (Stadio). (B) L. 8,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MERCADANTE (S.) (E. R. 1069). *Cinque Studi da Concerto,* per Violoncello o Fagotto (Stadio). (B) L. 8,—

OBOE E PIANOFORTE

MERCADANTE (S.) (E. R. 1067). *Cinque Studi da Concerto* (Stadio). (B) L. 8,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

MERCADANTE (S.) (E. R. 1068). *Cinque Studi da Concerto* (Stadio). (B) L. 8,—

GRANDE BANDA

DE SABATA (V.). *Suite in 4 tempi* (Caravaglios):
—— (121260). 2° Temp.: *Tra fronda e fronda.* Parti staccate. (A) L. 50,—
—— (121264). 4° Tempo: *Meriggio.* Parti staccate. (A) L. 50,—
MULÈ (G.). *Sicilia canora.* Suite (D'Elia). Parti staccate:
—— (121313). I. Tempo: *Una notte a Tarmina.* (A) L. 20,—
—— (121315). II. » : *Fioriscono gli aranci.* (A) L. 40,—

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

CANOSA (F. R.) (121589). *Espigas* (Spighe). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—
CASAVOLA (F.) (121336). IL GOBBO DEL CALIFFO. Fantasia di Arturo De Cecco (minuti 13). (A) L. 15,—
CATALANI (A.) (121381). *A sera* (per Quintetto d'Archi) (Culotta) (minuti 4). (A) L. 6,—
COSPITO (R.) (121605). *Pobre payaso* (Povero pagliaccio). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—
FLORES (C. V. G.) (121114). *Viejo poncho* (Vecchio mantello). Tango gaucho (minuti 4). (A) L. 6,—
FRONTERA (F.) (121115). *Palomita loca* (Colombella bizzarra). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—
VERDI (G.) (121174). LUISA MILLER. Sinfonia (Culotta) (minuti 8). (A) L. 20,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ARNAUD (A.). *Pour faire une surprise à mes parents!* Douze petits morceaux pour Violon avec accomp. de Piano. II Série. (P. Decourcelle, Nice). Fr. 10,—
BARLOW (F.). *Sonate,* pour Piano et Violon. (Rouart, Lerolle et C., Paris). Fr. 7,—
BERNARDS (B.). *Des Saxophonisten Repertoire* für Saxofon und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).
BONURA (N.). *Elegia funebre* per Violoncello e Pianoforte. (N. Bonura, Bidache). Fr. 5,—
CARSE (A.). *Pensive moments,* for Violin & Piano. (Augener Ltd., London). 1/—
CREMESINI (M.). *Sonata italiana* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 20,—
DE LORENZO (L.). *Il «Non plus ultra» del flautista.* 18 Capricci per Flauto. (W. Zimmermann, Leipzig).
DI MINIELLO (A.). *Intermezzo romantico* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
DRIGO (R.). *Serenade* für Saxofon-Alt in Es, mit Klavierbegleitung. (W. Zimmermann, Leipzig).
FAIRBAIRN BARNES (A.). *English tunes* for three Violoncellos with Piano accomp. (Augener Ltd., London). 2/6
FUEHLER (M.). *24 Künstler-Vortragsstudien.* Flauto solo. (W. Zimmermann, Leipzig).
GENTILE (A.). *Berceuse* per due Violini, Violoncello e Pianoforte. L. 8. — *Bizzarria* per Violino e Pianoforte. L. 8. — *Impressioni d'autunno* per Violoncello e Pianoforte. L. 8. — *Due Melodie* per Violoncello e Pianoforte. L. 8. — *Preludio* per Violino e Pianoforte. L. 8. (F. Bongiovanni, Bologna).
KARG-ELERT (S.). *25 Capricen und Sonate* für Saxofon solo. Heft I, II. (W. Zimmermann, Leipzig).
LAUBER (I.). *3 Morceaux caractéristique* pour flûte solo. (W. Zimmermann, Leipzig).
LUALDI (A.). *Sonata in Sol magg.* per Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—
MOFFA (R.). *Villanella* per Violino e Pianoforte. (Augusta, Torino). L. 6,—
MOSER (R.). *Suite* N. 1; *Suite* N. 2. Violine und Klavier. (Steingräber, Leipzig).
REDMAN (R.). *Five Pieces* for Violin & Piano. (Augener Ltd., London). 2/6
SCUBEYRAN (E.). *Les joyeux forestiers,* variations en trio sur un vieille chanson anglaise. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 2,—
STRAWINSKI (I.). *Berceuse* (L'oiseau de feu). Violon et Piano. — *Prélude et Ronde des princesses* (L'oiseau de feu). Violon et Piano. Transcriptions par l'A. (B. Schott's Söhne, Mainz).
TOCH (E.). *Sonate* für Violoncello und Klavier. (B. Schott's Söhne, Mainz).
TONI (A.). *1ª Sonatina* per Quartetto d'archi. Partitura L. 8. Parti L. 20. — *2ª Sonatina per* Quartetto d'archi. Partitura L. 8. Parti L. 20. (A. & G. Carisch & C., Milano).
WOOLLET (H.). *Quatuor en Si min.* pour 2 Violons, Alto e Violoncelle. Partition, Fr. 10. (M. Senart, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tipografia E. ZERBONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

LAMPERTI & GARBAGNATI
PIAZZA S. ALESSANDRO, 4
MILANO
APPARECCHI FOTOGRAFICI
AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON
PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE FILMO
PROIETTORI FILMO
COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

A. RICCI SIGNORINI

RAPSODIE ITALIANE

PER GRANDE ORCHESTRA

1591	— N. 1 - *Abruzzese*	Partitura	(A)	L.	25,—
1592	— » 2 - *Siciliana*	»	(A)	»	25,—
1593	— » 3 - *Romagnola*	»	(A)	»	25,—
1594	— » 4 - *Romanesca*	»	(A)	»	25,—
1595	— » 5 - *Veneziana*	»	(A)	»	25,—
1596	— » 6 - *Milanese*	»	(A)	»	25,—
1597	— » 7 - *Sarda*	»	(A)	»	25,—
1598	— » 8 - *Toscana*	»	(A)	»	25,—
1599	— » 9 - *Piemontese*	»	(A)	»	25,—
1600	— » 10 - *Napoletana*	»	(A)	»	25,—

(MATERIALI D'ORCHESTRA A NOLEGGIO)

F. BONGIOVANNI — EDITORE — BOLOGNA

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 zopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Musle. C. Sarti - Farini, 7. Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO III. MARZO MCMXXX.



Farina Lattea Erba

Il superalimento = per bambini



CARLO ERBA S. A.- MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

SOCIETÀ PER LE COSTRUZIONI IN FERRO
ditta FRANCESCO VILLA
DI
ANGELO BOMBELLI & C.
C. P. E. - MILANO N. 1092
Viale Monza, 21 – MILANO – Rip. Greco Milanese
Telefono: 27074 – Telegrafo: VILLA BOMBELLI - MILANO

Scaffali *in ferro* **a piani mobili** *tipo «ITALIA» aperti, oppure chiusi per Biblioteche e Archivi.*

Schedari-Classificatori *in ferro, a cassetti su slitte a sfere, completamente estraibili.*

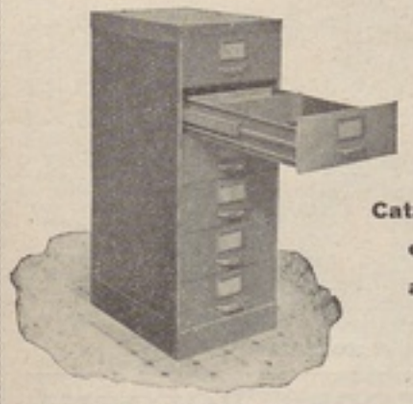
Schedari *in ferro a cassetti od a scatole, asportabili.*

Armadi *in ferro a pareti semplici, oppure a doppia parete con coibente interposto.*

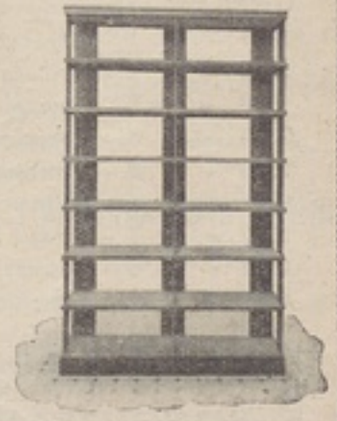
Scaffali *in ferro, a piani fissi, aperti oppure chiusi.*

Armadi *in ferro, a plancette spostabili, od a caselle con sportelli ribaltabili.*

Armadietti *in ferro per spogliatoi.*



Catalogo, progetti e preventivi a richiesta



WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I). *Ah! bello a me ritorna* (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI. *Misero a piea mi festi* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthà* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro. *Nume, custode e vindice* (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA ODEON-FONOTIPIA PREZZI: F, L. 30 - Diam. cm. 30

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

A. RICCI SIGNORINI

RAPSODIE ITALIANE

PER GRANDE ORCHESTRA

1591	— N.	1 - *Abruzzese*	Partitura	(A)	L. 25,—
1592	— »	2 - *Siciliana*	»	(A)	» 25,—
1593	— »	3 - *Romagnola*	»	(A)	» 25,—
1594	— »	4 - *Romanesca*	»	(A)	» 25,—
1595	— »	5 - *Veneziana*	»	(A)	» 25,—
1596	— »	6 - *Milanese*	»	(A)	» 25,—
1597	— »	7 - *Sarda*	»	(A)	» 25,—
1598	— »	8 - *Toscana*	»	(A)	» 25,—
1599	— »	9 - *Piemontese*	»	(A)	» 25,—
1600	— »	10 - *Napoletana*	»	(A)	» 25,—

(MATERIALI D'ORCHESTRA A NOLEGGIO)

F. BONGIOVANNI — EDITORE — BOLOGNA

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.

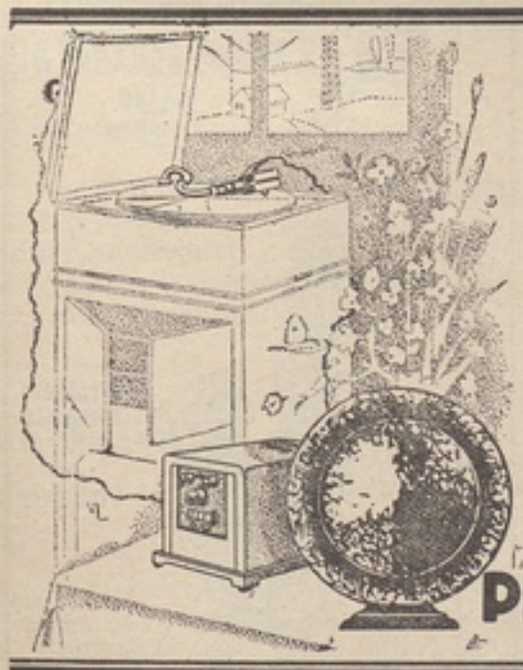
La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

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 - 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 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) - 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 Emilio, 59).



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA

FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita — A —

PHILIPS-RADIO

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

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

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.

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

OVUNQUE
potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-926

FIRENZE - *Magaz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.



AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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



Ecco la confezione originale

col marchio depositato, noto in tutto il mondo, la Croce "Bayer". Questo marchio e questa confezione sono garanzia della genuinità e dell'efficacia del prodotto. Le Compresse di ASPIRINA dànno rapido e sicuro sollievo nei mali di testa, di denti e di orecchie, nel reumatismo, nell'influenza e nella febbre.

Le Compresse di Aspirina sono uniche al mondo!

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N 11250

La Grande Marca di Pianoforti

GAVEAU

PARIS



Chiedere alla Casa invio del nuovo catalogo

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 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

CARLO CLAUSETTI. - L'Opera Lirica di domani . . . . . Pag. 105

GIUSEPPE DE NAPOLI. - Fedele Fenaroli nel secondo centenario della nascita » 113

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il Gruppo dei « Sei ». - Un'altra illusione svanita. - Italia. - Estero . . . . . » 117

VITA MUSICALE: Il terzo mese scaligero. - Teatri. - Concerti . . . . . » 125

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Da Parigi (R. BRUSSEL); Dalla Germania (H. KOLTSCH); Dal Belgio (E. CLOSSON); Dalla Russia (B. DE SCHLOEZER) » 130

RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . » 137

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 141

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 143

BRANO MUSICALE

ALFREDO CASELLA. - *Minuetto* (dalla « Sonatina »).

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

DI EMMA BIANCHINI

(ELEGANTI VOLUMI IN 4° GRANDE CON COPERTINA ILLUSTRATA)

120647. - **Natale.** PICCOLA SUITE. Op. 4 (f. f.) . . . . . L. 5,—
I. LA STELLINA MIRACOLOSA — II. I RE MAGI — III. LA PIVA — IV. O BUON GESU'.

120648. - **La Giornata di Bebè.** Op. 5 (f. f.) . . . . . » 6,—
I. BEBÈ DORME — II. LA PREGHIERA DI BEBÈ — III. BEBÈ A SCUOLA — IV. HOP, HOP, CAVALLINO — V. BEBÈ È TRISTE — VI. BEBÈ È FELICE

120649. - **Mousmè.** Op. 6. (f. f.) . . . . . » 4,—

Danze della mia Bambola:

120650. - 1ª SERIE. Op. 7 (f.) I. VALZER — II. POLKA — III. MAZURKA . » 5,—

120651 - 2ª SERIE. Op. 8 (f.) I. BLUES — II. HÉSITATION — III. ONE STEP . » 5,—

120652. - 3ª SERIE. Op. 9 (f. e m. d.) I. FOX-TROT - II. TANGO - III. CHARLESTON. » 5,—

120653. - **Puccettino.** FIABA MUSICALE. Op. 10 (f.) . . . . . » 6,—
I. PERDUTI NEL BOSCO — II. TIC-TOC! — III. SCOPERTI DALL'ORCO — IV. PUCCETTINO RIFLETTE — V. A CASA

120654 - **Cappuccetto Rosso.** FIABA MUSICALE. Op. 11 (f.) . . . . » 6,—
I. RACCOMANDAZIONI — II. TENTAZIONI — III. IL LUPO MANNARO E CAPPUCCETTO ROSSO — IV. A CASA DELLA NONNA — V. IL LUPO MANNARO È MORTO!

120655. - **Il Suonatore di Piffero.** Op. 12 (f.) . . . . . » 8,—
I. LA CONGIURA DEI TOPI — II. DISPERAZIONE — III. IL SUONATORE DI PIFFERO. — IV. RODITOPOLI, DOLCE PATRIA! — V. CENTO SCUDI — VI. IL DOLCE RICHIAMO — VII. LA BEFFA

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

ANNO XII. MARZO 1930-VIII. N. 3.

MVSICA D'OGGI

L'opera lirica di domani [1]

Tra le molteplici cause che si sogliono enumerare a proposito della crisi che oggi affligge il teatro lirico, e il cui esame affatica tanti cervelli e fa consumare fiumi d'inchiostro, una delle più dibattute è quella dello scarso valore che si attribuisce da molti alla nostra produzione nuova.

Il repertorio, si dice, ha ormai bisogno di essere svecchiato, e purtroppo, si aggiunge, ciò che oggi si produce ha un marchio di assoluta inferiorità contro la quale il pubblico protesta col proprio assenteismo.

Ora, se si proceda, serenamente, a un esame sia pur molto sommario della storia del teatro lirico, anche fuori d'Italia, e del carattere particolare di ciascuna fase di esso, in rapporto ai legami spirituali con le varie epoche del suo sviluppo, noi possiamo giungere a una conclusione ben più fondata e ragionevole.

Ciascuna espressione d'arte — non soltanto quella musicale — reca le impronte speciali del « clima » storico nel quale essa vive. Se questo varia, anche l'espressione artistica deve fatalmente mutare.

Dal giorno in cui, per iniziativa della « Camerata Fiorentina dei Bardi », il melodramma fece la sua prima apparizione, con opere dovute ai musicisti fiorentini Caccini e Peri, al romano Emilio De' Cavalieri, a Vincenzo Galilei e al poeta Rinuccini, sino a quando toccò il suo vertice con l'arte profondamente umana di Claudio Monteverdi, il tipo del melodramma fu essenzialmente classico, perchè l'ideale che animava tutti gli artisti e gli scrittori del tempo era appunto la rinascita del classicismo. I libretti dei melodrammi, ispirati per lo più a vicende greche e romane, avevano il loro riscontro nelle costruzioni architettoniche del Brunelleschi, nelle commedie neo-latine del Bibbiena e del Machiavelli, nelle creazioni di Leonardo, Raffaello, Michelangelo.

L'opera musicale, da fiorentina, romana, veneta, diviene in seguito napoletana. Alessandro Scarlatti, fondatore di quest'ultima, fu un vero caposcuola e un vero e geniale riformatore del melodramma, perchè ne rimosse tutti gli infiltramenti formali dovuti alla musica sacra e gli abusi tecnici dei contrappuntisti fiamminghi. Pergolesi, Porpora, Paisiello, Cimarosa, che ne furono i più illustri continuatori, scrissero lavori molti dei quali anche oggi toccano a fondo il nostro animo, per

---

[1] Da « Lo Spettacolo Italiano », Rassegna dell'Industria dello Spettacolo: Anno I, N. 1.

effetto della loro forza emotiva, quale che sia il genere della loro ispirazione, dolorosa sino al tono più elegiaco, gaia sino alla comicità più esilarante. Ma, mentre, per merito di questi compositori geniali, il melodramma acquistava una saldezza di struttura, un interesse e una varietà di sviluppo, che mancavano alle prime manifestazioni fiorentine, romane e veneziane, nello stesso tempo esso conteneva pure in sè i germi di alcuni traviamenti e di alcune deformazioni artistiche che, non più dissimulate o attenuate dal genio dei maestri or ora citati, e divenute a mano a mano più gravi e meno sopportabili, finirono per segnare la decadenza di questa forma di melodramma e rendere necessario l'intervento di un riformatore.

Come gli operisti della prima ora avevano respirato l'atmosfera neo-classica della loro epoca, così i maestri dell'opera settecentesca italiana — l'opera napoletana aveva ormai il diritto di assumere questo nome — non avevano potuto dimenticare di vivere nel loro tempo, che era quello della più apatica e beata frivolità, quella stessa così acutamente e pittorescamente fustigata più tardi dal Parini. Leggasi a tal riguardo quel piacevolissimo volume che è il *Viaggio musicale in Italia* (1700) (Remo Sandron Editore, 1921) del Burney. Esso dà una precisa idea della « forma mentis » dei pubblici verso la fine del XVIII secolo, ed essa era sempre eguale, si tratti di spettacoli dati a Torino, o a Milano, o a Napoli. Basti qualche saggio. Questo che segue riguarda Milano, e il teatro al quale il Burney accenna era il Regio Ducale Teatro, distrutto poi da un incendio il 25 febbraio 1776 e che a due anni e mezzo di distanza trovò il suo successore nella Scala.

« Dai palchi, traversando la galleria di comunicazione, si va in un appartamento completo, con camera di riscaldamento e tutti i comodi possibili, sia per preparare dei rinfreschi che per il gioco a carte. Alla quarta fila è una sala gioco di *faraone* a ogni lato della galleria che resta aperta durante tutto il tempo dello spettacolo... Si fece un gran chiasso durante la rappresentazione, e non cessò che al punto in cui si volle udir cantare due o tre arie e un duetto che rapì l'uditorio... ».

Anche al San Carlo di Napoli il chiasso durante lo spettacolo non doveva essere lieve se, avendo assistito a una rappresentazione con l'intervento dei Reali, il Burney poteva scrivere:

« Bisogna convenire che la vastità della fabbrica e il brusìo del pubblico sono tali da non far sentire distintamente nè le voci, nè gli strumenti. Eppure mi fu detto che, a causa della presenza del Re e della Regina, quella volta il rumore era stato minore... ».

Si andava dunque al teatro come a un convegno mondano. Si prendevano appuntamenti: le signore, adorne di abiti smaglianti, favorite dalla luce della sala non suscettibile di abbassamenti, perchè ancora ad olio, ricevevano nei palchi come nei loro salotti. Durante la rappresentazione si giocava a carte, si prendevano sorbetti (nel gergo teatrale d'allora si chiamava appunto « l'aria dei sorbetti » quella in cui, per il suo pochissimo interesse, la disattenzione del pubblico toccava il colmo), s'intavolavano discussioni, tutto si faceva, insomma, fuorchè seguire l'azione ed ascoltare la musica. Questa divenne un pretesto per dar modo ai cantanti di imporsi con la loro tracotanza e le loro pretese. Alla lor volta i compositori, sia per ignoranza che per vanità, secondarono e alimentarono la prepotenza dei cantanti, introducendo nei lavori arie e duetti in abbondanza, ad uso e consumo

dei *divi* e delle *dive* che potevano in tal modo dare sfogo alla loro virtuosità canora e far andare il pubblico in visibilio. (Tutto ciò è descritto in modo mirabile nel famoso *Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello, quadro fedele dell'ambiente teatrale settecentesco). Così, in breve volger di tempo, l'opera napoletana perdette ogni suo fascino di spontaneità e freschezza e si trovò in piena decadenza.

Ne derivò la riforma gluckiana. Questa ebbe una scarsa ripercussione in Italia, appunto perchè l'atmosfera psichica e le condizioni culturali del paese le erano assai poco propizie. I maggiori epigoni di Gluck, e cioè Cherubini e Spontini, esplicarono la loro attività di compositori quasi sempre all'estero, il primo a Parigi, il secondo a Parigi e a Berlino; epperò la loro influenza su la produzione italiana del tempo fu poco notevole. Ma ben presto si ebbero i primi sintomi di un risveglio di sensibilità etica e politica, da prima di importazione estera, specie per opera di quel potentissimo veicolo di filosofia e di scienze che fu l'Enciclopedia e per infiltrazione dei principii consacrati dalla Rivoluzione francese; indi di generazione indigena, e non solo in Italia, ma anche in altre nazioni europee, tra le quali specialmente la Germania. Da per tutto, allora, l'opera lirica — che in fondo altro non è se non una forma di utilizzazione della musica, dovuta a cause occasionali e per uno scopo pratico, ben diverso e lontano dalla pura idealità per la quale essa nacque — si plasmava a seconda delle grandi trasformazioni politiche e spirituali dovute ai « tempi nuovi ». Tempi che si possono designare con una parola « romanticismo » il cui valore, come fisionomia storica e come termini di durata, non fu eguale in tutti i paesi, ma indubbiamente può sintetizzare « grosso modo » tutto il vasto e molteplice rivolgimento di anime e di intelletti che si iniziò in Europa alla fine del secolo XVIII e oltrepassò la prima metà del XIX.

Già le opere di Rossini, Bellini e Donizetti, pur non essendo prive di certi convenzionalismi formali, erano tutte pervase da un intenso fervore e da una sincerità di espressione e, spesso, da una chiara aspirazione patriottica (la *Norma* e il *Guglielmo Tell* informino) ignote alle opere dei loro predecessori. Non invano le vicende delle conquiste e delle pseudo-libertà napoleoniche, della dominazione austriaca, dei moti del '21 in Piemonte e a Napoli, avevano profondamente scossa e mutata l'anima della gente italiana. Il conseguimento della nostra unità si avvicinava a grandi passi a traverso la propaganda e il sacrificio dei nostri eroi e la sollevazione di popolazioni generose e assetate di indipendenza.

Giuseppe Verdi fu l'imagine più autentica, la voce più possente del nostro romanticismo musicale, gemello di quello letterario che ebbe per esponente massimo Alessandro Manzoni. I personaggi delle opere verdiane calzano il coturno e poggiano su un piedistallo che li solleva al di sopra della comune avventura quotidiana. Solo le gagliarde passioni li fanno fremere, piangere, amare, odiare. Siamo, sì, nella vita, ma in una vita dirò così di « grande formato », dai contorni ben marcati e dal contenuto massiccio. Mentre il salotto della contessa Maffei, a Milano, era la più degna fucina del patriottismo lombardo, mentre Giuseppe Mazzini andava peregrinando per trovare proseliti alla causa italiana, mentre Milano nel '48 scriveva la sua pagina più gloriosa con l'episodio delle cinque giornate, Giuseppe Verdi cantava il suo entusiasmo e la sua fede con le melodie dei *Lombardi*, dell'*Attila*, della *Battaglia di Legnano* e nei suoi cori famosi rivelava le attese e le ansie dei suoi fratelli. Non si potrebbe concepire un'arte, più della

verdiana, diretta emanazione di una razza giunta al momento più acuto e più decisivo del suo *pathos*.

All'arte di Verdi fa seguito quella di Puccini (compendio nel nome dei due grandi scomparsi le vicende dell'opera italiana dall'epoca romantica ai nostri giorni). Essa è agli antipodi della verdiana. Nata dopo il periodo rivoluzionario, dopo la consacrazione dell'Unità italiana, in un periodo nel quale l'anima giovanile della Nazione, inquieta, tendeva a risolvere difficili problemi spirituali, economici e politici, nel quale la borghesia si trovava a una svolta che poteva significare la sua rinnovazione o la sua morte, crisi lunga e complicata, che non torturava la sola Italia, l'arte di Giacomo Puccini ha significato il bisogno di raccogliersi e calmarsi nella espressione di una dolce intimità sentimentale. In quest'arte ciascuno di noi ha ritrovato una parte della sua anima, del suo « volto », delle sue gioie, dei suoi dolori.

Anche l'arte di Puccini (nonchè dei suoi contemporanei ed epigoni) si è dunque trovata in perfetta armonia coi sentimenti della generazione alla quale ha appartenuto.

***

Passando agli altri paesi che posseggono un'opera « nazionale » e cioè, principalmente alla Germania, alla Francia e alla Russia, la storia ci dimostra che anche presso di loro l'opera non è sorta e non si è sviluppata con un procedimento diverso da quello che si è verificato in Italia.

L'opera tedesca ebbe un primo periodo di impronta schiettamente italiana, come ispirazione, e, fra le sue notevoli caratteristiche, quella della pura semplicità e della serenità care all'anima settecentesca, quelle stesse che tanto fulgore avevano avuto nei capolavori della scuola napoletana. Senonchè anch'essa, com'era accaduto in Italia, subì presto l'influenza del romanticismo, che già aveva fatto la sua apparizione negli ultimi lavori di Beethoven. Weber fu il rappresentante più autorevole dell'opera romantica tedesca, che trovò una base logica e ben salda nella cultura letteraria del tempo e nelle tradizioni musicali sinfoniche, tradizioni proprie della razza e che, da Mozart a Riccardo Strauss, sono state un elemento essenziale ed una forza dell'opera tedesca. La riforma wagneriana, avvenuta in pieno romanticismo, corrisponde anche essa a un momento dei più importanti e decisivi della storia politica tedesca. Com'è noto, agli avvenimenti rivoluzionari del '48-'49, Wagner prese parte attivissima: essi culminarono nella sua fuga da Dresda e nel suo lungo esilio dalla patria. Se i canoni della riforma wagneriana non furono subito compresi in Germania, ciò accadde perchè la riforma mancò di un periodo di transizione, perchè per molti anni mancò anche il contatto diretto tra Wagner e il suo popolo. Ma non appena il periodo rivoluzionario fu oltrepassato e il grande riformatore potè ritornare in patria, tutti sentirono la profonda corrispondenza esistente tra l'anima del popolo tedesco e la riforma da lui propugnata, che mirava non soltanto alla creazione di un'opera veramente tedesca, ma a fornire, per il suo tramite, un contributo di inestimabile valore alla esaltazione della forza e della egemonia nazionale.

Figliuola del suo tempo fu del pari l'opera francese, così nel suo apparire come nelle fasi ulteriori della sua carriera. Le feste sontuose, i « divertissements »

offerti dalla Corte dei Re di Francia al tempo di Enrico II, di Luigi XIII e specialmente del Re Sole, dettero luogo a dei veri spettacoli a base di mimica e di danza e di ricchissimo apparato scenico, nei quali a poco a poco partecipò la musica strumentale e vocale. Si ebbero così i *ballets comiques* che furono l'espressione più genuina della moda di quell'epoca. Il loro allestimento importava spese enormi e ad essi partecipavano spesso il Re, i principi e i personaggi di qualità. È a questo punto che l'intervento del Cardinal Mazzarino, fautore dell'opera italiana, con elementi italiani importati a Parigi, creò un primo movimento a favore dell'opera: questa prese caratteri francesi allorchè l'elemento decorativo e danzante si mescolò col genere d'importazione: si arrivò all'apertura dell'*Académie royale de musique* e a tutto lo svolgimento che muove da Perrin e Cambert e prende poi nome da Lulli e Rameau. L'ambiente nel quale l'opera francese nacque e si sviluppò ci dà il perchè di quel carattere decorativo che essa ha continuato ad avere sino ai tempi nostri, come lo dimostra l'obbligatorietà della parte coreografica nel repertorio dell'Opéra di Parigi, alla quale nessuno dei maggiori musicisti francesi ha potuto sottrarsi e neppure nessuno degli stranieri più insigni, compresi Verdi e Wagner.

Altri importanti esempii di esatta concordanza tra i periodi più significativi dell'opera francese e i loro rispettivi ambienti sono:

a) La grande influenza che la scuola italiana riprese ad esercitare in Francia con la presentazione della *Serva Padrona* a Parigi (1752) di pari passo con la prosecuzione di quell'altra forma così tipicamente francese, attinta al *vaudeville*, che è il parlato (in luogo del nostro recitativo). Da questo connubio nacque l'*opéra comique*, della quale uno dei primi rappresentanti fu un italiano naturalizzato francese, Romualdo Duni, e che ebbe poi a maggiori esponenti Boieldieu, Gretry, Auber.

b) La ripercussione che anche nella musica francese ebbe il romanticismo di cui era impregnato il mondo letterario e poetico del tempo, pontefice massimo Victor Hugo. L'opera francese romantica nella quale emersero Meyerbeer (la sua opera di maggior carattere romantico fu certo il *Roberto il Diavolo*: 1831) e gli altri spiriti che vissero nella stessa sua atmosfera, fu una nuova espressione di ciò che, da Rameau in poi, era stato il « *grand opéra* » e di cui altri importanti esempii, nell'epoca napoleonica e più tardi, si erano avuti con i lavori di due italiani: Spontini e Rossini, i più significativi dei quali furono la *Vestale* (Parigi 1807) e il *Guglielmo Tell* (Parigi 1829).

c) Le varie influenze che l'opera francese subì dopo la fine del Secondo Impero e la guerra del '70, influenze d'ogni genere, spirituali, sociali, artistico-letterarie e che si tradussero nella passionalità borghese di Bizet, nel sentimentalismo elegante ma talvolta dolciastro di Massenet, nel verismo zolianamente crudo, condito di wagnerismo, di Charpentier, nell'impressionismo a fondo baudelairiano-wildiano di Debussy.

Diamo ora uno sguardo alla Russia.

L'arte italiana, da prima pedissequamente imitata, indi ufficialmente introdotta da Caterina II, signoreggiò il teatro musicale russo in tutto il secolo XVIII.

Durante il regno della grande Caterina molte opere italiane furono rappresentate al Teatro Imperiale; varii maestri italiani, quali Manfredini, Traetta, Galuppi,

Paisiello (che dimorò in Russia dal 1776 al 1794), Cimarosa, furono grandemente onorati. La musica nazionale russa non solo era in completo abbandono, ma era sepolta come cosa morta. Dal XVI secolo al 1722 i canti popolari russi, considerati come materiale basso e spregevole, erano stati addirittura proibiti.

Questo avvilimento artistico era in diretta relazione con la depressione della coscienza del popolo russo, incapace di protestare, sia pure in modo segreto o indiretto (come avveniva in Italia negli anni in cui si preparò il nostro riscatto) contro lo stato di cieca servitù in cui lo tenevano i suoi padroni.

Giunse finalmente il momento di risveglio della coscienza nazionale slava, che, da prima sordo e contenuto, divenne a poco a poco movimento sociale e conflitto spesso tragico di due principii in radicale contrasto e di due volontà inflessibili.

Matteo Glinka, nobile animo di artista e di patriota, fu il primo interprete musicale di quel risveglio e fu anche colui che a un tentativo di annullamento dello stesso e alla relativa penetrazione germanica nell'insegnamento musicale russo, avvenuto verso il 1854, energicamente e vittoriosamente si oppose. Nella *Vita per lo Czar* di Glinka e, più ancora, nelle opere dei « cinque » — gli eredi del sentimento e dell'arte di lui — l'abbondantissimo e suggestivo folklore russo è messo in pieno valore e forma la base del contenuto musicale di tutte le opere, alcune delle quali, come il *Boris Godunoff*, anche oggi, dopo tanti anni di vita, conservano interi la loro freschezza e il loro profumo. Non è inutile aggiungere che qualche altra corrente o indirizzo che, durante la vita di Glinka e dei « cinque » ebbero a manifestarsi in Russia, quale a esempio il wagnerismo di Seroff e l'arte intedescata di Antonio Rubinstein, furono subito travolti dallo spirito di nazionalità sempre più vivo e diffuso. Onore a quelle anime elette, che, nel rivelare al mondo i tesori musicali della propria razza, ne rivelarono anche, attraverso di essi, il lungo martirio e le recondite speranze.

***

Da questo rapido esame degli stretti rapporti fra la produzione operistica e i suoi particolari ambienti e momenti, mi sembra di poter sicuramente concludere — riferendomi a quanto affermavo in principio di questo articolo — che il vero fondamento della crisi della produzione stessa non è da ricercarsi nello scarso pregio delle opere che oggi si presentano al pubblico. Vi sono, attualmente, autori di alto valore, altri di valore mediocre, altri infine del tutto insufficienti per ispirazione e per tecnica. Di conseguenza, abbiamo ascoltato, in questi ultimi anni, qualche opera assai bella e nobile, qualcun'altra soltanto discreta, e parecchie altre che, appena nate, si potevano considerare già morte. Questa gradazione di valori non è speciale alla nostra, ma è di tutte le epoche e non produce altro effetto se non quello di una selezione spontanea e razionale della produzione, salvando dall'oblio soltanto quella parte di essa che è degna di sopravvivere a qualunque mutamento di indirizzo artistico o di gusto o di stile. Ecco perchè *Don Giovanni*, la *Norma*, il *Barbiere*, la *Traviata*, il *Tristano*, la *Carmen*, la *Cavalleria rusticana*, la *Bohème*, ecc. ecc. sono lavori che non tramonteranno mai e resisteranno sempre a tutte le ingiurie del tempo.

La scarsa fede che il pubblico dei nostri giorni mostra di avere, di fronte alla produzione nuovissima, ha ben altra origine. Il pubblico, anche se alcune

di tali opere lo interessino e lo soddisfino, ha la sensazione di un certo dissidio esistente fra la sua psiche, che in pochi anni si è rapidamente e quasi violentemente trasformata, e l'essenza spirituale e formale dell'opera lirica, che non ancora ha trovato una chiara e decisa orientazione. Si consideri quale rivoluzione è avvenuta nell'anima e nella mentalità del nostro pubblico per complesse ragioni di indole politica, intellettuale, economica. Basti osservare che « romanticismo » era sinonimo di individualismo, ossia precisamente del principio opposto a quello su cui è imperniato lo Stato fascista col suo regime corporativo e che oggi regola il ritmo nazionale. Questo ritmo è celere, quale può essere quello della giovinezza che ha vinto la guerra, e cerca di imprimere la sua legge a tutte le manifestazioni della vita, non esclusa l'arte. Invece, la « costruzione » dell'opera ha mutato di poco, e la sua architettura, che non può dirsi snella, non è più in armonia nè con le linee nuove che noi intimamente vagheggiamo, pur non essendo ancora capaci di determinarle, nè col dinamismo nuovo che da quelle linee dovrebbe scaturire. Vivono ancora quasi intatti gli antichi canoni delle tre unità che neppure Wagner con la sua audace riforma osò toccare; la pazienza degli ascoltatori è spesso posta a duro cimento, con la eccessiva dimensione degli « atti », con la scarsa varietà degli episodii, con l'intemperanza della funzione orchestrale che talvolta giunge a soffocare la parola e rendere incomprensibile l'azione scenica. Bisogna dunque persuadersi una buona volta che i tempi sono mutati, che la grande guerra ha cagionato un profondo sconvolgimento di interessi, di criterii, di abitudini, e che perciò l'opera lirica non può ostinarsi a rimaner chiusa nel suo involucro tradizionale, del quale tutti avvertiamo il peso, ma deve adattarsi a quelle trasformazioni sostanziali e formali che i tempi nuovi richiedono e che le permetteranno di vivere nel nuovo clima storico che già si è formato, ma al quale per ora essa è quasi estranea.

Quali saranno queste trasformazioni? Non è lecito di fare il profeta, in nessun campo, e tanto meno in quello dell'arte, che ha procedimenti suoi misteriosi e risorse e sbocchi inattesi. Molti si illudono che la rinascita dell'opera lirica possa consistere nel puro e semplice ritorno alla melodia, dando a questa parola divina un senso molto ristretto e artificioso, dimenticando cioè che una melodia è grande e immortale non solo per l'elevatezza della ispirazione, ma anche per la perfetta aderenza all'epoca nella quale è nata, e che perciò l'invocato « ritorno » è assurdo, come sarebbe assurdo un ritorno alla poesia di Petrarca e alla pittura di Raffaello lasciate nei loro identici lineamenti e atteggiamenti.

Certo, la melodia sarà sempre l'elemento essenziale della musica; ma non quella immaginata dagli irragionevoli esaltatori, sibbene quella che cammina sempre senza mai arrestarsi, come il corso di un fiume, e che varia come la flora di ogni stagione. Anche l'opera non potrà non avere in ogni tempo una base melodica, ma la melodia di ciascuna epoca avrà delle caratteristiche, un senso intimo del tutto diversi da quelli di un'altra.

Scartata dunque l'ipotesi di un puro e semplice ritorno alla melodia del passato, e ammesso invece un nuovo contenuto melodico il cui indirizzo ci è ancora ignoto, torniamo alle possibili trasformazioni che potranno avvenire nell'opera lirica di domani. Da tutto l'insieme delle esperienze, parmi si possa affermare con sufficiente sicurezza che la rinnovazione avverrà, oltre che con un processo

di eliminazione spontanea di una parte delle scorie che tuttora sono attaccate all'opera lirica, col mettere a profitto parecchi dei nuovi elementi tecnici ed estetici apparsi all'orizzonte musicale in questi ultimi anni, soprattutto per quanto concerne il ritmo e gli amalgami strumentali, e con l'introdurre nell'ambiente lirico parecchie di quelle ingegnose risorse che han formato la fortuna di un'arte concorrente: la cinematografia. Col possente concorso di quest'ultima, parecchi fra gli inconvenienti più su menzionati, che dan luogo alla incompatibilità fra la forma attuale dell'opera e i nuovi bisogni e le nuove idealità del pubblico, potranno essere superati; e meglio e più saranno in seguito superati con i perfezionamenti in corso e con quelli che verranno, alcuni dei quali già si annunziano impressionanti.

Nemmeno è da escludersi che la cinematografia — muta e sonora — quando, in un avvenire più o meno prossimo, sarà giunta al culmine della sua potenzialità, possa prendere addirittura il sopravvento sul teatro lirico con la creazione dell'opera cinematografica vera e propria. A questa radicale trasformazione potranno concorrere due formidabili fattori: primo, la televisione, quando, uscita dall'odierno stato embrionale, sarà divenuta una forma perfetta, abituale e, più di ogni altra, comoda quale spettacolo; secondo, la costruzione di teatri speciali per vastità e per distribuzione di posti — già ne esistono alcuni — e di fronte ai quali gli attuali teatri lirici, nessuno escluso, che già al presente sono anacronistici, non avranno più ragione di sussistere, perchè del tutto contrastanti con le nuove possibilità economiche e con una razionale collocazione del pubblico.

Da varii sintomi, da varie correnti già formatesi per opera di qualche nostro eletto musicista, si ha la sensazione del lavorio lento che gradatamente ci condurrà alla forma nuova dell'opera lirica. Questi sintomi, queste correnti si avvertono non soltanto presso di noi, ma anche presso altre nazioni, perchè il disagio di questo periodo di transizione è generale, e generale è anche il bisogno di forme nuove, più concise, più varie, meno affaticanti, che meglio corrispondano insomma alla speciale psiche del nostro tempo e al concetto di « divertimento » inteso nel senso etimologico della parola. Esempii di visioni sceniche di « scorci », piuttosto che di quadri completi, già esistono. Vi è già chi tende nei suoi lavori a mettere in rilievo l'anima della folla con brani corali di largo respiro. Qualcuno ha già introdotto, in momenti scenici di difficile realizzazione, la proiezione cinematografica. Altri hanno osato di far sentire i ritmi esotici dello jazz o le bernesche cacofonie del saxofono. Altri, infine, agli elementi del complesso orchestrale, ne hanno associato un altro: la voce umana, con attribuzione di effetti nettamente strumentali.

È ovvio osservare che questo eterogeneo complesso di tendenze andrà disciplinato, armonizzato e sagacemente epurato, escludendone tutto ciò che esso conterrà di eccessivo o di morboso.

Toccherà all'artista di genio di compiere, in un giorno luminoso, questa mirabile opera di equilibrio, com'è nelle facoltà proprie del genio. Egli non rinnegherà il passato, che è sempre il sostrato di ogni nuova forma d'arte; nè avrà bisogno di formulare nuove teorie per volgarizzare il suo verbo. Sarà questo il compito degli esegeti che verranno in seguito: quelli stessi la cui felicità consiste nel rendersi ragione di tutto, anche dei doni di origine divina.

CARLO CLAUSETTI.

Fedele Fenaroli
nel secondo Centenario della nascita

Il marchese di Villarosa, nelle *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*; Giuseppe Trambusti, nella *Storia della Musica specialmente dell'Italiana*; e non so quale altro autore, danno Fedele Fenaroli nato a Napoli. Per lui, quindi, si è ripetuto ciò che si era verificato per altri musicisti (Scarlatti, Durante, Sacchini, Mercadante, Lavigna, ecc.), i quali, indicati anch'essi di Napoli, erano invece nati rispettivamente a Palermo, a Frattamaggiore, a Firenze e, gli ultimi due, ad Altamura. A dimostrare che il Fenaroli nacque a Lanciano, trascrivo il relativo atto di nascita o, per meglio dire, di battesimo, che, in quei tempi, aveva gli stessi effetti di atto dello stato civile. La conoscenza del documento varrà anche a fare apprendere i nomi dei genitori del Fenaroli e quelli delle altre persone che in esso si nominano, notizie che, sotto un certo aspetto, potranno interessare, specie ora che appunto si solennizza il bicentenario della nascita dell'autore dei *Partimenti*.

Al Vol. VI, pag. 7 dei battezzati della Parrocchia di S. Lucia di Lanciano trovasi scritto: « *Die 27 mensis Aprilis 1730 - Baptizatus fuit infans, filius Magnifici Francisci Finarola et magnificae Ceciliae Cuculli civitatis Vasti coniugum meae Parochiae, natus die 25 dicti mensis a me D. Ioanne Gigliani Rectore Parochialis* ecc., *cui impositum nomen fuit Fidelis adiuncto etiam nominibus Marci, Philippi et Ferdinandi. Matrina fuit Magnifica Anna Parisi, obstetrix vero fuit Anna Ciambini* ».

L'atto contiene errato il cognome, come si è argomentato dalla lettura di esso, ed ha anche errato il nome della madre, che invece era Virgilia.

Fedele Fenaroli era stato preceduto, nella nascita, da un fratello a nome Giuseppe, mentre fu seguito da altri due fratelli e da due sorelle. Suo padre, musicista, era maestro di cappella della chiesa metropolitana di Lanciano (attualmente elevata a Basilica), denominata Santa Maria del Ponte. È facile comprendere che i primi elementi di musica li ebbe da suo padre, il quale si era prefisso, però, di farne un avvocato, per cui ostacolò il divisamento preso dal piccolo Fedele di continuare a studiare l'arte dei suoni e dei canti. La morte del padre, avvenuta quando aveva appena varcata la cinquantina, tolse il dissidio che su tale punto si era manifestato (che forse si sarebbe chiuso col prevalere la volontà paterna), e così i parenti di lui fecero accompagnare a Napoli chi con tanto entusiasmo si iniziava allo studio della musica.

In quei tempi esistevano in quella città quattro Conservatori di musica, che prendevano rispettivamente i nomi di « Poveri di Gesù Cristo », di « S. Onofrio a Capuana », di « Santa Maria di Loreto » e di « Pietà dei Turchini ». Il Fenaroli fu ammesso a quello di Santa Maria di Loreto, il quale era sorto nel 1537 ad opera di un popolano, a nome Francesco, e di un prete spagnuolo: Giovanni de Tapia. Direttore e insegnante era allora il celebre Francesco Durante: insegnava anche il non meno celebre Leonardo Leo; per cui il Fenaroli alla scuola di tali

maestri fece immensi progressi, spinto dalla bramosia di apprendere, mentre era dotato, d'altra parte, di svegliatissima intelligenza.

Espletato il corso degli studi, uscì dal Conservatorio all'età di ventidue anni, ma dopo appena tre anni vi rientrò da maestro, essendogli stato affidato l'insegnamento del contrappunto e della composizione per la morte del Durante, avvenuta il 13 agosto 1755.

***

Come egli insegnasse si apprende da Francesco Florimo, il quale, in entrambe le edizioni della sua storia sui Conservatori di Napoli, così ne scrisse: « Sugli incrollabili principii stabiliti dallo Scarlatti e dal Durante egli fondò la sua scuola di contrappunto con un metodo d'insegnamento tutto suo, chiaro e semplice, trattando l'armonia con molta purezza, e facendo cantare con eleganza tutte le parti. Erano questi i requisiti che formavano il fondamento della sua scuola, per altro tutta tradizionale, che consiste in una compiuta raccolta di *Partimenti*, detti *Bassi numerati*, *Cifrati*, ossia *Armonia sonata*, che sono accuratamente trattati e ben graduati con logica progressione e divisi in sei libri, sopra i quali il maestro faceva insegnamento ai suoi allievi. Accresciuto il patrimonio dell'arte musicale con sì preziosa ed interessante collezione, da prima egli faceva semplicemente sonare i *Partimenti*; di poi li faceva armonizzare a due, tre e quattro parti; infine li arricchiva con tutte le possibili ed immaginabili considerazioni di cui essi erano suscettivi. Per elevare poi le cognizioni e il gusto dei suoi allievi, dopo che ad essi aveva fatto con istudiata meditazione compire il corso del suo metodo, insegnava loro, come ultimo stadio di perfezionamento, i *Partimenti* di Scarlatti, di Durante, di Leo, di Sala, di Cotumacci e di Paisiello, il quale ultimo molto pregiava specialmente per la parte melodica. Quest'opera musicale del Fenaroli è una delle più compiute e originali ch'esistono dell'antica scuola napolitana, corredata di Regole, di Scale, Cadenze, Bassi numerati e Bassi senza numeri, Movimenti, Temi, Canoni, Fughe; in una parola, di tutto quanto era indispensabilmente necessario per formare una finita educazione musicale dello studio dell'armonia ».

Il Fenaroli ebbe a discepoli: Domenico Cimarosa, l'autore dell'indimenticabile *Matrimonio segreto;* Silvestro Palma; Salvatore Fighera; Carlo Coccia; Nicola Zingarelli, ecc. che tanto emersero quali compositori melodrammatici. Durante il tempo in cui egli fu insegnante al Conservatorio di S. Maria di Loreto avvenne la soppressione di quello di S. Onofrio a Capuana (1797); l'altro dei Poveri di Gesù Cristo era stato abolito nel 1744. Essendo gli alunni di S. Onofrio a Capuana passati a S. Maria di Loreto, questo Conservatorio acquistò importanza che, però, durò assai poco essendo stato, a sua volta, abolito per essere stato incorporato nell'ultimo che in tal modo rimaneva in vigore, cioè « La Pietà dei Turchini ». L'unione fu disposta con R. D. 26 novembre 1806 emesso a seguito di due relazioni ministeriali con le quali si era rilevata la cattiva amministrazione non disgiunta dall'abbandono della disciplina e della morale. L'indicato decreto nominò un giurì artistico formato di Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli e Giacomo Tritto, « tre sommità — fu scritto nella relazione che precedette il Decreto — godenti la più incontrastabile rinomanza da ristabilire l'antica celebrità e l'antico splendore col richiamare in osservanza gl'insegnamenti dei famosi maestri

Durante e Leo, nomi illustri, che, sibbene per via diversa, furono due grandi manifestazioni dell'arte musicale e fondatori della scuola napolitana ».

L'edificio che accolse tutti gli alunni degli altri Conservatorii si mostrò subito insufficiente, onde la necessità di farli passare altrove: così sorse il *R. Collegio di musica di S. Sebastiano*, denominazione presa dal nuovo edificio, dove si trovava l'omonimo monastero. La triade Paisiello, Fenaroli, Tritto continuò dal 1808 a funzionare colà fino a quando fu sciolta per la nomina dello Zingarelli a direttore generale dell'Istituto musicale, nomina avvenuta il 18 febbraio 1813. Si ricordi che lo Zingarelli era stato alunno del Fenaroli.

A questi si mantenne il mensile di 50 ducati (pari a L. 212,50) e l'abitazione nell'Istituto. Ivi continuò ad insegnare privatamente ed a completare anche l'istruzione a quegli alunni che egli aveva prediletto, quali Nicola Manfroce, Saverio Mercadante e Carlo Conti. « Nel lungo suo insegnamento — così il Florimo — Fenaroli si mostrò egualmente diligente e mosso sempre da costante zelo, nè mai fu veduto dar segni d'intolleranza o fastidio se i suoi discepoli non eseguivano in sulle prime quanto veniva loro insegnato ». Godeva molto, allorquando apprendeva che gli ex suoi alunni riportassero successi sui teatri, e loro scriveva manifestando il suo compiacimento, nè ometteva di dare anche consigli. A Vincenzo Lavigna, che si era recato a Milano dove fece rappresentare, durante un decennio, alcuni melodrammi al teatro « La Scala », scrisse tra l'altro: « Ho sentito i vostri avanzi e vi raccomando a conservare il vostro buon costume ed a farvi amare ».

Fenaroli morì di cancro il 1° gennaio 1818. Presago dell'imminenza della morte, fece chiamare presso il suo letto i suoi alunni e, dopo averli abbracciati e baciati, pronunziò parole così commoventi che il Florimo disse « essere rimaste impresse nella mente e nel cuore dei giovani del collegio di quell'epoca, che poi per molte generazioni le tramandarono ai loro successori, ripetendole sempre con interesse e dolore ». La salma, dopo solenni esequie durante le quali lo Zingarelli aveva diretta la musica da lui composta, fu sepolta nella chiesa dell'*Ecce Homo*, appartenente alla Congregazione dei musicisti. Lesse l'elogio funebre l'Avellino, il quale mise in evidenza le doti di cuore del trapassato col dire, tra l'altro, che « pieno di carità verso la gioventù, provvedeva a sue spese gli alunni più poveri, spingendo per questi l'affetto a tal punto da non diversificare da quello di un padre amoroso verso i figli ».

Un biografo così lasciò scritto: « Fenaroli era di statura bassa e delicato della persona; di fisonomia e spirito arguto; di naso molto profilato e sporgente; di modi gentili, di carattere dolcissimo, qualche volta intollerante, ma d'indole generosa. Vestiva con semplicità e come usavano gli artisti del decimottavo secolo. Più padre che maestro agli alunni suoi: passionatissimo dell'arte, alla quale giovò con precetti e coll'esempio ».

***

Il nome del Fenaroli non può disgiungersi da quello dei suoi *Partimenti*, per i quali è stato tramandato ai posteri. Necessita che ricorra, ancora una volta — e sarà l'ultima — al Florimo, il quale, dopo avere constatato che Fenaroli aveva lasciato alle future generazioni i suoi *Partimenti* « come eterno documento e legato di affetto e di gloria », aggiunge: « L'opera musicale del Fenaroli è una delle più compiute e progressive che esistono dell'antica scuola napoletana; i *Partimenti*

contengono tutto quanto è indispensabilmente necessario per formare una finita educazione musicale dello studio dell'armonia, da poter poi servire di saldissima base allo studio del contrappunto e della composizione.

Non si contano le edizioni dei *Partimenti*, dei quali si trova anche cenno nella lettera che, in data 1° febbraio 1871, Giuseppe Verdi diresse al Ministro della Pubblica Istruzione, il quale gli aveva chiesto il suo parere intorno alla riforma dei Conservatori musicali. Scriveva il Verdi: « ... Non vi erano norme di insegnamento negli antichi Conservatorii di Napoli, diretti da Durante e da Leo. Essi stessi creavano la via da seguire. Erano vie che in alcune parti differivano tra loro, ma entrambe buone. Nè più tardi v'erano norme d'insegnamento con Fenaroli, che lasciò i suoi *Partimenti* ora adottati da tutti ».

Lo stesso Verdi, in una successiva lettera del 2 febbraio 1883, inviata al Piroli, accennando al modo come erano formati i Conservatorii di Napoli, scriveva: « Queste cose mi raccontava il mio maestro Vincenzo Lavigna che era un allievo della grande scuola di Fenaroli ».

Il Fenaroli ha lasciato molta musica sacra tra cui due Oratorî intitolati: *L'arco nel Giordano* e *Abigaille*, entrambi eseguiti, sotto la sua direzione, nella chiesa di S. Francesco della sua città natale, dove di tanto in tanto si recava. Si vuole che abbia scritto anche melodrammi rappresentati nei teatri di Napoli e altrove, ma di ciò non è rimasto traccia.

Il giudizio sulla sua musica sacra è dato dallo Schmidl nel *Dizionario Universale dei Musicisti*, quando dice: « Fenaroli scrisse molta musica sacra che non brilla che per purezza dello stile e per fattura armonica; le idee sono aride e affatto mancanti di originalità ».

Giuseppe De Napoli.

OPERE COMPLETE PER CLAVICEMBALO
DI DOMENICO SCARLATTI
criticamente rivedute e ordinate in forma di «Suites» da ALESSANDRO LONGO

E. R. 541. Vol.	I (10 Suites) N	1 a 50	E. R. 547. Vol.	VII. (10 Suites) N.	301 a 350
E. R. 542. »	II. (») »	51 a 100	E. R. 548. »	VIII. (») »	351 a 400
E. R. 543. »	III. (») »	101 a 150	E. R. 549. »	IX. (») »	401 a 450
E. R. 544. »	IV. (») »	151 a 200	E. R. 550. »	X. (») »	451 a 500
E. R. 545. »	V. (») »	201 a 250	E. R. 551. Supplemento, 45 Pezzi disposti per ordine di tonalità		
E. R. 546. »	VI. (») »	251 a 300			

I Volumi I, II, VIII e il Supplemento: ciascuno L. 20
I Vol. III, IV, V, VI, VII, IX, X, ciasc. L. 25

TESTO ITALIANO, SPAGNUOLO, FRANCESE, INGLESE

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il gruppo dei Sei [1]

Louis Laloy dedica una pagina del *Courrier Musical* alla trattazione serena e obbiettiva di questo tema di squisita attualità.

Chi sono « i Sei »? Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc e Germaine Tailleferre. Essi sono il fulcro delle più ardenti discussioni, e costituiscono in pari tempo il fomite necessario per le lizze e pei tornei della critica musicale. La quale o li bistratta a tutto andare, o finge addirittura di ignorare che esistano.

« Così — nota argutamente il Laloy — Voltaire immaginava che Spinoza trattasse Dio:

Pardonnez-moi, dit-il en lui parlant tout bas,
Mais je crois entre nous que vous n'existez [pas ».

« Il pericolo è dunque così grave, e i Sei — per chiamarli con questo soprannome numerico e senza divisa — minacciano veramente di rovinare la musica francese? Non lo credo, e non l'ho mai creduto — asserisce il Laloy con tutta franchezza. — Io li ho osservati sempre con una curiosità benevola; curiosità che è stata oggetto, da una parte e dall'altra (e in senso contrario secondo le diverse epoche) di un'aspra censura. Pur essendo la mia attitudine rimasta immutata, non sono mancate le accuse di inconseguenza, di mala fede, di calcolo ».

« I politicanti della musica ne traggano partito: io prediligerò sempre la musica che mi piace, senza nessun riguardo nè scrupolo per l'estetica o per la cabala.

« Ritenni inadeguato il rumore sollevato intorno al gruppo dei Sei, quando questi ancora non avevano prodotto nulla di notevole. Ritengo oggi che la levata di scudi per combatterli sia fuori luogo, dato che ognuno di essi ha fornito la sua prova ».

I Sei hanno avuto la somma ventura di avere per maestro Erik Satie, temperamento ardente e risoluto, fibra schietta di artista indipendente e ribelle.

I Sei devono a Jean Cocteau la vasta eco di rinomanza e il clangore di battaglie, accese intorno al loro nome. Essi sono gli antesignani di un'arte che vive, più che altro, in contrapposto alla flaccidità midollare dell'impressionismo post-debussista. Arte che, non presupponendo alcun rigido dogmatismo, non conosce eresie, e non condanna eresiarchi.

Si potrà controbattere il genere-tipo di musica creato dai « Sei »; sminuirne il significato e le finalità; appartarsene, in un'ortodossia intransigente. Ma ignorare che esista, no.

Non si può radiare dal proprio calendario un giorno dedicato al concerto di musiche di questi autori; come ha fatto recentemente un critico francese.

Ad eccezione di Durey, da diversi anni racchiuso in pensosa e feconda solitudine, tutti gli altri si sono fatti conoscere con numerosi lavori; e, abbandonando il proprio « cenacolo », si sono validamente offerti al giudizio del pubblico, in vari concerti.

Essi differiscono dai « Cinque » russi; di cui Moussorgski fu il genio, Balakirev il professore, Rimski-Korsakow il brillante allievo, Borodine l'incantatore, e Cui il dimenticato.

(1) Sullo stesso argomento s'intrattiene R. Brussel nella sua odierna corrispondenza da Parigi.

MUSICA DIDATTICA

E. POZZOLI

Sunto di Teoria Musicale

E. R. 1093. - 1° Corso	L. 3,—
E. R. 1095. - 2° Corso	» 3,—
E. R. 1097. - 3° Corso	» 5,—

Solfeggi Parlati e Cantati

E. R. 1151. - 1° Corso	L. 6,—
E. R. 1152. - Appendice al 1° Corso	L. 6,—
E. R. 1153. - 2° Corso	» 6,—
E. R. 1154. - 3° Corso	» 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Un'altra illusione svanita

Con questo titolo, E. Newman, pubblicava qualche settimana fa nel *Sunday Times* un bellissimo articolo sopra Liszt, scopritore dei maggiori musicisti del secolo scorso, e sulla leggenda che fa di lui l'autore della loro messa in valore. L'A. dichiara d'aver sempre dubitato di tale leggenda. « In certi circoli giornalistici, — egli afferma — è verità di vangelo che solamente alcune grandi personalità di compositori possono avere un criterio esatto e vero della produzione musicale ad essi contemporanea. Fino a ieri Liszt fu ritenuto per uno di questi rari mortali ai quali è dato poter intravvedere lo sviluppo futuro dell'Arte, e si suppose ch'egli avesse una speciale facoltà che gli permetteva di scoprire i geni. Liszt, questo è vero, richiamò l'attenzione su qualcuno dei propri contemporanei dotato di molto talento, ma gesti simili sono stati compiuti anche da qualche centinaio di semplici innamorati della musica i cui nomi ci sono perfettamente ignoti. La posizione di Liszt nel mondo musicale era tale che sarebbe sembrato molto strano se un uomo della sua qualità non avesse saputo distinguere fra le opere del genio e quelle del compositore qualsiasi. Ma in questo campo ho sempre avuto il sospetto che noi siamo troppo inclini a ricordare le sue scoperte indovinate ed a dimenticare le sue *cantonate*, come si è fatto nel caso di un altro « critico ideale » Schumann ». E perciò il Newmann, ha voluto rileggere accuratamente l'Epistolario del musicista di Weimar. Ed ha trovato che Liszt è l'uomo che non vuole scontentare nessuno, ma è un buon uomo che preferisce incoraggiare tutti. Un uomo *migliore* di lui non si può trovare in tutta la storia della musica. Il buon Liszt era l'individuo di perfetta carità il quale dimenticava che talvolta bisogna avere il coraggio di dire un bel « *no* » chiaro e tondo a chi guarda l'artista celebre come colui il cui tempo è a disposizione del pubblico, con grande scapito della sua tranquillità e del suo conforto. E' vero che una volta, per liberarsi da tutti i postulanti, scrisse al direttore d'un giornale musicale: « Siccome sono occupatissimo per la composizione di alcuni miei lavori vi prego di far noto che d'ora innanzi non posso occuparmi di leggere i lavori altrui ». Ma questo egli scriveva dopo che per diversi anni « per pura bontà di cuore » aveva elargito commendatizie e raccomandazioni, senza distinguere la buona produzione dalla cattiva, a tutte le mediocrità, senza ombra di ingegno, che si rivolgevano a lui (1).

A prova del suo asserto l'A. pubblica questi frammenti di lettere Lisztiane col commento che riproduciamo integralmente:

A) *Sono molto contento di potervi dire quale grande piacere m'abbia procurato la lettura della vostra Sonata op. 8. Essa testimonia d'un talento vigoroso e riflessivo, d'una facoltà inventiva di eccellente qualità, e che deve solo seguire la sua naturale inclinazione per raggiungere un'alta posizione nel mondo musicale.*

B) *Che voi mi abbiate dedicato i vostri due* Salmi *è per me un grande onore di cui vi sono sinceramente grato. Da molto tempo una composizione nuova non mi aveva dato una così grande impressione di forza intellettuale e di maturità musicale come ho sentito nei vostri lavori, i quali sono fra le composizioni più eminenti della nostra epoca.*

C) *Mille grazie per il vostro « Christus »; esso è un'opera piena di sostanza spirituale, di sentimento nobile ed elevato, e d'una fattura di grande talento.*

D) *Considero il vostro « Tödsunden » come una notevolissima opera d'arte. Se il compositore si manterrà sempre alla stessa altezza nelle opere future, il suo nome sarà ben presto celebre a dispetto di tutti i critici.*

E) *I vostri tre « Studi » sono molto originali, notevolissimi e di grande effetto. Il secondo potrebbe essere firmato* Chopin.

F) *Per vent'anni e più ho conosciuto e sinceramente stimato ed ammirato le vostre composizioni.*

G) *Il vostro Salmo è concepito in un sentimento nobile e religioso, ed è d'uno stile eccellente. Raccomanderò ai miei amici direttori d'orchestra perch'esso venga molto eseguito.*

« Quali sono i destinatari di queste smaglianti frasi? Sono i geni dell'epoca? Ahimè! no! La mia prima citazione è tolta dalla famosa lettera indirizzata a Grieg; il lettore è invitato a considerare il *tono* delle successive, e di chiedersi quale sia la differenza fra esse e quella indirizzata a Grieg. I destinatari delle altre sono: B) H. Schulz-Beuthen; C) Kiel; D) A. Goldschmidt; E) J. Zarembski; F) Kirchner; G) Jadassohn.

« La mia scelta si limita ad un piccolo numero dei moltissimi fiorellini che si possono cogliere nelle lettere già pubblicate: qualche migliaio del genere non furono pubblicate perchè i destinatari non hanno reclamato alcun posto nella storia della musica. Possiamo dubitare che il nostro buon Liszt — il cui motto era *Charitas* — che scriveva ad un corrispondente: « Il compito principale della mia esistenza nella preghiera giornaliera *O veritas Deus, fac me unum tecum in perpetua caritate* », era incline a dimenticare il punto dove finisce la carità e comincia la critica?...

(1) Eccessiva generosità che fu caratteristica anche in Massenet.

« Spero che un lettore indignato non venga a ricordarmi che Liszt ha scoperto Wagner: gli risponderei che non è vero. Wagner aveva già suscitato un grande scalpore intorno a sè prima che Liszt entrasse in scena. Tutto il credito è dovuto a Liszt per il fatto ch'egli potendo aiutare Wagner lo aiutò con grande generosità: ma il genio del giovane compositore sarebbe apparso egualmente evidente a mille altri qualche anno più tardi ».

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, gennaio 1930.

E. M. Desderi. - *Domenico Cimarosa.*

Breve biografia seguita da una completa ed accurata bibliografia.

G. F. Malipiero. - *Un frontespizio enigmatico.*

Il frontespizio è quello del *Teatro alla Moda* di B. Marcello. L'A. pubblica qui, da un esemplare da lui trovato per caso, un'arguta e curiosa spiegazione del significato di tale bizzarra copertina, che preoccupò già parecchi commentatori.

G. A. Fano. - *La musica contemporanea.*

Conferenza già tenuta dall'A. alla Società del Giardino. L'A. ricorda i tempi della sua giovinezza, e si rammarica di non trovare nella musica moderna gli ideali che trovava nelle musiche che allietarono ed entusiasmarono la sua sensibilità di allora. Ma i tempi mutano e la sensibilità anche: e l'arte esprime l'epoca in cui si sviluppa!

Musica Sacra. - Roma, 20 febbraio 1930.

R. Lunelli. - *Spunti organari: dalla teoria alla pratica.*

In Francia i restauri d'organi antichi vengono fatti con rigoroso criterio storico: perchè non si fa altrettanto anche da noi? L'A. ricerca qual'è la tradizione dell'organo italiano e fa voti perchè si riprenda la continuità di essa.

Leonardo. - Milano, febbraio 1930.

A. Farinelli. - *Gerolamo Frescobaldi ed il suo storico.*

A proposito del recente volume di L. Ronga sul Frescobaldi. Il Farinelli traccia un magnifico quadro del periodo e dell'ambiente in cui nacque la prima musica strumentale italiana, lumeggiando efficacemente alcune fra le più splendide caratteristiche della musica di Frescobaldi

Rassegna Dorica. - Roma, 20 febbraio 1930.

M. Saint Cyr. - *Mito, « fisica », umanità della musica.*

« ... Mancava d'entusiasmo e mancava d'umanità; questo è l'appunto più grave che si possa fare alla musica (all'arte) di questi ultimi anni. Si dirà che in ogni epoca la musica ha avuto i suoi contrasti, le sue esperienze... Ma quante e quali di queste esperienze serviranno all'avvento dell'homo novus che segni di sua orma duratura e potente il nostro secolo tormentato? ».

D. Caporali. - *Le musiche militari presso i romani.*

Scritto di carattere storico sull'uso degli strumenti e delle musiche nel mondo militare romano.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1930.

Ch. Koechlin. - *Pour Chabrier.*

« Chabrier è non solo un grande musicista, uno *dei nostri più grandi musicisti*, ma è ancora un incompreso... ». Così l'A. inizia questo scritto che vuol essere una rivendicazione della gloria di Chabrier. Proseguendo, fa *tabula rasa* della leggenda che vorrebbe fare di Chabrier quasi un dilettante di poca coltura, mostrando come le apparenti *maladresses* della sua scrittura fossero in realtà la rappresentazione della volontà dell'A.; mostrando come la sua leggerezza, la sua galezza, il suo spirito geniale siano vere qualità (e non fra le minori) del genio tipico francese. Risponde a tutte le obiezioni mosse all'opera dello Chabrier e conclude nella speranza che il successo trionfale del *Roi malgré lui* ala il primo segno del riconoscimento che a Chabrier spetta di diritto.

A. Tessier. - *Bonaventura Laurens.*

Prima parte di un'ampia analisi, accuratissima e ricca di dettagli, su questo musicologo francese del secolo scorso, uno fra i primi a rimettere in luce ed a far conoscere i monumenti musicali dei secoli XIV, XV e XVI. Lo studio continua.

J. Royère. - *Le musicisme.*

Conclusione e fine d'uno scritto di carattere più letterario che musicale, sulla tesi: « ... la musica è la causa finale della poesia e la vera fioritura del linguaggio, poichè essa *esprime direttamente* l'Essere e la Vita, senza aver bisogno di ricorrere alle parole... ».

R. Guibert. - *Parentès musicales.*

L'A. dimostra che attraverso le epoche, i musicisti più diversi, per esprimere le stesse sensazioni, si sono serviti degli stessi elementi, melodici o ritmici, pur trattando ognuno di essi con criteri affatto personali: e suffraga la sua tesi con numerose citazioni. Naturalmente tali trasformazioni suscitano proteste ed urli da principio: ma questa non è una prova di più che spesso i veri continuatori delle tradizioni sono i cosidetti rivoluzionari?

Musique. - Parigi, gennaio 1930.

D. MILHAUD. - *E. Satie et l'Art de la Fugue.*

L'A. ricorda e pubblica qualche frammento degli studi d'analisi fatti da E. Satie alla *Schola Chantorum* sull'*Arte della Fuga* di Bach.

M. PINCHERLE. - *À propos de l'Art de la Fugue.*

In occasione della recente esecuzione a Parigi dell'*Arte della Fuga* di Bach, trascritta da Graeser ed interpretata da E. Scherchen, esecuzione che suscitò interesse ed entusiasmo immenso, la critica avanzò due obiezioni: la prima che il lavoro non era *piacevole;* la seconda che trascrivere è un errore, e trascrivere Bach un *delitto*. Risponde ora l'A. vittoriosamente: alla seconda obiezione principalmente, asserendo che le trascrizioni che uniscono l'amore della musica allo scrupolo dello storico, come quella di Graeser, sono più che difendibili, raccomandabili, poichè danno il mezzo di diffondere un capolavoro che altrimenti rimarrebbe nella stretta cerchia di pochi musicisti.

R. MANUEL. - *Concert à Ronda.*

In un recente viaggio in Spagna, l'A. ebbe occasione di udire a Ronda, in una piccola sala, un concerto d'una cantatrice popolare. Il musicista ne trae pretesto per un breve studio sui caratteri della canzone popolare spagnuola, spesso inscritta nel quadro dei modi gregoriani.

H. STROBEL. - *Paul Hindemith.*

Breve e rapido studio critico sull'opera varia, multiforme e spesso geniale del musicista tedesco che rappresenta oggi tutta una tendenza.

S. DEMARQUEZ. - *Notes sur l'école anglaise contemporaine.*

Fine dello scritto precedentemente apparso. In questo capitolo si parla di A. Bliss, E. Goossens, E. J. Moeran, P. Warlock, A. Bush, W. T. Walton, L. Berkeley, C. Lambert e qualche giovane. Segue una bibliografia sulla musica inglese contemporanea.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 gennaio 1930.

M. RAGHIB. - *La musique européenne en Turquie.*

Articolo d'indole più che altro storica, sulla varia fortuna e sviluppo ch'ebbe in Turchia, nello scorso secolo, la musica europea.

J. HURÉ. - *Les combinaisons libres et la Musique moderne.*

I compositori di musica religiosa ed organistica rifuggono generalmente dall'uso delle ricche combinazioni strumentali ed armoniche che ormai, in ogni altro genere di musica, sono d'uso corrente. Hanno torto, poichè a nessun elemento d'arte, atto a rendere più intensa e precisa l'espressione, l'artista deve rinunciare.

—— *De l'improvisation.*

Indicazioni per la creazione d'un sistema razionale nell'insegnamento dell'arte d'improvvisare all'organo.

Le Ménestrel. - Parigi, 27 dicembre 1929.

J. LACOMBE. - *La personnalité musicale.*

Sulle varie personalità musicali, e sui diversi elementi che compongono una personalità.

——— 3 gennaio 1930.

H. BACHELIN. - *La Prose de l'Ane.*

Ricerche storiche riguardo ad una melodia popolare-religiosa che figurava in qualche Mistero del Medio-Evo.

——— 10-17 gennaio 1930.

R. BRUNEL. - *Paradoxe sur l'Autodidacte.*

Il caso dell'autodidatta puro in musica è raro: piuttosto è frequente il caso di colui che ha compiuto rapidamente ed incompletamente i suoi studi: quindi incapace di dominare a fondo la materia di cui dispone. Generalmente finisce per rinchiudersi in tre o quattro formule ed a non saperne più uscire. In musica, nessun autodidatta — o sedicente tale — ha lasciato opere durature.

——— 31 gennaio 1930.

A. CELLIER. - *Remises en question.*

E l'eterno contrasto della musica antica contro la nuova: è una sciocchezza, è un'ingiustizia opporre la musica di un'epoca a quella di un'altra. Ogni tempo ha la propria sensibilità e deve esprimersi con mezzi adatti. L'A. conclude ricordando il consiglio di Schumann: *Rispettate l'antico, ma interessatevi ardentemente del nuovo.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, gennaio 1930.

L. SABANEEV. - *Types of musical outlook.*

« ... Si dice che la musica sia un linguaggio internazionale atto ad esprimere i moti e le emozioni del-

D. ALALEONA

Il libro d'oro del musicista

Fondamenti fisici, storici, estetici dell'arte, con disegni ed esempi musicali.

QUARTA EDIZIONE

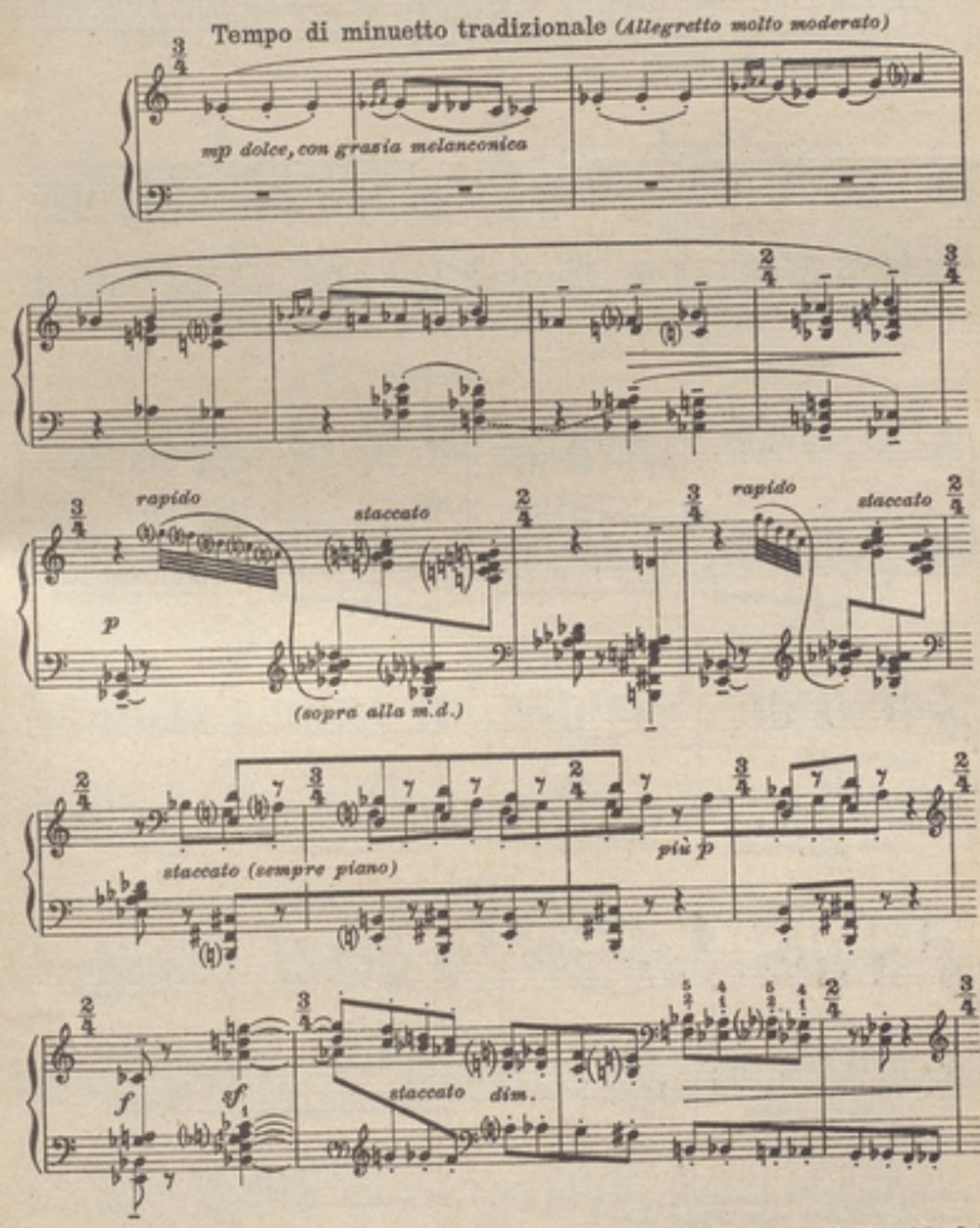
(121408) L. 12.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MINUETTO

Dalla "*SONATINA*"
(in tre tempi)

Alfredo Casella
(1916)



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

(legato)

p dolce ed espress.

il basso sempre staccato

il basso un poco marcato

p

mp

mf espress.

cresc.

espress.

f ma non troppo

★ Il *SI* ♯ è giusto, e la simmetria di questa battuta colle tre altre precedenti: non deve far supporre che il *SI*, di cui sopra, abbia da essere ♮.

dim.

p

senza rall.

mf

dolce e triste

p espress.

senza arpeggiare

(Ped. ..... ecc.)

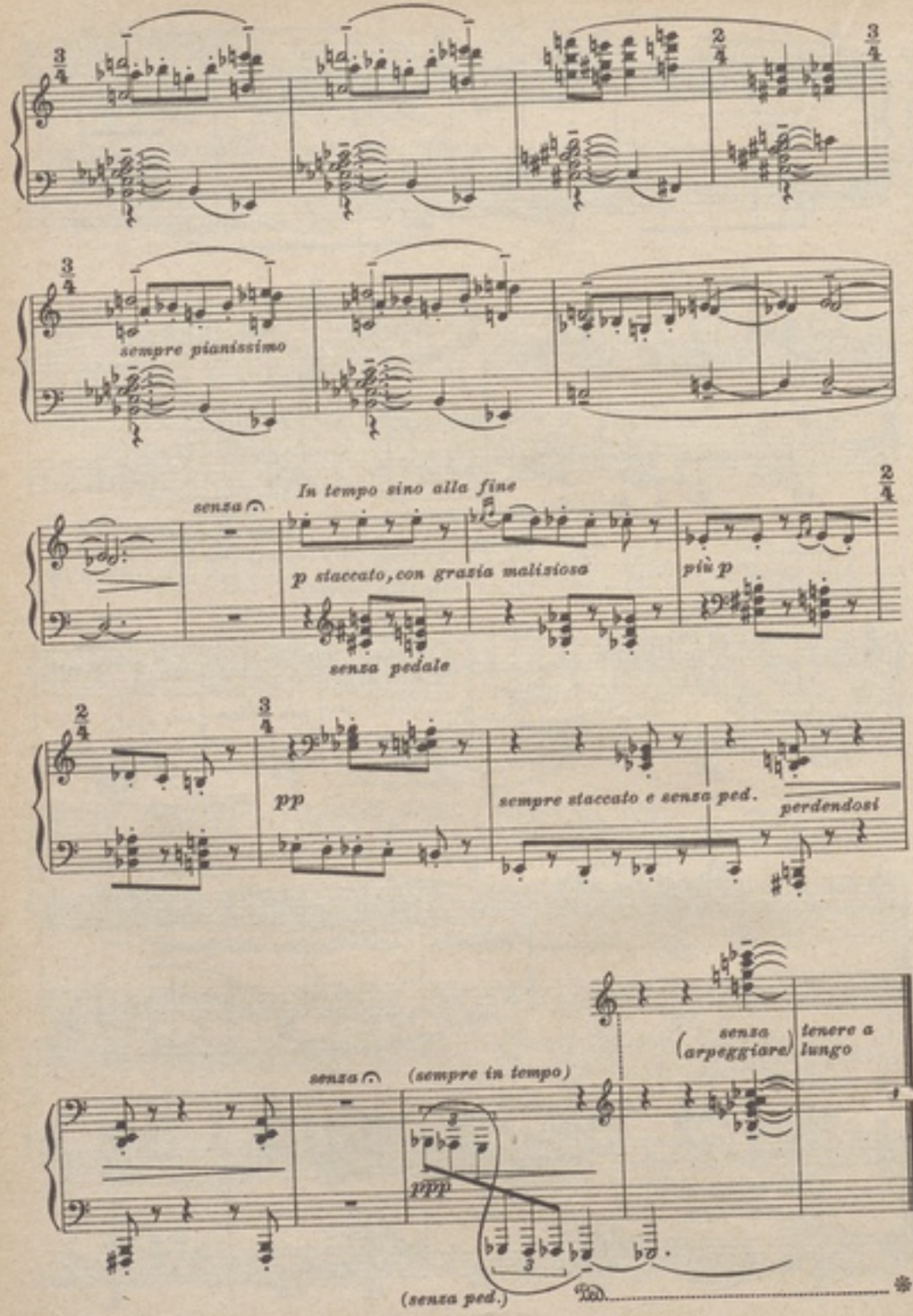
più piano

pp

pianissimo e misterioso, con molto pedale

(senza arpeggiare)

sempre pp



l'anima umana, ma io dubito che la definizione sia incompleta. Più d'ogni altra arte la musica può esprimere il linguaggio dell'anima *nazionale*, la voce di *una razza*». Con questa premessa l'A. esprime la propria convinzione che la musica sia un linguaggio speciale proprio ad ogni razza, e che l'ammirazione che può portare un paese a geni musicali di un altro paese si basi sopra elementi *secondari* propri a quel genio. Ad esempio italiani e francesi amano ed ammirano Wagner, quantunque *non lo comprendano tutto*: la loro ammirazione è data non alle qualità che di lui fanno un genio, ma a quelle sue qualità *secondarie* che riescono gradite alla sensibilità francese ed italiana. Il caso Strawinsky è tipico, afferma l'A., in quanto il musicista riesce gradito ai popoli europei precisamente per quegli elementi *internazionali* che giudica necessario aggiungere alla *propria* sensibilità russa. In seguito, l'A. cerca di mostrare in questo interessantissimo studio quali siano le qualità caratteristiche della cultura musicale francese, tedesca e russa, e come vengano reciprocamente intese (e fraintese) dalle nazioni straniere.

H. J. Foss. - *E. J. Moeran: a critical appreciation.*

Studio critico-analitico, con esempi musicali, su alcune composizioni strumentali da camera di questo poco noto compositore inglese, che s'ispira ai modi ed ai canti popolari della sua terra, e che l'A. afferma essere uno dei più nobili ed importanti musicisti inglesi del nostro tempo.

S. Goddard. - *Stages in the history of opera: Weber and German romantic opera.*

Continua lo studio sull'evoluzione dell'opera. In questo capitolo si parla della concezione teatrale di Hoffmann e di Weber, e dell'opera romantica tedesca del loro tempo.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1930.

H. Antcliffe. - *Plato, Cyril Scott, and Händel.*

Obiezioni ed appunti critici ad uno studio di Cyril Scott, apparso qualche tempo fa sull'argomento *L'influenza della Musica sulla Storia e la Morale*.

A. F. Strangways. - *Indian music.*

È difficile poter dare, senza esempi pratici, un'idea della musica indiana, causa la difficoltà d'avere un interprete autentico del paese — per il modo tutto particolare d'eseguire le loro melodie —, l'impossibilità di trascriverla con la nostra notazione, l'assenza di armonia e di *climax*, almeno come l'intendiamo noi. Di più la musica europea non usa che due *modi*, il maggiore ed il minore, mentre l'indiana ne usa generalmente da venti a sessanta. Da ciò una ricchezza di risorse *melodiche* insospettabili all'orecchio europeo. L'A. tenta nondimeno di darne un'idea analizzando due brevi canzoni popolari di cui dà anche una notazione musicale il più approssimativamente possibile esatta.

L. R. Mc Colvin. - *The «pfonogenic» conductor.*

In Inghilterra la divulgazione dei dischi grammofonici con i capolavori musicali incisi da grandi artisti, fa prevedere non lontano il giorno in cui si esigerà dal direttore d'orchestra, oltre alle numerose qualità naturali e preparazione culturale che si esigono oggi, anche una conoscenza completa delle esigenze del microfono — del grammofono e della radio — e della maniera che registra l'incisione, degli strumenti e degli impasti più fonogenici: insomma un supplemento di cultura tecnica, adatto ai nuovi strumenti di divulgazione musicale.

J. Pulver. - *The siege of Rhodes.*

Studio critico analitico su quest'opera di Sir William Davenant, con musiche di Henry Cooke, Matew Lock ed Henry Lawes, che fu la prima opera inglese, rappresentata a Londra nel 1656.

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1930.

H. Orsmond Anderton. - *Apollo's star.*

Un mutamento assai significativo ed interessante è avvenuto nella musica in questi ultimi anni. Dalla morte di Wagner in poi, la musica è in continuo «progresso». Le opere scritte *prima* di Wagner, e quelle scritte dopo, appartengono a due mondi diversi: le loro maniere sono diverse quanto le loro sensibilità. È stato un progresso? L'A. comincia ad esaminare le opere, a cominciare da quelle della Camerata Fiorentina ed a rilevarne le caratteristiche per vedere se e quanto progresso ci sia stato. Lo studio continua.

M. Wurm. - «*The Land without Music*».

«Il paese senza musica» sarebbe l'Inghilterra: almeno così è stata classificata dal dott. Oscar Schmitz, in un libro apparso qualche tempo fa. L'A., pur riconoscendo che negli ultimi anni del secolo scorso e nei primissimi dell'attuale la denominazione era in parte giustificata, espone lo stato attuale della vita musicale inglese, in tali termini, da far comprendere come la denominazione in questo momento sia affatto ingiusta.

M. Gilkes. - *Early Italian Opera and Greek Drama.* (L'antica opera italiana ed il dramma greco).

L'A., riesaminate le teorie della Camerata Fiorentina, in un intelligente ed interessante studio raffronta la concezione drammatica greca con la struttura dell'*Orfeo* monteverdiano, e mostra come la genialità del musicista cremonese si sia avvicinata, per intuizione, alla vera natura del dramma, anzi più di tutti i teorici ed accademici; e come tale concezione e realizzazione sia ancor oggi viva ed attuale.

F. Berger. - *Recollections of Gilbert and Sullivan.*

Ricordi sui due compositori inglesi, noti soprattutto come autori di musica leggera. L'A. protesta contro questa classificazione affatto arbitraria, ricordando non soltanto la serietà degli studi dei due compositori, ma la vasta ed importante produzione *seria* ch'essi hanno al loro attivo, produzione interessantissima e pressochè misconosciuta.

Music and Letters. - Londra, gennaio 1930.

A. G. Browne. - *The music of Kaikhosru Sorabji.*

Studio critico analitico sopra alcuni lavori di questo compositore forse giapponese (lo studio non porta neppure un dato biografico) assolutamente ignoto fra noi. Lo studio è ricco di esempi musicali, rivelatori d'una natura musicale veramente non comune. Pure adoperando materiali europei noti — da Liszt a Ravel e Scriabine — il compositore ne dispone con una libertà ed un criterio prepotentemente personali. Le sue opere da camera, tutte d'ampia mole, rivelano un'originalità diversa da tutti i compositori a noi noti: se mai si può ritrovare nel compositore orientale una certa affinità *spirituale* con Scriabine. I suoi lavori, almeno a giudicare dagli esempi, sono d'una difficoltà d'esecuzione veramente trascendentale. Lo studio è interessantissimo ed esauriente; manca solo una bibliografia e qualche dato biografico sul compositore.

A. Lourié. - *Variations on Mozart.*

Mozart — come Palestrina, come Bach — è la sintesi di tutta un'epoca musicale, ed un focolare d'irradiazione verso il futuro: noi lo riconosciamo all'aspetto d'assoluta purezza delle sue forme, ed al senso gnostico della sua coscienza musicale: la sua musica è una sintesi ideale, una fusione organica dei principi vocali di Palestrina con quelli strumentali di Bach. Mozart concilia armoniosamente due culture finora distinte: la vocalità spirituale italiana, ed il plastico razionalismo strumentale tedesco e... francese. È strano che Nietzsche, cercando un contrapposto a Wagner, non abbia pensato a Mozart, il cui dramma musicale è la più pura, la più elevata, la più equilibrata delle concezioni estetiche del teatro. L'A. fa poi un breve ma denso esame dell'opera di Mozart, del *Requiem* che definisce il culmine della tragedia del destino, della vita di Mozart, e della soluzione del suo problema artistico. Conclude riportando giudizi di musicisti su Mozart, e diffidando dell'amore di Strauss per il «divino fanciullo». Non è così che si deve guardare Mozart, e «Dio ci salvi dal *mozartismo* dei bambini!».

P. E. Vernon. - *The personality of the composers.*

Studio lungo e densissimo — pressochè impossibile a riassumere — sulla personalità del compositore. Dopo un accurato esame su venti autori d'epoche e di nazioni diverse, l'A. conclude con l'affermare ch'è impossibile studiare la musica d'un compositore senza tener conto dei suoi fattori psichici, fisici, d'ambiente, di cultura e di mentalità. Solo tenendo presente questo si può arrivare ad una soluzione soddisfacente degli elementi che compongono ciò che si chiama la *personalità* del compositore, poichè solo così è possibile definire quali sono gli elementi comuni a quelli di una data epoca, e quali gli strettamente personali, influenzati nel loro sviluppo dai fattori d'ambiente, di cultura, ecc.

W. Wright Roberts. - *Rey quality.*

Scritto sullo sviluppo delle varie tonalità: e sull'uso predominante che di qualcuna di esse fanno certi autori e certe epoche. Una curiosa constatazione che può interessare noi italiani: «Verdi, un italiano, fa risuonare genialmente e ragionevolmente nel suo *Falstaff* la tonalità di *do magg.* Un *Falstaff* in *do min.* poteva venire in mente solo ad un musicista inglese...». La conclusione dello scritto verte sulle impressioni psichiche destate in noi dalle diverse tonalità.

H. M. Fitz Gibbon. - *The lute books of Ballett and Dallis.*

Notizie storico-critiche sopra due libri manoscritti di musica per liuto dell'epoca elisabettiana compilati da William Ballett e Thomas Dallis, conservati nella biblioteca del Trinity College di Dublino. Lo studio è illustrato da quattro facsimili.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 8 gennaio 1930.

In morte del Prof. Max Chop.

La redazione della rivista annunzia con profondo dolore la morte del proprio Direttore, prof. Max Chop, avvenuta il 20 dicembre 1929 in Berlino. Lo scomparso era considerato tra le figure più in evidenza della critica musicale germanica. Egli ha lasciato una preziosa collezione di volumi, di saggi critici e di studi esegetici, i quali hanno somma importanza per la storia della musica. Anche come compositore egli si è rivelato artista coscienzioso e sicuro. La Direzione della Rivista è stata assunta da Hirschberg, apprezzato collaboratore di «Musica d'oggi».

——— 15 gennaio 1930.

M. Seyff-Katzmayr. - *Erinnerungen an Mandyczewski.* (Ricordi di Mandyczenski).

L'autrice rammemora le serate musicali in casa di Elena von Hornbostel-Magnus, a Vienna, dove Mandyczewsky dirigeva un coro di ventiquattro signore, di cui una buona metà era rappresentata da artiste di gran nome.

J. Leifs. - *Das Kunstleben in Island.* (La vita musicale in Islanda).

L'Islanda manca totalmente di una organizzazione protettiva dell'arte. Oggi non è prudente consigliare ad alcuno l'impresa di una *tournée* di concerti in questa estrema landa nordica, senza preventive garanzie, e senza la certezza formale di una congrua preparazione.

——— 22 gennaio 1930.

W. Hirschberg. - *Die Entführung aus dem Serail.* (Il ratto dal Serraglio).

Relazione critica alla nuovissima esecuzione offerta al teatro dell'Opera di «Unter den Linden» della celebre opera mozartiana. È noto che Mozart creò questo prezioso gioiello, al tempo felice del suo impulso d'amore per Costanza Weber. L'edizione curata da Erich Kleiber incontra il favore del pubblico e della stampa.

——— 29 gennaio 1930.

F. Scherber. - *Richard Strauss: «Osterreichisches Lied».* (Canzone austriaca» di Riccardo Strauss).

Questo canto popolare venne composto da Strauss per la società corale maschile di Vienna («Wiener Männergesangverein»). Facile da apprendere, e di grande semplicità comunicativa, ottenne un grande successo. Il testo poetico è di Wildgans. Nella musica si ripete e si esalta l'inno popolare austriaco di Haydn, colorito magistralmente dalla potenza dei timbri dell'orchestra straussiana.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 gennaio 1930.

G. Ernest. - *Hans von Bülow.*

Monografia commemorativa, in occasione del centenario della nascita del grande pianista e direttore d'orchestra.

P. Schwers. - *Dohnányis Oper «Der Tenor».*

L'opera di Dohnányi *Il Tenore* (tratta dalla commedia *Bürger Schippel* di Sternheim) venne già data con buon esito in teatri della provincia. La prima rappresentazione alla «Städtische Oper» di Berlino desta invece la più amara delusione. Con questa opera comica, il maestro ungherese non ha aggiunto nulla alla sua fama. Non si preconizza lunga vita al suo lavoro, che può considerarsi mancato.

——— 10 gennaio 1930.

Corrispondenze da Lipsia (dal 1° dicembre Bruno Walter è il direttore stabile dei concerti della «Gewandhaus»); da *Mannheim* (esecuzione della Nona sinfonia di Bruckner, diretta da O. Klemperer); da *Wiesbaden* (R. Strauss ha diretto l'«Intermezzo» e «Il Cavaliere della Rosa).

——— 17 gennaio 1930.

W. Altmann. - *Drei nachgelassene Werke Dworaks.* (Tre opere postume di Dworak).

Sono: il *Quartetto in Fa minore*, composto nel settembre-ottobre 1873; un *Capriccio* per violino con accompagnamento di pianoforte; il *Concerto per violoncello in La maggiore.*

W. Krienitz. - *Samuel Pepys.*

Prima rappresentazione a Monaco, al Teatro dell'Opera, della commedia in un atto di W. P. Drury e R. Pryce *Samuel Pepys*, musica di Albert Coates. Il noto direttore d'orchestra inglese non si rivela — come compositore — all'altezza della sua fama di interprete. Musicando un canovaccio insipido e sciatto, è caduto in errore di misura. L'orchestra sovercha e annienta le voci. L'ispirazione langulsce e l'invenzione non attrae, anche se i mezzi tecnici di strumentazione riescono talvolta ad interessare.

——— 24 gennaio 1930.

P. Schwers. - *Kreneks «Leben des Orest».*

All'«Opera» di Lipsia è stata rappresentata con successo la *Vita d'Oreste* di E. Krenek. Il lavoro è stato accolto con grande favore dal pubblico. La critica riconosce doti spiccate alla nuova opera, che costituisce — in contrapposto allo *Jonny* dell'autore stesso — una vera riabilitazione artistica.

——— 31 gennaio 1930.

Corrispondenze da Balisea (esecuzione della «Passione secondo San Matteo» di Bach); da *Brema* (successo eccellente del «Requiem» di Renzo Bossi, diretto da E. Wendel); da *Berlino* (concerto del pianista Miecio Horszowski).

Melos. - Magonza, gennaio 1930.

La rivista inizia col nuovo anno l'attuazione di un esperimento: essa intende non soltanto seguire e favorire gli sviluppi del*nuova musica*, ma anche controllarne i rapporti col pubblico.
Ecco perchè la direzione della rassegna segnala in questo numero il fatto nuovo della collaborazione di amatori e dilettanti, non musicisti.

H. Sahl scrive sulla *Crisi del gusto musicale*, asserendo che una sola via d'uscita s'impone: «Non già la massa deve accostarsi alla musica; ma la nuova musica deve accostarsi alla massa». Occorre rinunciare quindi alla posa dell'«arte per l'arte», dietro cui si nascondono i più autorevoli rappresentanti della «nuova musica».

E. Jolowicz esamina la figura del «dilettante». Il dilettante di talento è il miglior intendinore. Egli è dotato di tecnica e di conoscenza sufficienti, per dare un appropriato giudizio sulle più raffinate manifestazioni stilistiche dell'arte nuova.

T. Lüttcke si domanda: *Musik unserer Zeit?* (Musica del nostro tempo?). L'autrice — avverte la direzione della rivista — vive come impiegata a Berlino. Le sue osservazioni rivestono un carattere di altissima importanza, perchè sono l'esponente di una convinzione radicata nella maggioranza delle masse. Passata in rassegna la musica del jazz, del grammofono, della radio, la musica dei negri e quella dei concerti, la relatrice conclude auspicando l'avvento di qualcuno che, restando sullo stesso terreno del proprio pubblico — senza quindi sperdersi nelle incomprensibili nebulose dell'astrazione — non distruggendo ciò che al pubblico appartiene e ciò che il pubblico ama, guidi gli ascoltatori alla progressiva intuizione della musica del nostro tempo.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, gennaio 1930.

J. Sikorski. - *Pensieri sulla musica.*

Sono riportate alcune definizioni del ritmo, della melodia, dell'armonia, e di altri elementi della musica, desunte da un *Trattato di musica* scritto dall'eminente critico polacco verso la metà del secolo decimonono.

Z. Mycielski. - *Due lettere ignorate di G. Sand e di F. Chopin.*

Datano dal 1845, e sono dirette all'amico di G. Sand e di Chopin, St. Witnicki. Si fa cenno dell'esecuzione offerta a Parigi, il venerdì santo, del *Requiem* di Mozart. Il musicista rimpiange di non avere accanto a sè l'amico, per recarsi con lui la sera stessa a udire la *Creazione del mondo* di Haydn.

M. Grafczynska. - *San Francesco e la musica.*

Il Santo d'Assisi amava la musica, come suprema emanazione del bello e del divino. I suoi proseguitori coltivarono diligentemente quest'arte, giungendo a possederne una padronanza assoluta; come Padre Martini, maestro di contrappunto a Bologna.

K. Szymanowski. - *La musica dei montanari polacchi.*

Le melodie e le canzoni a ballo dei montanari della Polonia sono fondate su un sistema di scale quasi arcaiche, che diversificano sostanzialmente dalla nostra successione diatonica. Di conseguenza la notazione ne riesce assai ardua. Recentemente alcuni musicisti polacchi ne tentarono con lieto esito la trasposizione nel nostro sistema tonale. Le melodie, il cui ritmo caratteristico e i cui intervalli eterocliti creano uno stile singolare, sono sostenute da un'armonizzazione tutt'affatto speciale, che rispecchia fedelmente l'effetto d'assieme dei cori di questi montanari.

AMERICHE

Modern Music. - New York, dicembre 1929-gennaio 1930.

A. Lourié. - *An inquiry into melody.* (Inchiesta sulla melodia).

La melodia è oggi qualcosa molto diversa da ciò che era la melodia nel XIX secolo. Il secolo scorso fu un'epoca *melodica* per eccellenza: oggi, al contrario, la melodia genuina, spontanea, è data come un fenomeno incidentale: la melodia, come elemento sostanziale dell'arte, nella musica moderna è in gran parte scomparsa per le stesse ragioni per cui è scomparsa la *lirica* nella poesia. Ragione principalissima è stato quel disorientamento, non ancora del tutto scomparso, per la ricerca e l'affermazione di un'arte *oggettiva*: quell'arte cioè in cui il sentimento del creatore non apparisse. Ora *la melodia rivela la natura del soggetto, non l'oggetto.* La melodia è l'elemento principale della musica: è una liberazione dello spirito dai legami di limitazioni spaziali e temporali: l'abolisce le condizioni del tempo e dello spazio e sfugge ad ogni controllo. Il miglior esempio per la soluzione del problema possiamo ancora trovarlo in Mozart. Egli ha un metodo *razionale* di composizione, ma la sua melodia è sempre nuova, irrazionale e diversa. La musica moderna deve ritrovare la melodia, ed in gran parte non si può negare non l'abbia ritrovata.

Milhaud-Shaeffner-Roerich. - *Farewell to Diaghilew.*

Queste tre personalità si sono riunite per un *addio a Diaghilew*. Milhaud ricorda il brillante impresario e la parabola luminosa e travolgente dei Balletti Russi; A. Schaeffner parla dell'evoluzione dei balletti, dai primi del 908 fino ai recenti di Ibert e Prokofieff; Roerich — il collaboratore di Strawinsky nella *Sagra della Primavera* — rievoca la tumultuosa vita di editore, critico ed impresario di Diaghilew in Russia, prima dell'avvento dei Balletti in Europa.

P. Stefan. - *Schönberg's operas.*

Studio critico su Schönberg compositore drammatico. L'A. dichiara che lo Schönbreg non è mai stato un rivoluzionario di proposito, ma che la sua evoluzione si è compiuta lentamente e logicamente col volgere del tempo. Esamina criticamente l'Oratorio e le due opere teatrali, appartenenti a periodi diversi, ma posteriori al *Pierrot Lunaire*, quindi alla maturità di Schönberg: le analizza e pone in luce gli elementi che si sono poi dischiusi in varie forme, in altri compositori, alla ricerca di una nuova forma di teatro musicale.

H. Gutman. - *Tabloid Hindemith.*

Breve ma chiaro scritto sull'ultima opera teatrale di Hindemith *Notizie del giorno* — rivista piuttosto che melodramma — la quale pone in scena la vita dei nostri giorni, nelle sue manifestazioni più banali.

L. Saminsky. - *Jürg Jenatch.*

Esame critico e notizie sull'opera del compositore bavarese, pressochè ignoto in Italia, ma considerato come uno dei musicisti più tipici ed interessanti della nostra epoca.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, gennaio 1930.

G. Talamon. - *La canción de cámara argentina con texto en idiomas extranjeros.*

L'A. disapprova i musicisti che scelgono per le loro liriche testi in lingua straniera: tanto più che la scelta del testo denota le influenze musicali (di scuola) subite dal musicista. Poi passa in rassegna le composizioni argentine scritte su testo straniero: la maggior parte, naturalmente, su testo francese, alcune su testo italiano (tra cui tre poesie di Michelangelo), qualcuna su testo spagnuolo o castigliano.

N. Olivari. - *La accidentata historia del primer Teatro Cólon.*

L'A. traccia brevemente la storia del primo teatro d'opera di Buenos Aires.

VITA MVSICALE

TEATRI

Il terzo mese scaligero

Dopo trentun anni, e per la settima volta, è riapparso alla Scala il *Guglielmo Tell* che, rappresentandosi assai raramente, si può dire costituiva una vera novità per l'attuale generazione. Il capolavoro, ormai al suo centunesimo anno di vita, conserva sempre intatta la sua imponente ossatura architettonica, la sua freschezza e tali splendide gemme, da rassicurarci, ancora per lungo tempo, della sua vitalità.

Oltre la sinfonia, basterebbe ricordare il duetto fra tenore e baritono, nel primo atto; la romanza di Matilde, il terzetto e la congiura, nel 2°; la preghiera di Guglielmo, nel 3°; l'aria del tenore, nell'ultimo.

La Scala, com'era doveroso, ha presentato l'opera in una veste degnissima, sia pel complesso degli artisti — quanto di meglio è oggi possibile — sia per l'allestimento scenico e la cura di ogni minimo particolare.

Il tenore Lauri Volpi, il più quotato certamente fra gli interpreti possibili, ha prodigato tutto il tesoro della sua voce, naturale, chiara e potente, raggiungendo effetti bellissimi. Il baritono Franci è stato un protagonista, anch'egli, di mezzi vocali eccellenti e di sobria figurazione scenica, anche nelle note d'affetto o di sentimento. La Rasa si è disimpegnata molto bene nella parte di Matilde; e veramente a posto sono sembrati la Alessandrini, la Castagna, Pasero, Baccaloni, Pozzoli, Venturini e Baracchi.

Il maestro Del Campo, a sua volta, ha concertato e diretto il difficile spartito con senso di misura e di squisito buon gusto.

Ottimi i cori, addestrati dal maestro Veneziani; belle le scene di Rovescalli; di suggestivo effetto l'allestimento dovuto a Caramba, e indovinatissimo il movimento e la disposizione delle masse, cura particolare, anche questa volta, di Giovacchino Forzano.

Uno dei migliori spettacoli, in conclusione, presentati in questi ultimi anni.

***

Il tenore Lauri Volpi ha riportato un magnifico successo anche nel *Trovatore*, suscitando vero entusiasmo nei punti più salienti dell'opera e specie dopo la « pira » da lui cantata con bell'impeto.

Furono assai applauditi anche il baritono Franci, la Scacciati, interpreti già ammirati della stessa opera in precedenti edizioni, la Del Monte, drammatica Azucena, l'Autori, ecc.

Il maestro Guarnieri è riuscito a mettere bene in evidenza tutte le innumerevoli bellezze dello spartito, come, poche settimane dopo ha saputo presentare una limpida e brillante edizione di *Barbiere di Siviglia*, che già aveva diretto allo stesso teatro.

Interpreti graditissimi di questo altro capolavoro rossiniano — di natura così diversa del *Guglielmo Tell*, ma attestante come quello il genio portentoso del pesarese — sono stati anche quest'anno Galeffi, Borgioli, Baccaloni, Autori, oltre la signora Bidù Savao, che cantava per la prima volta alla Scala. Essa rivelò una voce simpatica, nonchè un'ugola facile e assai bene addestrata alla agilità.

***

Al *Gobbo del Califfo* di Franco Casavola, il pubblico scaligero ha pienamente confermato il completo, unanime, magnifico giudizio di quelli di Roma, di Bari e di Mantova. La cronaca registra cinque chiamate calorose alla fine dell'atto, a tre delle quali ha partecipato l'autore ed all'ultima anche il librettista Rossato.

Avendo diffusamente parlato dello spartito, in occasione della primissima di Roma, lo scorso aprile, ci limitiamo a dire che l'uditorio è stato subito e favorevolmente colpito ed avvinto dal senso di vera teatralità che emana da tutto il lavoro, sia per la piacevolezza e la fattura del libretto che per la musica veramente appropriata e ben aderente, di cui il Casavola l'ha rivestito. Pregio eminente della partitura è una giusta e sagace sobrietà che ha permesso di riprodurre con pochi tocchi l'ambiente in cui la favola si svolge ed a caratterizzarne i diversi personaggi, soprattutto il protagonista. Nè bisogna dimenticare le doti

di natura ritmica di cui è ricca la divertente opera, nè la bella coloritura orchestrale.

Ferruccio Calusio ha concertato con cure veramente ammirevoli; ed è stato bene assecondato in palcoscenico dal Vanelli, gobbo gustoso ed efficace, dal tenore Alcaide, dalla Kowaceva, da Baccaloni, da Nessi, Zambelli, Baracchi ecc.

Di bell'effetto i costumi e la scena su bozzetti di Cito Filomarino, eseguita quest'ultima dal Parravicini. Caramba e Forzano hanno portato, anche questa volta, il contributo della loro esperienza, per la miglior riuscita dello spettacolo.

Dirette da Calusio, pure ottimamente, si sono riprese le *Preziose ridicole* di Lattuada, che il pubblico ha dimostrato di riudire con molto piacere. Buona prova hanno fatto i nuovi interpreti (tenore Alcaide e Cesira Ferrari, *Marotte*), applauditi con la Favero, la Stignani, Baccaloni, Faticanti e gli altri interpreti della precedente edizione.

Teatro Reale dell'Opera

Marinuzzi ha presentato accuratissime ed assai lodate edizioni di *Mefistofele* e di *Conchita*. Interpreti della prima (scene di Benoit), furono Nazzareno De Angelis, le signore Zamboni e Carrara, il tenore Granda, Nardi, Vaccari, ecc.

Il lavoro di Zandonai, che non si dava a Roma dal 1912, e presentato ora col nuovo intermezzo invece di una scena soppressa, ebbe un esito buonissimo, dimostrante il pieno gradimento del pubblico e l'ingiustizia di un così lungo oblio. Lodata l'interpretazione di Rosina Torri e di Battaglia nelle parti principali, oltre quella della Gramegna, della Bonetti, di Pacini e Vaghi. Di ottimo effetto i bozzetti dei costumi e le scene di Bianco.

Anche il *Ballo in maschera* fu presentato in veste degnissima dal maestro Santini, interpreti Pertile, Montesanto, l'Arangi Lombardi, la Casazza; allestimento di Ansaldo, scene di Parravicini.

Si è quindi avuta la desiderata ripresa di *Dafni* di Mulé, con alcune opportune e riuscite varianti apportate dall'autore. Il successo è stato vivissimo con cinque chiamate alla fine d'ogni atto, all'autore, al maestro Marinuzzi, all'Arangi Lombardi, al tenore Lo Giudice, al baritono Stabile, ecc. Bellissima la nuova scena del secondo atto, su bozzetto di Duilio Cambellotti.

Ultima opera allestita al Regio di Torino è stata *Il Conte Ory* di Rossini (signore Gargiulo e Pederzini, tenore Borgioli, Badini, Bettoni), diretto da Capuana, il quale è poi passato al S. Carlo di Napoli per supplire momentaneamente Vitale, ammalatosi.

Interpreti della *Carmen*, al S. Carlo di Napoli, diretta dal M°. Benvenuti, sono stati la Cristoforeanu, la Zaresa, Chiaia (poi Lazaro) e Molinari. Ad alcune riprese (nella direzione di *Butterfly* si è particolarmente distinto il giovane maestro Pietro Clausetti) ha seguito l'opera *I Carnasciali* di Laccetti, che, sopratutto per le sue doti di teatralità, ha visto riconfermato pienamente il precedente successo di Roma e di Napoli. Dirigeva l'autore, bene assecondato dalla Concato, da Bagnariol, da Molinari, ecc.

La Campana sommersa di Respighi, diretta dall'autore (la Saraceni e Melandri), anche al Carlo Felice di Genova ha avuto unanimi consensi di pubblico e di stampa. Allo stesso teatro, precedentemente, si erano avute — direttore Bavagnoli — belle edizioni di *Lohengrin* (Pertile e Maria Laurenti) e di *Bohème* (la Pampanini, la Lauri e Wesselowski).

Mantova è stata la prima città italiana, in quest'anno, a presentare il *Guglielmo Tell*, direttore Mucci, con il baritono De Franceschi, il tenore Marletta e la Sassone Soster.

Tristano e Isotta ha avuto una lodata interpretazione a Brescia, da parte di Zanelli e della Cesar, direttore Lucon.

A Pesaro, preceduta da un discorso di Zanella, è stata esumata l'opera *Tutti in maschera* di Pedrotti. Ha seguito *La lezione amorosa*, un atto di Carloni.

Con *Rosmunda* di Trentinaglia, lietamente accolta e diretta da Fabbroni, si è riaperto il Filarmonico di Verona.

Una compagnia di dilettanti ha eseguito a Fidenza la nuova operetta del maestro Leonida Baracchi, *Il Club dei leoni*, libretto di Mario Massa.

A Montebelluna è piaciuta la *Ninna Nanna della bambola* di B. Pratella.

Al Reale di Budapest, il maestro Failoni ha presentato una *Gioconda*, assai lodata.

Dopo questo fascicolo sospendiamo definitivamente l'invio di

MUSICA D'OGGI

a tutti coloro che non sono in regola con l'abbonamento

CONCERTI

MILANO

Società del Quartetto. — Al concerto del violinista Zoltan Szèkely, di sicure doti, ma dal quale si sarebbe desiderato un miglior programma, ha fatto seguito quello della Società Corale Palestrina di Copenaghen, affiatata, intonata e con buone voci. Il violinista Ruminelli, infine, ha dato prova di bella maturità. Ha eseguito anche una *Sonata* di Lualdi, a forma libera, della quale è particolarmente piaciuto l'allegro finale.

L'ultimo concerto è stato tenuto da Madaleine Grey, che ha esplicato la sua arte di fine cantatrice in un bel programma. Al piano la signorina Lecompte.

Amici della Musica. — Gradita udizione della cantatrice Ines Alfani Tellini, in un vasto programma del quale ha dovuto replicare gli *Indovinelli* di A. Toni; e del pianista Friedmann, in brani di Chopin.

Teatro del Popolo. — Oltre un concerto del Quartetto Poltronieri, col concorso del soprano Maria Fiorenza, si sono svolti quelli dei pianisti Lamond e Agosti. Il primo, interprete impeccabile di musiche beethoveniane; l'altro, di bella sicurezza tecnica e senso interpretativo.

Università Popolare. — Riuscito concerto dedicato a Zanella, con discorso del prof. Dolci, e svolgimento di un ampio programma, interpreti lo stesso Zanella ed altri ottimi elementi.

Sala Bossi. — Il quartetto stabile, col concorso di qualche altro elemento, ha offerto una bella udizione di musiche del 6 e 700.

Convegno. — Conferenza, arguta e interessante, di S. E. Marinetti sulla nuova musica italiana.

Conservatorio. — Due udizioni del *Serafico d'Assisi*, sacra rappresentazione del maestro Catalani d'Abruzzo, in forma d'oratorio. Composizione scritta con chiarezza, ma non certo moderna; troppo frammentaria e con il declamato alquanto monotono. Direttore il maestro Tronchi; interpreti parecchie società corali e i solisti Bertinelli, Ferrara, Maria Cantoni.

Il Trio di Buenos Aires, ha rinnovato il successo dello scorso mese. Col concorso di Hina Spani, eletta cantatrice, ha presentato un interessante programma di autori argentini: Gaito, Williams, Boero, Gil, Lopez-Buchardo, De Rogatis, Ugarte.

Degna e doverosa commemorazione del compianto prof. Marco Anzoletti, con esecuzioni musicali da parte del suo allievo Umberto Cano e di Calace, e commosso discorso dell'on. Cappa.

Interessante udizione del Coro misto dei Cantori di Carnia, diretto dal maestro Garzoni, con suggestivo programma di Villotte friulane e di Canti da trincea.

Ricordiamo ancora: il violinista Bouillon; il Trio ungherese; i pianisti Turczynski (di bella rinomanza), Rock Ferris e Maazel; Nina Grillo e Anna Salodino in un programma a due pianoforti.

ROMA

Augusteo. — Marinuzzi, assai festeggiato, oltre la sua *Sicania* presenta *Rugby*, movimento sinfonico di Honegger; brani di *Palestrina* di Pfitzner; la rapsodia *America* di Bloch.

Kleiber dirige tre concerti, i cui punti salienti sono costituiti da *Italia* di Amfitheatrof; dal *Danubio azzurro* di G. Strauss; e dalle danze sinfoniche dell'opera *La Venere basca* di Wetzler, che ottengono vivo successo.

Altre tre udizioni sono affidate a Mario Rossi. Nella prima, solista Szekely, dirige le nuove *Variazioni* per violino e orchestra di Castelnuovo Tedesco; nella seconda, *Danza abruzzese* di Melchiorre, scelta dal comitato di lettura. Il brano di musica fluida e spontanea, che prende lo spunto da due canzoni, piace.

All'ultima seduta partecipa il valentissimo pianista Zecchi, in due Concerti di Brahms e di Liszt, ed il programma comprende interessanti novità, quali tre tempi della *Suite* del Balletto delle *Tre melarancie* di Prokofief; e la « Triana » tolta dalla *Suite* Iberia di Albeniz.

S. Cecilia. — Concerti dei Quartetti Zimmer e Roth; del violinista Szekely e del pianista polacco Firkusny, di meriti eccezionali.

Come commento al corso di musica del seicento, tenuto dal prof. Liuzzi, la polifonica Romana, diretta da Mons. Casimiri, ha svolto un programma di musiche di Palestrina, Da Vittoria, ecc.

Filarmonica. — Si sono avvicendati la cantante Enza Motti Messina; il pianista Egon Petri ed il Quartetto Poltronieri che ha fatto udire, nuovo per Roma, quello inedito di Donizetti; il pianista Bustini col Quartetto di Roma, mirabili esecutori del *Quintetto in fa min.* di Brahms.

Concerti diversi. — Alla « Sala Sgambati » hanno eseguito musiche moderne ungheresi, la pianista Vernesi e il Quartetto dell'Augusteo.

Al « Quartetto » il Trio Alderighi-Balbis-Chiarappa ha offerto un nuovo *Trio* di Labroca, e *Sonata a tre* di Malipiero.

Casella e Livio Boni, infine, sono stati festeggiati alla « Sala Clementina » in un'udizione del Dopolavoro.

TORINO

® La stagione sinfonica al « Regio » è stata felicemente inaugurata da Oscar Fried, che ha diretto le *Quattro stagioni* di Vivaldi, la *Nona* (solisti la Ferraris, la Masetti Bassi, Alabiso, Di Lelio) e la 2ª *Sinfonia in re magg.* di Beethoven.

® Al « Liceo », oltre il concerto di liriche della signorina Parpagliolo, allieva di Respighi, se n'è avuto uno in onore dei Principi di Piemonte. La 6ª udizione dell'E.I.A.R. ha avuto per direttore il maestro Gedda, col concorso del violinista Priano. L'ultima mostra di musicisti piemontesi è stata dedicata al maestro Contessa, festeggiato come compositore e come pianista.

® Alla « Pro Coltura », sono state meritatamente festeggiate, dapprima le cantatrici Fino Savio e De Vincenzi col pianista Russo; e poi la cantatrice Croveri Sobrero col pianista Perrachio. Il programma di questi ultimi comprendeva, anche, un *Trittico* di L. Torri e *Fantasia* di Clausetti.

VENEZIA

® Interprete il Quartetto De Guarnieri, sono piaciute tre nuove *Impressioni* per quartetto di Franco Baldanello.

FIRENZE

® A due concerti Gui, hanno partecipato, rispettivamente, i pianisti Consolo (*Concerto* di Sgambati e *Concerto in la min.* di Schumann) e Volterra. L'ultimo è stato dedicato ad autori francesi: Rameau, Bizet, Berlioz e ad alcune scene di *Pelléas et Mélisande*. A quest'ultime hanno preso parte il signor Panzéra e le signore Henrau e Reville.

® Agli « Amici della Musica » ha avuto unanimi consensi il Trio Bonucci-Serato-Consolo; ed alla « Leonardo », la pianista Maffioletti.

BOLOGNA

® Busoni è stato commemorato al « Liceo ». Dapprima, con un concerto di Egon Petri. Poi, ufficialmente, con un discorso di S. E. Balbino Giuliano, rivendicante l'italianità del musicista, e concerto del Quartetto Triestino e dell'orchestra del Liceo, diretta dal maestro Nordio.

® Un programma di autori antichi e moderni ha svolto all'« Accademia Filarmonica » Elena d'Ambrosio, cantatrice di voce leggiadra e di arte incisiva.

NAPOLI

® Società Scarlatti. — Si è ripresentato, sempre con entusiastico successo il pianista Carlo Zecchi.

® Società Napoletana per Concerti Orchestrali. — In un interessante concerto sinfonico, diretto col solito fervore dal maestro F. M. Napolitano, si sono eseguite musiche tutte nuove per Napoli. Notiamo, nel programma: *La città rosa* di Roussel, la *Rapsodie espagnole* di Ravel, il *Poema autunnale* di Respighi, per violino (ottima esecutrice Elsa Gubitosi) e gli *Studi per la Matrona d'Efeso* di Achille Longo, accolti molto simpaticamente.

® Società del Quartetto. — Buonissima accoglienza hanno avuto, nei rispettivi concerti, il Quartetto Poltronieri e il violinista Principe.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Ha tenuto al Teatro S. Carlo, un'austera commemorazione di Busoni: esecutore efficace il pianista Egon Petri, col quale ha collaborato il pianista Paolo Denza.

® Organizzazione Concerti. — Con ottimo risultato si sono presentate, nei rispettivi concerti, la pianista Rosa De Lucia (figliuola del grande e compianto tenore), la violinista Calabi, la pianista Varriale. Anche vivo successo hanno ottenuto la violinista Natalia Palermi (piacque una *Giga* di Martucci, trascritta da Salvatore Quaranta) e il giovanissimo violoncellista Baldovino.

E. MASETTI

CANTI POPOLARI EMILIANI

Trascrizione di Vittore Veneziani
per Coro a voci miste:

I. Serie: a) *La « Boara »* (ferrarese) — b) *La pastorella* (ferrarese) — c) *La rumagnola* (ferrarese) — d) *La bela Baganaj* (bolognese).

121384.	Partitura.	(A) L.	10
121385.	Parti staccate: Donne	» »	4
121385.	Uomini	» »	4

II. Serie: a) *Bell'assassino* (bolognese) — b) *Alla mattina mi alzo alle nove* (ferrarese) — c) *Esterina alla lucanda* (ferrarese) — d) *Rusinèin* (modenese):

121387.	Partitura.	(A) L.	10
121388.	Parti staccate: Donne	» »	4
121389.	Uomini	» »	4

III. Serie: *La figlia disonorata* (ferrarese):

121390.	Partitura	(A) L.	6
121391.	Parti staccate: Donne	» »	3
121392.	Uomini	» »	3
121393.	Completo. Partitura.	» »	20

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PALERMO

® Per gli « Amici della Musica » sono stati meritatamente applauditi: il Coro dei Cosacchi del Don; il violinista Rosario Finizio, col pianista Gustavo Natale; il Quartetto Zimmer; il promettente organista Pirrotta, con la cantatrice Bianca Palumbo.

® A Bergamo il primo concerto della Mostra di compositori bergamaschi è stato dedicato a Mario Tarenghi; interpreti lo stesso autore, e i maestri Lonati-Ferranti e Adaglio.

® Cornelia Ducrano ha avuto calorosi consensi a Venezia, Trieste e Rovigo; nella prima città assieme all'organista Goffredo Giarda.

® La violinista Magda Gusberti è stata festeggiatissima al « Lyceum » di Genova.

® In un concerto a Brescia è piaciuta una *Sonata* di Tedoldi, nell'interpretazione del violinista Ruminelli e dell'autore.

® Un bel successo ha riportato al Quartetto di Busto Arsizio, il soprano Ines Allani Tellini.

® A Parma hanno dato un'ottima udizione la cantatrice Valobra (al piano Ferrari-Trecate) e l'arpista Spier.

® A Novara (Amici dell'Arte) si è distinta la pianista Lydia Galli Signorino.

® L'Orchestra a plettro ferrarese (direttore Michielini) ha ottenuto ottime accoglienze a Modena.

Toscanini e Pizzetti nell'America del Nord

Il 27 febbraio, Arturo Toscanini ha iniziato a New York la seconda serie dei suoi concerti, con la Philarmonic Symphony. Il programma comprendeva, tra l'altro, il nuovissimo *Rondò veneziano* di Pizzetti, che ha ottenuto caloroso successo, sottolineato anche dalla stampa. Il direttore e l'autore, pure presente, hanno dovuto presentarsi ripetutamente al pubblico.

Lo stesso brano, con il medesimo complesso, è stato presentato anche a Filadelfia, a Baltimora ed a Washington.

Nel contempo, Pizzetti ha iniziato la sua *tournée* con un concerto di sue musiche all'Università di Washington, interpreti anche il violinista Betti ed il violoncellista Wallstein.

I due grandi maestri hanno avuto invito alla Casa italiana di New York, ov'erano convenute le principali autorità; e Toscanini è stato anche ricevuto dal Presidente della Confederazione, e nominato dottore in musica, ad honorem, dalla Georgetown University di Washington.

Il *Concerto dell'estate* di Pizzetti era incluso nel primo programma che Serafin ha diretto a Filadelfia con quell'Orchestra Sinfonica. E l'autore ed il direttore sono stati vivamente applauditi.

® Il pianista Schaufuss Bonini, nei suoi concerti a Copenaghen, Zurigo, Lipsia ha eseguito alcuni *Preludi* di Perrachio.

® L'orchestra Filarmonica di Madrid ha eseguito per la prima volta, con sicuro successo, *Feste romane* di Respighi.

® A Colonia è piaciuto, diretto da Abendroth, il poema sinfonico *Chimere*, di Bianchini.

® Molto bene è riuscita la gara a premi (indetta dalla Casa Ricordi di S. Paolo) fra musicisti che superarono l'esame di perfezionamento al locale Conservatorio.

® Il maestro Coppola, dirigendo a Parigi quell'Orchestra Sinfonica ha presentato, come novità, l'ouverture della *Baruffe Chiozzotte* di Sinigaglia e *Notte di Platon* di De Sabata, con lietissimo successo.

VIOLA E PIANOFORTE

BUSTINI (A.)

117988. - *Sonata in Sol min.* L. 16,—

DI DONATO (V.)

117736. - *Adagio* dalla « Sonata » per Violoncello. Op. 4. Trascrizione L. 6,—

117733. - *Dolorosa.* Composiz. L. 5,—

LONGO (A.)

113409. - *Suite.* Op. 53: I. Preludio; II. Romanza; III. Finale. L. 10,—

PIZZETTI (I.)

119860. - *Sonata in Fa.* dal Violoncello. (Corti). L. 24,—

RACHMANINOFF (S.)

3 Pezzi (D'Ambrosio):

119232. - 1. *Barcarola.* Op. 10, N. 3. L. 7,—

119233. - 2. *Melodia.* Op. 3, N. 3. L. 7,—

119234. - 3. *Serenata.* Op. 3, N. 5. L. 7,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

Ai Concerti Colonne vi è stata una udizione di musica italiana con l'*ouverture* inedita del *Signor Bruschino*, le *Fontane di Roma* di Respighi e la veemente, scaltrita *Ronde sous la cloche* di Piero Coppola. In questa occasione, Conchita Supervia, l'ammirata e indimenticata interprete dell'*Italiana in Algeri* e di *Cenerentola* nell'ultima stagione rossiniana del Teatro di Torino, ha dato il concorso della sua magistrale tecnica e della sua arte, che suscitano tanta ammirazione.

Dopo l'Italia, fu la volta della giovane Russia con uno dei suoi rappresentanti più significativi, Sergio Prokofieff, il quale è un musicista che facilmente ottiene la quasi unanimità dei consensi, sia dagli amici del « passato », che da quelli dell'« avvenire », poichè riesce a soddisfare, di volta in volta, i gusti più disparati, e sa amalgamare, per naturale sforzo di cultura ed anche di temperamento, l'arte di ieri a quella che verrà.

Con Strawinski ed il suo *Capriccio*, con Poulenc e la sua *Aubade*, l'eccellente Orchestra Sinfonica di Parigi ha richiamato pubblico foltissimo. L'ultimo lavoro dello Strawinski sembra scaturire dalla stessa vena di *Petruska*, sia per la varietà, che per la ricchezza degli effetti affidati allo strumento solista; ma più che per pregi di distinzione o per la scelta dei motivi, questo *Capriccio* è notevole per lo strano e appassionato dinamismo di cui è impermeato, che costituisce la ragione e la vita della partitura.

L'*Aubade* di Poulenc, per pianoforte e diciotto strumenti, ricavata da frammenti di ballo, in forma assai libera, rivela la consueta freschezza d'accenti, caratteristici nell'autore; ma il lavoro è certamente inferiore al precedente *Concerto campestre*, favorevolmente accolto l'anno scorso.

L'Orchestra Sinfonica ci ha fatto anche conoscere la *Terza Sinfonia* di Max Butting, già eseguita a Ginevra dalla Società di Musica contemporanea. La composizione, nutrita di idee, ricca di concetti e di sostanza, è certamente uno dei più importanti brani di musica moderna.

La Società dei Concerti del Conservatorio ha offerto una realizzazione sinfonica, la più efficace che possa immaginarsi, del 1° atto di *Ariane et Barbe bleu* di Dukas e la scena finale del *Crepuscolo degli Dei*, ove trionfò la fresca e bella voce di Marcelle Bunlet.

I Concerti Pasdeloup, tre le molte importanti, hanno dedicato due serate alla *Messa in mi* di Bach, a *Giuditta* di Honegger ed alle *Coefore* di Milhaud. Della prima, per merito di Rhené-Baton e dei cori, diretti da Paul le Fleure, è stato possibile di dare, nei limiti dei mezzi a disposizione, una impressione abbastanza esatta.

Giuditta è stata presentata nell'adattamento per concerto, in una forma che si riavvicina al genere « oratorio », come fu trattato dai grandi classici.

La partitura, divisa in tre atti, raggiunge un sicuro effetto per la freschezza dei ritmi.

La tragedia delle *Coefore* è derivata da una parte della nota trilogia di Eschilo; ed è da lodare il Milhaud che ama spesso affrontare soggetti così grandi con una arditezza spesso ricompensata da un felice risultato. Forse gli elementi di cui si compone la partitura non sono strettamente musicali nel senso che si intende oggi; ma bisogna riconoscere l'effetto profondo che essa produce, commentando con senso drammatico, sempre acuto, l'opera del grande tragico greco.

Anche i Concerti Poulet hanno presentato non pochi nuovi lavori, dei quali tre hanno specialmente interessato: la *1ª Sinfonia* di Villa Labos e il *Salmo Notturno* e il *Finale* della signora Tailleferre.

Di questo complesso bisogna dire tutto il bene possibile; esso dispone d'un quartetto a corde veramente ammirevole e che ogni giorno va sempre più affinandosi. Nella direzione, quest'anno, con Gastone Poulet, musicista di finissima sensibilità, si è alternato Wladimiro Golschmann, giovane appassionato e volenteroso.

Devo segnalare anche il successo di due nuove società sinfoniche. L'una, quella dei Concerti Marius François Gaillard, aveva dimostrato fin dall'anno scorso, ma saltuariamente, la sua attività e si è ora organizzata per ben cinque mesi di udizioni; l'altra, quella dei Concerti Sichan, dà anch'essa un prezioso contributo all'attività musicale della metropoli.

I due nuovi lavori eseguiti, *Sous Marine* di Honegger e *Due salmi* di Milhaud, non sono certo fra i migliori dei rispettivi autori. Ma la sicurezza di mano del primo si riconosce anche in *Sous Marine;* e nei *Salmi* di Milhaud vi è una asprezza, una rudezza, una selvatichezza di toni, diciamo la parola giusta, di sicuro effetto.

Il Concerto di M. F. Gaillard, il primo di una serie molto promettente, è stato dato col concorso esclusivamente del pianoforte, di strumenti a fiato e della batteria. Il programma, oltre la *Serenata in do min.* di Mozart, comprendeva cinque lavori nuovi, tutti graditi: *Concerto grosso* di Pédritis (ove domina il flauto), scritto con chiarezza, privo d'aridità, facile e spesso brillante; *Bembé* di Caturla, un movimento afro-cubano, in cui tutti gli strumenti danno l'effetto di una trepidazione a volte esasperata o monotona; *Concerto* di Pipkoff, ricco d'idee; *Images d'Epinal* di Gaillard, molto grazioso; *Sinfonietta* di Passani, non molto piacevole, pur denotando nell'autore ricchezza di idee.

***

Parliamo ora, il più imparzialmente possibile, delle due manifestazioni organizzate dal gruppo dei « Sei », per festeggiare il decimo anniversario della fondazione.

Ai Campi Elisi, col concorso dell'Orchestra Straram, e alla Sala Gaveau, la settimana successiva (per le composizioni da camera) si ebbe — per così dire — una specie di « Rivista dei Sei ».

I quali si presentarono a turno: Poulenc e la signora Tailleferre al piano, gli altri al podio. Ciascuno suonò e diresse con la perfetta spregiudicatezza di gente che non ha nulla da difendere.

Le differenze ((recentemente e così giustamente rilevate da P. Landormy) sulla natura, sul temperamento e sulla tecnica di questi musicisti riuniti per simpatia personale, risaltano anche più evidenti oggi giorno. Si scorge sempre meglio, infatti, che il gruppo è stato formato per ragioni strategiche fondate sull'amicizia, anzichè per necessità estetiche derivanti da una comune dottrina.

I due programmi comprendevano le composizioni più caratteristiche dei « Sei ». Nel primo furono eseguiti: *Facheux* di Auric; il *Concerto* della Tailleferre, che riportò un vivissimo successo; la *2ª Suite* di Milhaud; la *Morte d'Ippolito* di Honegger.

Alla Sala Gaveau, la signora Vaurabourg eseguì al piano l'*Album dei Sei* che fu pubblicato a suo tempo e che contiene un pezzo di ciascuno d'essi. Seguirono una *Sonata* della Tailleferre; *Otto Poemi* di Cocteau; il *2° Quartetto* di Milhaud.

Il più dotato dei « Sei », il settimo, l'estetico del gruppo ed il suo profeta, il fine, lo spirituale, l'imprevisto, il deluso e ammirabile Cocteau presentò a sua volta un disco curioso in cui egli recita un suo poema, *Toison d'or*, su uno sfondo di jazz che gli conferisce un saporito rilievo.

Dopo altri brani di Durey, di Honegger e di Poulenc, i « Sei », uno alla volta, accompagnarono al piano una melodia, deliziosamente cantata dalla signora Peignot.

Ed ora che queste nozze d'argento così premature, il primo anniversario di questo gruppo — gruppo d'amici sopratutto — è passato, quale conclusione si potrebbe ricavare da un esperimento in cui tutti gli elementi sono di tendenza, così spesso, contradditoria? L'ingegno di tutti è fuori quistione. Poulenc è senza dubbio ben dotato; altrettanto si deve riconoscere in Auric, nella Tailleferre, in Durey, per quanto lo conosca meno bene. Circa Honegger e Milhaud, si può dire che composizioni quali le *Dit des jeux du monde* e *Rugby* del primo; e i *Poèmes Juifs* e il *2° Quartetto*, dell'altro, non permettono di dubitare menomamente sul loro valore. Ma quale rapporto passa tra i primi quattro, buoni musicisti, i cui mezzi, per altro, sono limitati, e Honegger, compositore assai forte, capace di dominare la forma, o Milhaud che ha l'ambizione di trattare vasti soggetti e che si sforza di mettere d'accordo con la sua poesia, una tecnica che non è sempre uguale?

Riesce quindi assai difficile stabilire ciò che il gruppo vuole o ripudia; a favore o contro chi milita; ciò che ama o detesta.

La gioia spontanea, che accompagna ordinariamente le diverse ricorrenze anniversarie, è mancata questa volta. Una certa malinconia dominava l'ambiente. Invano, nelle due lunghe sedute, si cercava il capolavoro che desse la sensazione di cosa che sappia riassumere un'epoca o una corrente d'idee, o fissare un momento del genio e lo simbolizzi. Nessuno dei brani eseguiti, di cui il più vecchio ha dieci anni, ha dato un'impressione di eterna freschezza, da assicurarci della sua vitalità. E nessuno dei « Sei » (il più vecchio non ha quaranta anni), ad eccezione della Tailleferre, dimostra di essere ancora giovane.

Si è quasi tentati di dire che l'arte di questi compositori, ritenuta ieri come sovversiva — senza saperne il perchè — è sulla via di diventare una cosa accademica. E questo precoce invecchiamento, queste grazie svanite, questi eccessi caduti nel vuoto, questo presente velocemente trasportato nel passato, ci rendono estremamente melanconici.

ROBERT BRUSSEL.

S. MERCADANTE

Cinque Studi da Concerto

E. R. 1066. Per Violino e Flauto. L. 8,—
E. R. 1067. Per Oboe e Pianoforte » 8,—
E. R. 1068. Per Clarinetto e Pianoforte. L. 8,—
E. R. 1069. Per Violoncello e Fagotto. L. 8,—

Revisioni di STADIO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lettera dalla Germania

(Dai grandi centri industriali della Ruhr e del Reno).

CONSIDERAZIONI GENERALI. — « Sempre lo stesso »; ecco il motto con cui si dovrebbe iniziare ogni corrispondenza sui Concerti e i Teatri dai grandi centri tedeschi. E nel caso presente si potrebbe aggiungere: « anche qui ».

« Sempre lo stesso » è, infatti, lo sviluppo della pratica musicale, trasmessaci in modo tradizionale e schematico, tale da assomigliare ad una corsa a vuoto. Teatri a repertorio, Concerti sinfonici (come trattenimenti privati), Concerti sinfonici « popolari » (come ultimamente a Düsseldorf e Bochum) e perfino Concerti popolari *gratuiti* (Herne), esecuzioni di solisti di ogni genere: sempre la stessa cosa, sia che si parli di artisti, o di pubblico, o di « teatro » antiquato (teatro preso nell'insieme), o di pubblico borghesemente rigido, profano ed incapace di assimilazione, o di folla con tutti i suoi complessi caratteristici: o di *Federica* (sentimentalità romantica), o di *Lohengrin* (nostalgia della mistica e del miracolo), o di *Pagliacci* (piacere primitivo alle avventure, agli assassinii ed agli omicidi, ai requisiti romantici che fanno orrore).

E tutto ciò si riscontra anche in questi paesi industriali. La struttura economica e sociale di questo vasto e popolato territorio non ha sinora ricevuto quasi alcuna influenza sulla evoluzione esteriore ed intrinseca della sua vita artistica, specialmente di quella musicale. (Atti singoli come la fondazione della scuola e del Museo Volkwang sono del tutto isolati). Chi crede che qui vi sia l'inizio di qualche cosa di nuovo si sbaglia molto; sarà anzi sorpreso trovandosi di fronte a tutto quel tradizionalismo che gli si para davanti, anche più che in qualsiasi altro centro metropolitano (come Berlino o Monaco) del nostro paese. Ma, ad essere ottimisti, non si scorge in questa situazione un ristagno (come Dresda o Monaco potrebbero lasciar supporre), ma quasi un periodo di transizione al quale seguirá — e crediamo in un tempo non troppo remoto — una vita artistica organica basata su salde radici.

ESSEN. — Tenendo presente che il teatro in musica ha bisogno di repertorio, oggi più che mai, per poter alimentare una feconda discussione e fare nuovi esperimenti, diremo che, in questo senso, ma non con troppa fortuna, lavora il Teatro dell'Opera di Essen, sotto la direzione di Rudolf Schulz Dornburg. A rappresentazioni mediocri (*Ballo in Maschera, Rigoletto* di Verdi, *A Basso Porto* di Spinelli, l'*Ebrea* di Halevy) si sono contrapposte interessanti e ben curate riprese di lavori consueti (un *Lohengrin* di stile meravigliosamente sicuro, un'opera brillante di Lortzing, *Zar e Zimmermann*, un *Don Giovanni* problematico, un *Flauto Magico* in un leggero stile di rivista, *Vita Parigina* di Offenbach, nel costume moderno del jazz) e, come particolare attrattiva, disgraziatamente solo per un ristrettissimo pubblico, opere sconosciute quali *Wozzeck* di Alban Berg, *Oedipus Rex* di Strawinski, *Simon Boccanegra* di Verdi, *Mahagonny* di Weill.

DUISBURG. — La mancanza di tali tendenze ideali (ma spesso anche ideologiche) è maggiormente deplorevole nei grandi teatri del nostro territorio, come Duisburg che (sotto la direzione di Saladin Schmitt) non ha nel suo programma nessuna grande opera musicale-teatrale (salvo qualcuna di repertorio abbastanza ben curata come *Tristano, Re per un giorno, La bella Galatea*, ed inoltre *Traumspiel* di Weisman-Strindberg e *Macchinista Kopkins* di Brand). Soltanto ha offerto la prima rappresentazione dell'*Ebreo polacco* di Karel Weis, lavoro assai debole, rappresentato a teatro vuoto e con effetti scenici senza fantasia.

DÜSSELDORF. — In modo non molto differente agisce il Teatro dell'Opera di Düsseldorf (Direttore Iltz), del quale non c'è da riferire che una graziosa riesumazione del *Boccaccio* di Suppé; una bella rappresentazione di *Le allegre Comari di Windsor* di Nicolai e una novità senza importanza: *Angélique*, opera buffa in un atto, di Jacques Ibert.

DORTMUND. — Il Teatro di Dortmund (Direttore Richard Gsell) presentò lavori degni di attenzione: le prime di una piccola opera *Unhold Ohneseel* di Rimsky Korsakow, musica veramente russa e primitivamente schietta, senza patos e senza preoccupazione dell'opinione del pubblico; e di una composizione operistica assolutamente insignificante, *Hotel Stadt Lemberg*, di Jean Gilbert, oltre *Novità del giorno* di Hindemith e *Tenor* di Donhnay.

ELBERFELD. — Repertorio da non suscitare problemi e di qualità non sempre convincente, hanno rappresentato i teatri di Elberfeld-Barmen (con la prima della *La Rosiera* di Vittorio Gnecchi), di Hagen e di Münster. Più progressisti si dimostrano i teatri di Osnabrück, Aachen, Krefeld, senza dimenticare il più piccolo, ma esemplarmente attivo, di Hamborn (direttore Kaufmann). Tutti i detti teatri (non lo si deve mai dimenticare) in un periodo di seria preoccupazione finanziaria e di crisi culturale generale, hanno duramente da combattere per la loro esistenza e per trovare i sussidi che doverosamente si devono loro concedere. Non si può ancora prevedere come si potranno risolvere e realizzare i molteplici progetti di economia, di chiusura di teatri e di fusione (Essen-Duisburg, Duisburg Bochum, Dortmund).

***

Molto più variati sono gli avvenimenti notevoli nella vita concertistica del nostro centro industriale. Ma non ci illudiamo nemmeno in questo campo: troppi lavori dozzinali e troppo ossequio alla tradizione decidono anche qui. Ben poco si lavora ad una elevazione del gusto, ed alla educazione sistematica del pubblico, e, lo diciamo apertamente, le personalità che dirigono non sono sempre all'altezza del compito. Düsseldorf ha un direttore valoroso in Hans Weisbach; Essen, in Max Fiedler; Dortmund in Wilhelm Sieben (benchè i primi due siano fortemente osservatori in arte); Duisburg troverà l'anno venturo in Eugen Jochum un capo che appartiene alla giovane generazione; ma, tuttavia, la situazione è molto più difficile per Osnabrück (Otto Volkmann), Elberfeld (Hoessling) o Bochum (Leopold Reichwein), senza contare le città piccole, quali Geselkirchen, Bottrop, Mülheim e perfino Hagen. Si può esprimere però il giudizio generale che nessuno di quei maestri possieda una vera natura di grande direttore d'orchestra, ed il talento che sa quello che vuole, aperto a quanto vi è di nuovo e di grande.

La mancanza di una tale personalità, si fa risentire specialmente quando si passa in rassegna la nostra vita concertistica, in cerca di *musica nuova*. Ecco quasi tutto quello che venne presentato di novitá nei diversi mesi dell'attuale stagione di concerti:

PRIMISSIME. — ESSEN: *Variazioni* per orchestra, di Kletzski; *Le campane*, lavoro corale di Rachmaninoff; *Concerto* per cello, di Janis Medine. — DUISBURG: *Variazioni* per orchestra di Raphael Günther; *Quintetto* per pianoforte di Miklos Rozca. — DORTMUND: *Variazioni e fuga su un tempo di Mozart* di Kurt von Wolfurt. — DÜSSELDORF: una composizione corale di Fortner; l'oratorio *Panzerkreuzer Potemkin* di Franz Landé-Hans Lorbeer (lavoro pateticamente vuoto, di atteggiamento eminentemente piccolo borghese); *Leggenda sinfonica*, di Anatole Liadow; *Ouverture sinfonica*, di Tibor Harsanyi. — HAGEN: *Lieder der Sehnsucht (Santi di nostalgia)*, di Josef Has; *Sinfonietta*, op. 63, di Otto Siegel. — GELSENKIRCHEN: *Sinfonia*, op. 56, di Hans Flaischer.

PRIME ESECUZIONI. — MÜNSTER: *Oratorio di Natale*, di Richard Wetz. — DÜSSELDORF: Musica da camera del violinista Adolf Busch; Opera corale *Tegeszeiten* di Strauss. — BOCHUM: *Rugby* di Honegger. — DORTMUND: *Sinfonia in bemolle* di Max Trapp, *Seconda Sinfonia*, di Robert Heger, *Concerto* per violino di Jacques Dalcroze. — DUISBURG: *Schelomo, Concerto* per cello e orchestra, di Ernest Bloch — ESSEN: *Preludio e Fuga*, op. 12, di Emil Peters; *Concerto romantico* per pianoforte, di Joseph Marx; *Variazioni ungheresi*, di Zador; *Fuga tripla*, di Wolfurt, *Concerto* per pianoforte, di Adolph Busch; *Psalmo tedesco*, op. 4, di Hans Wedig.

Tutto questo potrebbe apparire a prima vista come un grosso bagaglio di interessanti novità; ma non si tratta, invece, di lavori di tendenza moderna o degni di particolare attenzione. A che servono queste musiche stentate di Brahms-Reger (Busch, Raphael, Medins, Heger, Wolfurt, Marx, Fleischer) o queste composizioni pseudo-romantiche (Zador, Wetz, Harsany) o esangui di esteti (Kletzki, Peters)? Perchè tutto ciò viene presentato come « musica moderna » ad un pubblico ingenuo e troppo pronto ad accoglierla?! Senza una presentazione sistematica del più moderno, anche se suscita contrasti, manca la base per un sano sviluppo. Esistono già abbastanza opere per tale scopo; ma occorrerebbe una direzione centrale ed una specie di organizzazione fra compositori modernisti (come quella della « Società per musica moderna » fondata dieci anni fa a Colonia). Rarissimi sono stati (eppure accolti con tanto piecere!) i veri *avvenimenti* dell'attuale stagione: Hindemith che suonò ad Essen musica da camera, ed a Mulheim il suo *Concerto* per viola, e Strawinski che diresse a Düsseldorf un Concerto di opere proprie.

Aggiungiamo a questa rassegna l'elenco dei grandi virtuosi recentemente presentatisi: i cantanti Sigfrid Onegin, la Ivogün, Karl Erb; Jan Kiepura, Celestino Sarobe, Mariano Stabile, Tendy Mac Kenzie, Kempf, Flesch, Alma, Moodie, Gieseking, Kreisler (Kempf veramente grandioso, Flesch fiacco, Kreisler sorprendentemente superficiale!); i direttori Abendroth, Schuricht, Hausegger, Pfitzner, Furtwängler, che presentarono i soliti programmi. Passando nel regno della danza ricordiamo anche Gret Palucca, Mary Wiegman, Heide Woog, Vera Skoronel, la Loheländer ed i noti « Gruppi di ballo da camera » o « Studio » dei teatri di Hagen (quest'ultimo offrì una primissima interessante esecuzione di « Kreislauf » di Artur Honegger) di Colonia, di Münster e di Essen.

Facciamo finalmente menzione di alcuni altri avvenimenti quali: la *98.ma festa musicale del Basso Reno* a Düsseldorf e la *Festa di Bach* data da una Società di Witten, che coltiva la musica con molto sentimento, ed i concerti di musica antica ad Hagen, organizzati e finanziati da Enti puramente industriali e da privati, interpreti di bello stile i noti musicisti Döbereiner, Hobohm e Huber.

HANS KOLTSCH.

Lettera da Bruxelles

Bisogna segnalare questa volta, come un avvenimento eccezionale, l'inaugurazione della grande sala dei Concerti del Palazzo delle Belle Arti della città, alla presenza dei Reali. Si tratta d'un magnifico « auditorium » capace di 2.300 posti a sedere, con un palco per un migliaio di esecutori. Oltre le proporzioni armoniose, l'illuminazione nascosta e i sobri ornamenti, bisogna lodare le qualità artistiche della sala, ove si sente bene da qualsiasi parte, e complimentare l'eminente architetto Horta.

Il teatro Reale della Monnaie, oltre il repertorio consueto, ha ripreso *Boris Godunof*, *Maruf*, il *Suonatore* di Prokofieff, l'*Ebrea* e *Guglielmo Tell*. *Maruf* ha avuto per protagonista, questa volta, Mario Chamlee, del Metropolitan di New York. L'*Ebrea* e *Guglielmo Tell* ci fecero conoscere un forte tenore francese, Guys, di cui si è apprezzata la bella voce, più della scena, troppo convenzionale.

Lo stesso teatro, in questo trimestre, ha allestito in una stessa serata tre novità d'autori belgi: *Gente di mare* di Gilson; *Khadi Dupé* di Brenta; e il *Re beve* di Schoemaker. La prima è un dramma lirico scritto da più di trent'anni su libretto di Garnir; una notevole partitura che ci mostra il compositore in pieno possesso di qualità polifoniche ed orchestrali. Lo stile è quello del dramma wagneriano, ma senza la minima riminiscenza.

Khadi Dupé, opera comica in due atti, è stata composta da Brenta su un libretto ricavato per lui da un racconto delle Mille e una notte. L'autore, belga ed allievo di Gilson, apparisce musicista accorto ed esperto. La musica è elevata, ma risente l'influenza del *Maruf*. Anche Schoemaker è allievo di Gilson; il suo balletto *Il Re beve* è un adattamento di variazioni sinfoniche scritte per concerto. Si è apprezzata la maestria tecnica del compositore; e la truculenza della musica, di bel colorito, attesta subito l'origine fiamminga dell'autore.

Infine, e come lo scorso anno, la Monnaie ha preparato una rappresentazione completa della *Tetralogia*, superiore alla precedente, grazie a l'intervento di buoni cantanti stranieri e all'efficacissima direzione del Molle.

La prima serie di concerti del Conservatorio di Bruxelles, diretti da Defauw, ha già avuto luogo. I brani più importanti sono stati: *Gli Elfi* (novità) di Strens, un giovane compositore nazionale; lavoro ben scritto ma tristaneggiante; e il primo atto di *Penelope* di Fauré, con la signora Croiza. Ricordiamo ancora una udizione dedicata a Bach, le cui cantate furono eseguite in tedesco; ed un'altra alla *Dannazione di Faust*, di cui si ebbe una interpretazione piena di colorito e di vita.

Il primo Concerto spirituale fu affidato al maestro Barbier, compositore belga, direttore del Conservatorio di Namur. Egli diresse *Redenzione* di Franck, il grazioso oratorio *Job* di Rabaud e un frammento della *Messa dei morti*, una delle migliori composizioni di Gossec, compositore nazionale del quale si celebrò l'anno scorso il centenario (1733-1829) (?).

Nella successiva tornata, Jongen, direttore del nostro Conservatorio, oltre il *Bon pastore*, poema evangelico di Ryelandt, lo *Stabat* di Szmanowski, ha presentato l'*Apocalisse di S. Giovanni*, oratorio di La Presle, il quale, benchè scritto con cura, manca di personalità e denota influenze wagneriane.

Il primo Concerto popolare, affidato a Frans Ruhlmann, il coscienzioso titolare dell'Istituzione, fu interamente dedicato all'esecuzione di *Pays*, dramma lirico di Guy Ropartz, di stile elevato, come quelli di tutti gli allievi di Franck, ma d'una troppo severa austerità che finisce per stancare.

Nella successiva udizione udimmo la deliziosa cantatrice della Scala, Conchita Supervia, che ottenne un vero trionfo in brani dell'*Italiana in Algeri*, di *Cenerentola*, del *Barbiere*, di pagine di Pizzetti e di Davico. In orchestra, l'ouverture della prima opera, tre pezzi di Scarlatti, orchestrati — chissà perchè — da Roland-Manuel, *Pulcinella* di Strawinski, ecc. ecc.

L'ultimo concerto, sotto la direzione di Alwin dell'Opera di Vienna, ebbe un successo mediocre.

Defauw ha già diretto tre dei suoi concerti. Il primo, con l'eccellente pianista Yves Hat; il secondo col violinista Szigetti; il terzo, interamente dedicato a Debussy, con la cooperazione — in alcune scene di *Pelléas et Mélisande* — di Panzera e della Gills.

Ed ora veniamo ai Concerti Filarmonici al Palazzo delle Belle Arti, tutti interessantissimi. Il primo, con al podio Defauw, comprendeva anche i *Pini di Roma* (la composizione così smagliante di Respighi) e una novità belga, un piccolo trittico sinfonico di F. Quinet, di modernismo audace e di carattere a volta elegante e vigoroso, che termina con una « Marcia Nuziale » d'una spavalderia veramente francese. Come solista si presentò la grande cantatrice Lotte Lehmann, che riportò un nuovo trionfo. Nell'ultima edizione, particolarmente gradita, si presentò Bruno Walter, la di cui direzione nitidissima, esuberante ma morbida, ove ogni gesto ha la sua ragione d'essere, ebbe un grande successo. Ci offrì una interpretazione deliziosa della *Nachtmusik* di Mozart, quella, di straordinario lirismo, del *Don Giovanni* di Strauss e la *1ª Sinfonia* di Mahler, lavoro affascinante, ancora sconosciuto tra noi

***

Moltissime anche le minori udizioni di complessi minori e di solisti. Il 2° Concerto Pro Arte, direttore Roger Desormière, ebbe luogo col concorso della squisita cantatrice italiana Rachele Maragliano Mori. Ricordo ancora il Concerto del « Gruppo Strumentale »; della Nuova Società di musica, fondata da Loevenssohn; di diverse altre Associazioni (Trio Cecilia, Quartetto con pianoforte, Quartetto di Bruxelles, Trio di Corte, Società Nazionale dei Compositori, Concerti Guller) nonchè le conferenze-udizioni sulla Storia della musica di piano, tenute dalla signora Tambuyser e dal sottoscritto, dedicate, quest'anno, a Bach, Beethoven, Schumann e Liszt.

Concerti di violino hanno dato la signorina Yelli d'Aranyi, Weissenberg e Kreisler (il più grande successo della stagione); di violoncello, Casals; di piano, Cortot, Rummel, Backhaus, Friedberg, Ciampi ecc.; di canto, Lotte Lehmann, Elisabetta Schumann, ecc.

Tra le manifestazioni speciali, citerò: l'esecuzione, a Natale, d'una nuova messa recentemente pubblicata di Filippo De Monte, il gran maestro polifonista belga del 16° secolo, da parte del coro della Cattedrale di Malines, diretto dal Canonico Van Nuffel; una serata di gala italiana per beneficenza, con interpretazioni di Geni Sadero, alla presenza della attuale Principessa di Piemonte; l'esecuzione della cantata *Antigone* per soli, cori e orchestra di Van Ulft, premio di Roma di questo anno; infine il ben riuscito Concorso di « Sonorità di Violino », organizzato dal Circolo Artistico di Bruxelles, al quale ho partecipato come membro della Giuria.

Il Concorso, preparato sul tipo di quelli di Parigi, ma con esclusione degli strumenti antichi, offriva tutte le garanzie possibili; ogni strumento udito due volte, prima sotto un numero, poi sotto una lettera; oscurità assoluta nella sala; nè la Giuria nè l'esecutore vedevano lo strumento; e la Giuria era composta di vere « competenze », tra le quali un liutaio di Parigi e uno di Berlino.

Al Concorso, internazionale, parteciparono 71 strumenti: 30 tedeschi, 14 francesi, 12 belgi, 5 svizzeri, 4 olandesi, 2 italiani, 2 ungheresi, 1 léttone. Alla eliminatoria rimasero dodici strumenti, dei quali sei dovevano essere prescelti. La prova definitiva avvenne alla presenta del pubblico, che votò separatamente dai giurati, e, cosa non comune, i due giudizi furono pressochè corrispondenti. Il risultato fu il seguente: 1°) Kaul, di Parigi; 2°) Aerts, di Bruxelles; 3°) Henneberg, di Liegi; 4°) Stuber, dell'Aja; 5°) Petzold, di Chaux-de-Fond; 6°) Deeyer, di Lage. La Giuria era presieduta da Eugenio Ysaye (recentemente amputato di una gamba), che usciva per la prima volta. Ed il vederlo così allegro, così vivo, fumando con voluttà la pipa donatagli dalla Regina, con le sue argute osservazioni in dialetto liegese, costituì un vero godimento per tutti.

ERNEST CLOSSON.

Lettera dalla Russia

Una conseguenza certamente felice della rivoluzione bolscevica, è stato il decentramento intellettuale ed artistico della Russia e il risveglio della cultura nazionale di numerosi popoli che fanno parte attualmente dell'U. R. S. S. i quali, sotto l'antico regime, erano immersi in un profondo sonno ed impossibilitati a difendere il loro patrimonio intellettuale ed artistico contro la politica di russificazione del potere centrale.

Grazie a questo decentramento, noi assistiamo ora ad una vera risurrezione della musica popolare, particolarmente nei confini orientali dell'U.R.S.S.

Come ho già tentato di dimostrare in una delle mie precedenti corrispondenze, gli sforzi delle autorità comuniste per creare una musica rivoluzionaria e specificatamente « proletaria », si sono incagliati, come era da aspettarsi. L'arte dei giovani compositori russi (parlo di quelli che hanno ingegno e hanno cognizioni tecniche) — Cheskakovitch, per esempio — subisce indubbiamente l'influenza dei compositori occidentali: d'Hindemith, tra gli altri, e di Prokofieff; quest'ultimo, benchè russo, non fa nel paese dei Sovieti che qualche breve apparizione e appartiene, si può dire, alla musica europea. Quell'arte non presenta nulla di specialmente proletario; senza contare, del resto, che nessuno sa precisamente che cosa s'intenda per musica proletaria. D'altra parte, se noi consideriamo i lavori di coloro che appartengono al rango dei compositori nazionali, dobbiamo constatare: o che non presentano alcun interesse, poichè si contentano di armonizzare e di aggiustare, più o meno bene, dei « *refrain* » popolari; o che entrano ai Conservatori, vi imparano il contrappunto e la forma, e finiscono per scrivere come i loro colleghi d'occidente.

Ultimamente un critico comunista, esaltatore della musica rivoluzionaria, il quale però non sa comprendere come non vi sia alcun rapporto tra una rivoluzione politica e sociale ed una rivoluzione estetica, volle indicare le produzioni musicali più tipiche, nate sotto il regime bolscevico. Tra esse troviamo: l'*Ode a Lenin* di Alessandro Krein, *Marcia funebre alla memoria di Lenin*, di Kassianof; *Monumento sinfonico* di Ghnèssine; *Carmagnola* di G. Conus; *Alla festa del Komintern* di Glière; *Il Corteggio* e *Lenin* due cantate, per cori ed orchestra, di Kastalsky; *Inno al lavoro* d'Ypolitov-Ivanov, ecc. Questa lista può fare una certa impressione sui lettori poco al corrente della musica russa; ma farà sorridere, invece, quegli altri che hanno seguito la carriera dei musicisti russi negli ultimi 25 anni e constateranno che tutti gli autori menzionati sono dei vecchi, noti ed apprezzati fin da prima della guerra e della ri-

voluzione. Costoro scrivono oggi sotto il nuovo regime, come scrivevano sotto quello czarista. La sola differenza consiste nel fatto che mentre ora dedicano i loro lavori alla memoria di Lenin e ad esaltare il lavoro, precedentemente componevano opere religiose e poemi d'amore, brani mitologici o patriottici. I più interessanti, i meglio quotati, di essi, sono certamente Krein e Ghniéssine, ma appartengono entrambi a quella generazione russa che subì l'influenza di Scriabine ed anche, in parte, quella di Debussy e di Ravel. Non si deve attendere nulla di nuovo da costoro, poichè le loro cantate e i poemi ufficiali in favore dell'attuale ordine di cose, non sono che vecchiume, con etichetta rinnovata.

***

Ben diversa è la situazione per quanto riguarda lo studio e la valorizzazione del folklore, che ha preso in questi anni un grande sviluppo e può riservarci sorprese interessantissime.

Una volta di più, perciò, siamo convinti che l'arte non sopporta alcuna pressione e che non può espandersi che allorchè è lasciata libera. Quando il potere statale ha tentato d'intervenire direttamente nella vita musicale, esso ha portato un assoluto incaglio; ed al contrario, quando ha permesso alle forze sociali di manifestarsi liberamente, i risultati sono stati sicuri.

Già sotto l'impero czarista, la Società geografica e l'Accademia di Scienze inviarono, fin nelle regioni le più lontane, spedizioni munite di fonografi per registrare i canti popolari russi e mongoli. Ma questo lavoro aveva un fine esclusivamente etnografico, e nessuna influenza sulla musica viva. Diversamente si agisce oggi, poichè il folklore musicale delle diverse nazionalità dell'U.R.S.S. è studiato da musicisti ed etnografi di quegli stessi popoli, i quali dispongono di scuole medie e talvolta superiori. E sono proprio gli allievi di queste scuole che lavorano al risveglio dell'arte nazionale; che registrano la canzone popolare antica e moderna; e che pubblicano raccolte importanti, sia per la quantità che per la qualità dei brani che vi figurano. D'altra parte, compositori locali, generalmente non sperimentati ma pieni di buona volontà, si sforzano di creare sulla base di questi canti popolari, una musica veramente nazionale.

Queste musiche denotano, assai spesso, una ingenuità che farebbe sorridere un compositore occidentale, ma io credo invece che se in Russia nasce una nuova arte musicale, si deve darne merito a questi modesti artisti che studiano il loro folklore, non come curiosità, o come cosa morta, adatta, tutt'al più, a figurare in qualche collezione etnografica; ma come cosa vivente e perciò sempre feconda.

Tra queste raccolte, citerò particolarmente quella di Zataiévitch, un Khirghiz che trascrisse circa 2 mila melodie del suo paese. Quei canti non erano stati mai studiati, nè si immaginava che quei nomadi potessero possedere una musica degna di qualche interesse. La raccolta di Zataiévitch ci rivela un'arte d'una ricchezza melodica e ritmica pregevolissima.

Nè meno interessanti sono i canti dei Tchouvaches (popolazione mongola, abitante al di là del Volga), raccolti da un gruppo di allievi di una scuola di Kazán; sebbene meno variati e completi ritmicamente dei precedenti, si distinguono però per il loro sentimento lirico, venato, quasi sempre, di malinconia.

Si può dire che al presente la musica popolare di tutte le nazioni che vivono nel quadro dell'U.R.S.S. sia studiata da vicino e fedelmente registrata. Non si sono raccolte, recentemente, anche le canzoni dell'Yakouts', popolazione al Nord della Siberia che vive disseminata in una regione vasta, quasi, come l'Europa?

L'interesse che suscitano queste musiche nazionali e il loro studio sistematico, hanno avuto per risultato una specie di « rinascita della produzione popolare ». I Khirghiz, i Bouriates, i Tartari di Crimea e del Caucaso, i Lezguines, i Turkmènes, allo stesso modo dei Piccoli russi e dei Bianchi russi, non si contentano delle loro antiche canzoni, ma continuano a produrre canti d'amore, di rivoluzione e di lavoro.

E, grazie ai cori che si sono costituiti un po' dapertutto e che viaggiano da una regione all'altra, avvengono scambi tra i differenti paesi, e si stabiliscono correnti d'influenza tra contrade distantissime.

Che cosa risulterà da questi contatti tra musiche così differenti, che possono, attualmente, svilupparsi così liberamente? È difficile il prevederlo. Ma si può dire che la musica russa è attualmente ad una svolta importante della sua storia.

B. DE SCHLOEZER.

PIANOFORTE A DUE MANI

D. AMFITHEATROF

121113. - *Il miracolo delle rose*. Leggenda francescana per Orchestra. Riduzione dell'A. L. 6,—

S. ORTIGALA

121136. - *Due Studii di concerto* sui Preludi N. 17 e 20 del Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach. L. 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PILATI (M.) — *Fughe e Fughette* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico*, Milano.

Io credo nella modestia degli artisti, nella modestia intesa non come ignoranza del proprio valore, ma come conoscenza della impossibilità della perfezione assoluta. Sotto questo punto di vista posso, anzi devo apprezzare Mario Pilati il quale, pubblicando cinque fughette e fughe, ha voluto presentarle come una pubblicazione a scopo didattico, e le ha fatte precedere da una breve prefazione dove questo scopo didattico viene più precisamente confermato. Non credo però che il Pilati si sia preoccupato soltanto di fini didattici; se il fine artistico è stato da lui esternamente mascherato, esso si svela chiarissimo a chi conosca quanto di astruso si sia fatto in questo campo da chi veramente mirava alla risoluzione di problemi meramente tecnici. Il fatto è che oggi si è perduto il senso della fuga, non come logico svolgimento di un nucleo iniziale, come parabola che ha il suo fuoco in ragioni di carattere emotivo e non semplicemente costruttivo. Qui invece la fuga esiste; non è esercitazione, ma particolare e viva forma di espressione. Si potrà notare che i suoi temi sono un po' rigidi, un po' scolastici, che qualche suo aspetto è già stato sfruttato (per esempio una scala cromatica discendente), ma non si potrà negare che una grande varietà è stata raggiunta pur partendo da una base di valore assai uniforme. Mi sembra migliore la fughetta iniziale; è la più fresca, la più semplice, la più scorrevole ed è ben riuscito il movimento dopo la corona.

Diciamo qualche parola del problema tecnico: l'aver evitate le dieggiature è molto conveniente, ma allora perchè non è stata tralasciata la ripartizione tra le due mani, problema che nella esecuzione delle fughette è spesso assai interessante? Io poi avrei desiderato qualche segno di colorito in più; non basta forse che ci si affanni tanto nel ricercare i coloriti delle musiche antiche, perchè anche i compositori moderni ci diano delle preoccupazioni da questo lato?

VI. AR.

AMFITHEATROF (D.) — *Andante* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico*, Milano.

Un pezzo d'espressione, dove non si richiede dagli esecutori alcuna abilità trascendentale, ma una gran forza di sentimento. Il brutto è che questo abbandono di mezzi decorativi mette a nudo anche l'ispirazione del musicista, non permettendogli alcuna scappatoia od alcun rifugio. L'Amfitheatrof si è difeso onorevolmente nel difficile agone, ed ha scritto un pezzo che, se non sarà eterno, finchè verrà eseguito piacerà sempre.

Il lavoro è del 1924, e ci dà perciò la misura del progresso dell'autore, certamente oggi più discusso e più interessante di quello che questo brano, pubblicato allora, avrebbe lasciato supporre.

VI. AR.

DUPRÉ (M.) — *Lamento* pour Orgue. (A. Leduc, Parigi).

Breve poemetto, di profonda sensibilità; lavoro di un musicista colto e sensibile, che ama esprimersi — almeno in questo lavoro — col linguaggio e le forme più semplici. È quanto basta a dire che questo poemetto non offre difficoltà *tecniche*: ma richiede un interprete vigile ed attento, sensibile: e cioè un collaboratore intelligente. Ma il lavoro è bellissimo e varrebbe realmente la pena che un buon organista si convincesse a metterlo in repertorio.

PZ. SWEELINK (J.) — *Variaties over'est-ce mars' - Toccata - Chromatische fantasie - Fantasie - Kleine Toccata*, per Pianoforte. (G. Alsbach, Amsterdam).

Pubblicazione accuratamente riveduta e provvista di indicazioni abbondanti per l'interpretazione di alcune opere di questo compositore olandese (1562-1621), poco noto, se non nei manuali di storia della musica, a cura di B. van den Signenhorst Meyer.

TOCH (E.) — *D'une petite ville*. Tredici brevi pezzi caratteristici per Pianoforte. (Schott, Magonza).

Non sono tra le composizioni più notevoli di questo interessantissimo autore: ma possono riuscire gradite anche agli avversari della sua musica. Si tratta di brevi quadretti di carattere romantico-caricaturale (senza i dettagli si potrebbero prendere per brevi invenzioni a due voci) piacevoli, indovinati; d'ottima scrittura e di giusto equilibrio, e ciò che più conta (almeno per coloro che non sono troppo famigliarizzati con questo genere di musica) di media difficoltà e spesso anche meno.

SATIE (E.) — *Oeuvres posthumes pour le Piano*. (Danses gothiques - Messe des pauvres - Passacailles - Les pantins dansent - Quatre préludes - Préludes en tapisserie). (Rouart Lerolle, Parigi).

Dire che questi lavori postumi di Satie ci rivelano qualche cosa di nuovo sul loro autore, sarebbe per lo

meno esagerato. Nessuno di essi è recente poichè la loro data di composizione varia fra il 1893 (*Danses gothiques*) ed il 1906 (*Prélude en tapisserie*). Osereimmo dire che i più antichi sono i più interessanti: ci mostrano ancora il migliore Satie, tutto impregnato di modi ecclesiastici, e che pure usando l'ironia, mantiene ancora un certo equilibrio e misura nell'uso di essa. Ai pianisti potremmo consigliare le *Danze gotiche* ed i *4 Preludi;* ai curiosi di conoscere le possibilità non sfruttate dal Satie, la *Messe des pauvres.*

TONI (A.) — *Due sonatine* per Quartetto d'archi. (Partiture e Parti). (A. e G. Carisch e C., Milano).

Troppo noti sono questi lavori perchè si debba parlare a lungo di essi. La lettura ci mostra l'ottimo senso di costruzione e la scrittura chiara e logica. Il rendimento sonoro è eccellente.

VERETTI (A.) — *Due canti del Tasso* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Liriche di carattere personale e molto felici. Delle due, preferiamo la seconda. Una sola obbiezione: erano scritte forse con accompagnamenti di quartetto d'archi? Il commento pianistico ha quest'apparenza in più di qualche punto.

d. d. p.

PRATELLA (F. B.) — *I Canti del Cammino.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

Sono quattro liriche di Antonio Beltramelli (per Canto e Pianoforte): *Dietro il mio cuore* (con violino); *Nostalgia* (con violino); *L'Ave* (con violoncello); *L'ultima fola* (con violino e violoncello).

La vena del compositore romagnolo appare in questi brani nella sua piena gagliardia.

Il canto ha inflessioni di soavità e di malinconia, slanci drammatici, e melismi popolareschi di garbata misura.

La parte pianistica ha pure un rilievo interpretativo veramente efficace, con opportuni ritorni di disegni ritmici e di incisi melodici. Notevole la linea aggiuntiva del violino e del violoncello, sia usati singolarmente, sia fusi con riuscito impasto di polifonia e di timbro, nell'ultima lirica.

ROCCA (L.) — *Suite - Violino e Pianoforte.* (U. Pizzi, Bologna).

I tre tempi, di cui consta la *Suite*, hanno spiccati caratteri differenziali tra loro, così da aculre l'interesse per la composizione, specialmente in riguardo alla varietà dei movimenti e alla scioltezza della parte violinistica. Il continuo mutamento di ritmo non inceppa il libero corso dell'idea musicale, attraverso le multiformi configurazioni tematiche e nei dettagli episodici.

Il terzo tempo (*Grottescamente*) ha un'andatura burlesca, che ben si addice al carattere artistico e alle intenzioni dell'autore, con un gustoso avvicendarsi di effetti strumentali, quali il pizzicato, lo staccato «col legno» e colpi d'arco al tallone.

ALDO FINZI.

CORIO (E.). — *Notturno a Lesbo - Fantasia in re minore.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

L'autore di queste due composizioni che vinsero il concorso bandito dalla Società Anelli di Cremona, ha in esse spiegato tutte le finezze dell'armonia moderna e del progresso cui la tecnica pianistica è pervenuta fino ad oggi. Egli si distingue fra i compositori moderni per la forte ed ampia struttura che dà alle sue opere. Non è nemico della melodia e non la nega affatto. Egli costruisce le sue opere su temi melodici e sani; la sua armonizzazione è pervasa di tutte le finezze e risponde a una convinzione sincera.

Nei procedimenti armonici non vi sono cacofonie poste senza una determinata importanza; e, benchè ardita, l'armonizzazione è ben motivata e comprensibile.

Ciò che è più strano è che malgrado le modulazioni inaspettate con cui si perviene ad ogni cadenza, le due composizioni hanno una tonalità sovrana di *re minore*. Il *Notturno a Lesbo* ci trasporta nell'ardore sconfinato di una notte d'estate piena d'amore. La *Fantasia* è una eccellente opera pel repertorio di concerto. Benchè sia composta in *re minore* essa è chiara e gaia. I due pezzi, eseguiti l'uno presso l'altro, offrono un gradevole contrasto artistico.

Le raccomandiamo caldamente ai concertisti e ai pianisti di primo rango.

WATTS (W.) — *Blue are her eyes.* Song. Winthrop Rogers, Ltd., Londra).

Singolarmente espressiva appare questa breve pagina vocale soffusa di vaghezza armonica e di bene intesa modernità.

DENSMORE (J. H.) *Elf and Fairy.* Song. (Winthrop Rogers, Ltd., Londra).

La musica rende con rara evidenza l'ambiente fantastico al quale accenna il titolo e il contenuto poetico della romanza. Conscio dell'importanza richiesta dalla parte vocale, l'autore sa limitare la descrizione dell'atmosfera ad un leggero trapunto ritmico e armonico di ottimo gusto.

BANTOCK (G.) — *The Enchanted Wood.* (Song. (Joseph Williams, Ltd., Londra).

I moderni compositori inglesi sanno alternare con geniale abilità lo snodarsi della melodia alla pittura d'ambiente; ed anche in questa romanza lo scopo è raggiunto con bella spontaneità.

BECY SLINN (E.) — *The shy Lover.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Piccola composizione senza pretese, ma graziosa in ogni suo atteggiamento.

KLEIN (I. F.) — *Easter.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di particolarmente significativo distingue questa breve composizione, ma il solito buon gusto rende gradevole il compito della voce e del pianoforte.

STEWART (D. M.) — *Forest music.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Graziosa poesia ravvivata da musica appropriata ben armonizzata.

—— *A Lawsuit.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Originalissima romanza basata su un argomento non meno originale.

—— *The Tomb of Ajax. Song.* (Augener Ltd., Londra).

Il noto compositore britannico si ispira a poesie un poco insolite e di conseguenza anche le sue pagine vocali assumono caratteri speciali, che difficilmente rievocano altre composizioni vocali.

SYMONS (D. T.) — *The Little balck boy.* Song. (Winthrop Rogers, Ltd., Londra).

Bellissima composizione improntata ad un suggestivo atteggiamento esotico e nostalgico di effetto avvincente.

FAIRLIE (M. B.) — *He that Dwelleth.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di particolarmente tipico contraddistingue questa romanza, ma le notevoli attrattive di uno spiccato buon gusto la rendono interessante assai.

GILMAN (D.) — *The Shower.* Song. (Augener Ltd., Londra).

La musicista accoppia grazia poetica al garbo musicale, raggiungendo nella sua breve romanza un invidiabile equilibrio di genialità e di piacevolezza.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA DIDATTICA

MANFERRARI (F.) — *Tavola onnitonale* di tutti gli istrumenti e le voci adoperate nella moderna orchestra. (Mattiuzzi e Biancani, Bologna).

È una tabella fatta con molta cura e precisione sull'estensione di tutti gli strumenti e le voci, con l'indicazione delle estensioni, dei vari registri d'ogni strumento e delle note difettose ancora esistenti in qualcuno di essi. Lavoro pratico utilissimo e vivamente raccomandabile.

VANNINI (V.) — *Della Voce umana.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

Dall'intera opera, redatta quando l'A. fu colpito da grave male e ch'è la sintesi della sua esperienza e dottrina di reputato maestro di canto, traspare l'intimo proposito di dimostrare chiaramente quale sia la verità in rapporto all'emissione della voce. L'A. si rammarica che tante voci belle vadano giornalmente perdute, e cerca, col suo volume, di ricorrere ai ripari. Egli si esprime naturalmente, schiettamente, in modo assolutamente pratico, con grande passione. Il suo volume, di contenuto così persuasivo e pregevole, è utile, quindi, tanto per gli studenti che per i maestri.

p. p.

MUSICA SINFONICA

RESPIGHI (O.) — *Toccata* per Pianoforte ed Orchestra. — *Feste Romane*, Poema Sinfonico. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna).

Si diceva una volta che fertilità fosse indice di genialità. Oggi questa legge è negata; ma la Storia ci dimostra come essa sia più attendibile di quanto non sembri. Pochi sono infatti i veri geni a produzione scarsa e, a pensarci bene, forse essi non sono geni.

Il Respighi è un produttore eccezionale. Ecco un'altra prova della sua fertilità.

Questi due lavori portano entrambi la data del 1928 e si pensi ch'egli, alla cura del comporre, unisce quella dell'insegnare, del dirigere, dell'eseguire e di viaggiare l'intero mondo. Buona razza di lavoratore!

I due presenti lavori danno, oltre a ciò, una bella misura delle varie possibilità di questo musicista eclettico. La *Toccata* è di stile (oggi si dice così) neo-classico. Imitazione dei grandi modelli classici, ritorno alla musica pura. Ma l'A. in questo lavoro non si sceglie un modello definito, ma dei colossi maggiori del 600-700 fonde il meglio e lo plasma a suo modo. Nè si preoccupa se fra i modelli scelti vi sia o non vi sia unità di stile. Pensa la sua abilità a far andar d'accordo Bach (di cui qua e là vi sono imitazioni perfette, alla Dossena) con Domenico Scarlatti, Haendel con Corelli. Ed il lavoro vien fuori simpatico, vario di colore, equilibrato perfettamente nell'armonia e nella sonorità; e, pregio assai fuor del comune, in questa *Toccata*, egli sa ritornare al pianismo vero e proprio, anzi qua e là al clavicembalismo più sano. S'intende che in un lavoro come questo, l'invenzione non può uscire sempre peregrina, e l'arte vera non so quanto se ne avvantaggi. Ma si avvantaggia di certo il repertorio dei pianisti ed il godimento dei frequentatori di sale da concerto.

Feste Romane è un'altra cosa. Qui il Respighi, grande sinfonista, dà tutto il meglio delle sue virtù; e questo lavoro è certamente il più significativo, personale e piacevole della sua produzione sinfonica. Abbandonato definitivamente il colorismo francesizzante delle *Fontane*, egli si compiace piuttosto di trarre dalle sue virtuosità sinfoniche, riuscitissime onomatopee musicali. L'uso geniale e misurato delle sovrapposizioni tonali, gli permette il raggiungimento di perfetta imitazione dei suoni rumori della strada. Poi, progredendo ancora dalle *Vetrate di Chiesa*, l'A. ha dato, in queste *Feste Romane*, maggiore e più convincente prova della sua potenzialità espressiva. Specialmente nel ritrarre la spiritualità dei sentimenti mistici collettivi, nel riprodurre i canti cristiani dei primi martiri, egli ha raggiunto qui una profondità ed un respiro che prima non gli conoscevamo. Ed un'altra definitiva virtù ci appare in questo lavoro, già colta, ma in minore misura, nelle opere precedenti. Il costruire all'italiana, con quadrati ritmi e definiti periodi strofici, che danno alla composizione un senso di scorrevole ed agile solidità. Con la geniale e consumata conoscenza dell'arte sua poi (in arte metà è genio, metà è mestiere), Respighi ha seminato il lavoro di gustose e piacevoli trovate, tutte a sorpresa e tali da mantener avveglio il godimento dell'ascoltatore.

Il primo quadro, *Circenses*, è il canto dei martiri cristiani, contro il godimento barbaro del popolo ebbro di ferocia. Antitesi profondamente espressa fra la materialità pagana e la spiritualità cristiana.

Il secondo quadro, *Il Giubileo*, è tutto costruito su un solo tema gregoriano. Il pellegrinaggio stancamente al

avvicina alla gran madre Roma, ed il canto cresce, si spande e dilaga, finchè — Roma! Roma! — tutto il Mondo spirituale sembra levare il suo Osanna al Cielo, fra lo scampanio vasto e festante d'ogni Tempio. (Molta analogia con la scena delle campane, nella *Campana sommersa*).

Il terzo quadro, *Ottobrata*, è fatto tutto di gaiezza fresca e sana. Squillar di corni da caccia, lieto giostrar di canti e di carole; ed infine (indovinatissima) quella serenata romantica per mandolino, che poi l'orchestra riprende e che si perde lontano, su un ritmo di una sonagliera di cavalli.

L'ultimo quadro, *La Befana*, è travolgente. Ballamme di suoni, canti, ritmi di trombette, cadenze di saltarello, e la canzone stonacchiata di un organetto, l'appello di un imbonitore, il canto rauco di un ubbriaco (reso perfettamente da un trombone a tiro, col portamenti di suono), e quel ridicolo e piacevolissimo valzerone a piena orchestra con gli svolazzi barocchi tipo organo da strada; ed infine, irresistibile, lo stornello romanesco « Lassàrace passà, semo romani ».

Il tutto inquadrato ingegnosamente in un'armatura ben salda, in un fondo sinfonico armonioso, equilibrato, colorito, vario e senza una sola banalità.

Quanti musicisti ha oggi l'Europa che sappiano fare altrettanto?

GUIDO GUERRINI.

LUALDI (A.) — *La Rosa di Saron*. Arazzo per Soprano, Tenore e Orchestra. (Casa Musicale Sonzogno, Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

La Rosa di Saron — avverte una breve prefazione al poema — è stata chiamata *Arazzo* per la semplicità e quiete dell'insieme, dove solo due o tre momenti di note più forti danno l'impressione dei rossi vivi e degli azzurri che spiccano sui colori prevalentemente pallidi e fusi degli antichi arazzi; per un disegno istrumentale di *terzine* che passa e si ripete quasi di continuo nel poema, formando come l'ordito del tessuto musicale; e, infine, per l'assoluta libertà serbata rispetto alla così detta « verità storica » nel musicare il testo che parafrasa il *Cantico dei Cantici*. Ritorna a mente l'armoniosa versione, che del voluttuoso poema biblico diede Ernesto Rénan, scorrendo le pagine carezzose e nostalgiche, di cui Adriano Lualdi vestì il testo poetico de *La Rosa di Saron*.

Un soffio lirico e idillìaco ammanta come in un velo d'alcova la composizione, serbandole quasi un candore illiale. La struttura armonica e melodica di quest'opera — mentre aderisce alla sensibilità moderna, per la fluida continuità degli intrecci tematici e degli sviluppi, per le volute leggiadre del canto — si riconnette ad una austera concezione dell'opera ciclica a forma chiusa, per quanto si riferisce ai criteri di impianto e di costruzione del poema.

ALBO FINZI.

VIVALDI (A.) — *Le quattro stagioni* (4 Concerti per Orchestra d'archi, cembalo e organo). Trascrizione di B. Molinari. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Le Stagioni del Vivaldi sono il primo tentativo di poemi sinfonici a programma. In esse, infatti, il genialissimo « prete rosso » illustra con la musica quattro sonetti in cui sono descritte le quattro stagioni. Ma con quel senso di linearità e di logicità proprie del suo tempo, egli si guarda bene dallo spezzar la forma per inseguire i concetti, ma prende ciascuno di questi e dallo spirito di essi trae l'atmosfera per il suo brano musicale. Così ch'egli riesce, per ogni « stagione », a mantener la forma del concerto col primo tempo, l'adagio ed il finale. Egli fa dunque ciò che oggi noi stessi facciamo del poema sinfonico (a brano chiuso) dopo esser passati attraverso il falso concetto del trito programmatismo.

Per questo, più che per il contenuto musicale (chè Vivaldi ha cose ancor più belle) le *Stagioni* sono interessantissime e dobbiamo gratitudine al Molinari per averne offerta una trascrizione pregevolissima e, per ricostruzione, pressochè definitiva.

L'esperienza del Molinari per ciò che riguarda stile ed uso dell'orchestra d'archi a concerto grosso, lo sciolgono da ogni possibilità di discussione e di analisi. Egli è riuscito infatti ad ottenere effetti meravigliosi, pur servendosi di mezzi stilistici, che solo ad una mano espertissima sono consentiti. Ha pure conservato il « sistema contrappuntistico » così personale del Vivaldi, mantenendo anche quelle « scorrettezze » che sono una caratteristica della genialità di questo compositore.

Unico appunto che ci arrischiamo di fare è un certo abuso, non sempre giustificato, dell'organo e del cembalo, in unisono con gli archi, che crediamo fuor di genere. — Cosa di nessuna importanza. — La revisione ed il nome del trascrittore sono tali che consentiranno a questo lavoro d'essere conosciuto, in vesti italiane, anche là dove, fino ad oggi, non era conosciuto che in vesti tedesche. Splendida come sempre la parturina di Ricordi.

GUIDO GUERRINI.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

LAPARRA R.

121201. - **Suite italienne** en forme de ballet pour petit Orchestre avec Trompette principale.
1. Préambule. - 2. Le lac tranquille. 3. Burle du foi.
Riduzione di Messina L. 8.—

MONTEMEZZI I.

121109. - **Paolo e Virginia.** Poema musicale per Orchestra.
Riduzione di M. Pilati L. 10.—

PIZZETTI I.

121220. - **Concerto dell'Estate** per Orchestra.
1. Mattutino. — 2. Notturno. - 3. Gagliarda e Finale
Riduzione di M. Pilati L. 20.—

121075. - **Tre Preludi Sinfonici** per l'*Edipo Re* di Sofocle.
Riduzione di M. Pilati L. 12.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO. — Concorso per un Inno che abbia per motivo la battaglia del grano, su testo già pronto. Scadenza 31 c. m. Invio dei lavori col sistema del motto e della busta. Premio: L. 1000, la pubblicazione del lavoro prescelto, e il 30 % sui diritti d'autore.

® GOVERNATORATO DI ROMA. — Ha bandito per la terza volta un Concorso fra i musicisti italiani per un'opera lirica da rappresentarsi al Teatro Reale dell'Opera, e ha proceduto alla nomina della Commissione giudicatrice che risulta così composta: presidente Pietro Mascagni; membri: Umberto Giordano, onorevole Giuseppe Mulè, Francesco Cilea, Alfredo Casella.

® SOCIETÀ NAPOLETANA PER CONCERTI SINFONICI (presso il R. Conservatorio). — Concorso per una Composizione sinfonica in uno o più tempi, inedita, mai eseguita o premiata. Premio L. 2000 e l'esecuzione da parte della Società stessa. Scadenza 31 agosto p. v. Invio dei lavori col sistema del motto e della busta.

® COMUNE DI VENEZIA. — Concorso, per titoli ed esami, ai seguenti posti nella Banda cittadina: 1) Flicorno sopranino; 2) Primo Clarinetto si bem.; 3) Primo Flicorno contralto; 4) 2ª Tromba fa - mi - bem.; 5) 2ª Tromba si bem.; 6) 2° Clarinetto si bem. Scadenza 31 marzo 1930.

® R. CONSERVATORIO DI FIRENZE, Concorso Cristofori. — E' stato dichiarato vincitore il maestro Pietro Montani. Ha meritato segnalazione l'altro lavoro presentato col motto « Speranza » al cui autore verrà rilasciata una menzione d'onore.

® CASA EDITRICE DE SANTIS, ROMA. — Al Concorso bandito dalla stèssa per una composizione pianistica fra giovanissimi, nessun concorrente è stato giudicato meritevole di premio.

(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 nostro egregio collaboratore ARNALDO BONAVENTURA, a proposito di un cenno apparso nella nostra rivista (riassumente un articolo di *The Chesterian*) in cui si asseriva che su Filippo De Mons « le varie Storie della musica serbano il più misterioso silenzio », desidera si sappia che nella Storia della musica, compilata dallo stesso Bonaventura, il De Mons è citato ben due volte: a pag. 69, ove si menzionano le sue principali opere, ed a pag. 87 ove è ricordato fra i madrigalisti fiamminghi.

® ALLA MOSTRA NAZIONALE DEL SINDACATO MUSICISTI che si svolgerà in Roma, nel prossimo maggio, sono stati invitati i seguenti compositori:

Per la musica sinfonica: Alfano, Casella, De Sabata, Gibilaro, Lualdi, Malipiero, Mulè, Pick-Mangiagalli, Rosi, Tommasini, Toni, Veretti, Zandonai.

Per la piccola orchestra: Massarani, Rieti, Santoliquido.

Per le composizioni corali: Bizzelli, Guerrini, Pratella.

Per la musica da camera: Alderighi, Anphiteatrof, Bianchini, Bossi, Bustini, Carabella, Castelnuovo-Tedesco, Cattozzo, Cilea, Clausetti Pietro, Desderi, Ferro, Frazzi, Gasco, Ghedini, Jachino, Labroca, Logiudice, Mariotti, Montani, Mortari, Napoli, Nordio, Pannain, Parelli, Paribeni, Perrachio, Pilati, Ravasenga, Rocca, Rota-Rinaldi, Rossellini, Scuderi, Tocchi.

Per i canti popolari: Gabriel, Geni Sadero, Masetti, Montanaro, Pratella, Sinigaglia.

Il comitato esecutivo, costituito dai maestri on. Mulè, Casella, Labroca, Ronga, Rosi, Rossellini, ha stabilito che la manifestazione si svolgerà per una intera settimana e che sarà costituita da due concerti orchestrali, di cui uno con cori, diretti da Bernardino Molinari, da quattro concerti da camera e da uno di musiche popolari.

® Facendo seguito a quanto abbiamo pubblicato nel nostro fascicolo di Novembre sul RINNOVAMENTO DELLA MUSICA SACRA, la sezione italiana invita i musicisti nazionali a volersi inscrivere quali soci della Sezione e

ad inviare al presidente del Comitato di lettura (prof. Fausto Torrefranca presso la Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano) i loro lavori in partitura e, possibilmente, anche in riduzione per piano e canto. I lavori eventualmente prescelti saranno eseguiti a Francoforte nel prossimo ottobre o durante la seconda « Settimana musicale sacra » che sarà tenuta, probabilmente, a Milano nel 1931.

® La Commissione per i FESTEGGIAMENTI A VIRGILIO ha incaricato il maestro Riccardo Zandonai di comporre una *Sinfonia* d'occasione. Dal canto suo il maestro Franco Casavola è stato prescelto a musicare un « balletto », un idillio mimico cioè che si svolga nel poetico paesaggio delle Egloghe e delle Bucoliche.

® La CASA EDITRICE PRIMAVERA ITALICA (Roma, Via Cavour 370) ha affidato al maestro Mario Signorelli la direzione di una biblioteca di « Critica, Estetica e Storia musicale » a collaborare alla quale sono invitati tutti gli studiosi dell'argomento.

® Il Comune di FIRENZE ha acquistato, a partire dal 15 marzo, quel POLITEAMA, che poi cederà ogni anno almeno per quattro mesi alla Società orchestrale fiorentina per svolgervi i suoi concerti.

® Il maestro TURIBIO BARUZZI è stato chiamato, per concorso, a dirigere la Cappella musicale della Basilica di Loreto. Attualmente era direttore della Camerata dei Canterini romagnoli.

® ALFREDO CASELLA, dato il successo dei suoi Concerti con la Società Filarmonica di Madrid, ritornerà in Spagna fra poco per dirigere in varie città *Nozze* di Strawinski. In aprile, sarà a capo dell'Orchestra Sinfonica di Parigi e di quella del Teatro di Torino. In maggio e giugno andrà a Buenos Aires ove esplicherà la sua attività come direttore, pianista e conferenziere. Ed intanto lavora all'ultimo atto della sua opera *La donna serpente*, su libretto tratto da Gozzi.

® Altre OPERE SONO IN VISTA: *La notte di Zoraide* di Montemezzi, su libretto di Mario Ghisalberti; e *Navi all'orizzonte* di Pedrollo, intreccio di Martinelli.

® IN FRANCIA È STATA SOPPRESSA LA TASSA DI STATO (equivalente al nostro diritto erariale) nei teatri sovvenzionati e in quelli popolari. Nelle altre sale è stata notevolmente ridotta.

® All'Opera di Vienna ha avuto luogo la 25ª rappresentazione dell'opera *Il miracolo di Eliana* di E. W. KORNGOLD, con carattere di rappresentazione straordinaria. Dirigeva l'autore assai festeggiato. La sua *Città morta*, aveva avuto l'anno scorso ben 50 rappresentazioni.

® Un teatro fortunato è quello di GERA (Germania), città di 70 mila abitanti, il quale riceve i seguenti sussidi: 100 mila Mk. dal Municipio; 250 mila Mk. dal principe di Reuss; 100 mila, dai proprietari; 50 mila, dalla provincia. In totale Mk. 500 mila, pari ad oltre 2 milioni di lire italiane.

® A BERLINO è stata decisa la limitazione degli spettacoli lirici. In estate resterà aperta la sola Opera Kroll, che si chiuderà nelle altre stagioni per evitare la concorrenza all'Opera di Stato e a quella Comunale.

® Per la riorganizzazione del TEATRO REALE DI COPENAGHEN, il Parlamento danese ha votato un sussidio annuo corrispondente ad oltre tre milioni e mezzo di lire italiane.

NECROLOGIO

® Il 20 febbraio, a Roma, ANTONIO MARTINO. Nato nella stessa città nel 1877 si distinse quale direttore d'orchestra e insegnante di canto. Uscirono dalla sua Scuola, tra gli altri, Bernardo De Muro e la Sheridan.

® A Milano, recentemente, SALVATORE MESSINA, appena cinquantatreenne. Pregiato direttore d'orchestra e autore di musica da camera, era, in questi ultimi tempi, apprezzato collaboratore della nostra Casa. Condoglianze alla famiglia.

® A Firenze, il 10 c. m., a 64 anni, CARLO CORDARA, appassionato musicista e critico musicale.

® A Solesmes (Francia), lo scorso gennaio, il PADRE DON MOCQUEREAU, all'età di 81 anni. Chiamato a collaborare con Don Pothier, per la restaurazione del Canto Gregoriano, fondò poco dopo la *Paleografia Musicale*, raccolta dei più antichi manoscritti, e rivista consacrata allo studio del canto gregoriano, nella quale espose le regole della composizione delle antiche monodie, e i principi del ritmo naturale, indipendente dall'intensità. Incaricato da Pio X, nel 1904, di curare l'edizione Vaticana, ne pubblicò il *Graduale* (1909) e l'Antifonario (1913).

L'ECO DELLA STAMPA, il ben noto Ufficio di ritagli e riviste, fondato nel 1901, *non ha in Italia nè corrispondenti nè succursali*, ed ha Sede *esclusivamente* in Milano (133) Via G. Jaurés 60) Telef. 53-355.
Questo ufficio legge per voi tutti i giornali e le riviste, informandovene sollecitamente ed inviandovene i ritagli relativi. Chiedete il listino dei prezzi con semplice biglietto da visita.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

POZZOLI (E.). *Guida teorico-pratica* per l'insegnamento del dettato musicale:
——— (E. R. 1099). Parte I: Nozioni generali. — Parte II: Dettato ritmico. (B) L. 5,—
——— (E. R. 1100). Parte III: Dettato melodico. — Parte IV: Dettato armonico. (B) L. 8,—

PIANOFORTE

BARDI (A.) (121635). *Amen, Amore*. Tango (con parole). (A) L. 6,—
BAZAN (J. C.) (121624). *Tirana* (Tiranna Infida). Tango (con parole). (A) L. 6,—
BERTO (A. P.) (121608). *Nunca lo sabrás* (Amor silencioso). Tango (con parole). (A) L. 6,—
BRAHMS (G.) (E. R. 1155). *Valzer*, Op. 39. (B) L. 4,—
CESI (B.). *Metodo*. Fascicolo 7°: Tecnicismo delle ottave:
——— (121481). Testo spagnuolo. (B) L. 10,—
——— (121482). Testo portoghese. » » 10,—
ORTIZ (E. G.) (121609). *Soy un charlatan* (Fandarone!). Tango (con parole). (A) L. 6,—
PECCI (V.) e ROMANI (C.) (121607). *Silbidos de un rugo* (Zufola il randagio). Tango (con parole). (A) L. 6,—
SCHUBERT (F.) (121560). *Ave Maria*, Op. 52 n. 2. Trascrizione secondo l'originale. (B) L. 2,—
——— (121561). *Serenata*. Trascrizione secondo l'originale. (B) L. 2,—

CORI A VOCI SOLE

ALDEGA (G. C.). *Ave, Regina coelorum*. Antifona a 4 Voci miste. Parti staccate:
——— (121540). Soprani. (A) L. 1,—
——— (121541). Contralti. » » 1,—
——— (121542). Tenori. » » 1,—
——— (121543). Bassi. » » 1,—
PALESTRINA (G. P. L.). *Crucifixus*, a 4 Voci miste, dalla « Messa di Papa Marcello »:
——— (121498). Partitura. (A) L. 2,—
Parti staccate:
——— (121499). Soprani e Contralti (uniti). (A) L. 1,—
——— (121500). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
SCHINELLI (A.). *Canzoniere dei fanciulli* (Edizione popolare):
I. Parte. CANTI RELIGIOSI:
——— (121511). Fasc. 1° per la I e II elementare (A) L. 2,—
——— (121512). » 2° » » III » » » 2,—
——— (121513). » 3° » » IV e V » » » 3,—
——— (121514). » 4° » I corsi integrativi » » 4,—
II. Parte. CANTI PATRIOTTICI:
——— (121515). Fasc. 1° per la I e II elementare (A) L. 3,—
——— (121516). » 2° » » III » » » 2,—
——— (121517). » 3° » » IV e V » » » 3,—
——— (121518). » 4° » I corsi integrativi » » 3,—
III. Parte. CANTI D'ARGOMENTO DIVERSO:
——— (121519). Fasc. 1° per la I e II elementare (A) L. 3,—
——— (121520). » 2° » » III » » » 2,—
——— (121521). » 3° » » IV e V » » » 3,—
——— (121522). » 4° » I corsi integrativi » » 3,—
SCUDERI (S.). *Dormi pure*. Serenata, a 4 Voci maschili. Parti staccate:
——— (121554). Tenori I e II (uniti). (A) L. 1,—
——— (121555). Bassi I e II (uniti). » » 1,—
VERDI (G.). *Pater noster*, volgarizzato da Dante, a 5 Voci miste. Parti staccate:
——— (121544). Soprani I e II (uniti). (A) L. 1,50
——— (121545). Contralti. » » 1,50
——— (121546). Tenori. » » 1,50
——— (121547). Bassi. » » 1,50

CANTO E PIANOFORTE

BOERO (F.) (121344). *Incantesimo*. Versi di Ada Negri. (MS-Br). (A) L. 6,—
MOZART (W. A.) (121341). *Baci amorosi e cari*. Arietta (S-T). (A) L. 5,—
PASQUINI (B.) (E. R. 1028). *I libri d'oro del Bel Canto italiano*. Arie ed ariette (Boghen). (B) L. 8,—
PERSICO (M.) (121444). *Una rota si fa in cielo* (S-T). Versi di autore anonimo del sec. 14°. (A) L. 6,—

VIOLINO

POLO (E.) (E. R. 1074). *Tecnica fondamentale delle scale*, in tutti i toni. (B) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

MANNO (V. A.) (121438). *Berceuse*. (A) L. 5,—

VIOLA

BACH (G. S.) (E. R. 1058). *Sonate e Partite*, dal Violino (Consolini). (B) L. 7,—

CORNETTO IN SI b O FLICORNO SOPRANO E PIANOFORTE

CARDONI (A.) (E. R. 1075). *La scuola del « Bel Canto Italiano »*. II Album. (B) L. 8,—

GRANDE BANDA

MULÈ (G.). *Sicilia canora*. Suite (D'Ella). Partitura:
——— (121312). 1° Tempo: *Una notte a Taormina*. (A) L. 10,—
——— (121314). 2° » : *Fioriscono gli aranci*. (A) L. 20,—
PUCCINI (G.). TOSCA. Sunto dell'opera. Caravaglios:
——— (121466). Parte I (Atto I). Partitura. (A) L. 30,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (121355). *Invocazione*. Melodia religiosa, Op. 439 (minuti 3). (A) L. 6,—
BROGI (R.) (121382). *Zampogata* (Calotta) (minuti 10). (A) L. 6,—

CASAVOLA (F.) (121336). *Il Gobbo del Califfo*. Fantasia (De Cecco) (minuti 13). (A) L. 15,—
CULOTTA (I.) (121361). *Cuore felice*. Intermezzo caratteristico (minuti 4). (A) L. 8,—
GASCO (A.) (121357). *Buffalmacco*. Preludio giocoso (De Cecco) (minuti 16). (A) L. 10,—
ORTIZ (C.) (121606). *Rica tipa* (Pazzerella). Tango (minuti 4). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

DUE PIANOFORTI

BACH (J. S.). *Zwei Fugen in D. Moll aus «Die Kunst der Fuge»*. (W. Eickemeyer). — *Präludium und Fuge in A. Moll*. (O. Singer). — *Präludium und Fuge in D. dur*. (O. Singer). — (Steingräber, Leipzig).
CASTELNUOVO TEDESCO (M.). *Concerto in sol* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione per due Pianoforti. (Universal-Edition, Wien).

MUSICA SACRA

CAMPODONICO (G. B.). *Missa Lauretana in honorem* B. M. V. almae Domus. (V. Carrara, Bergamo). L. 10,—
FABRIZI (G. M.). *A Cristo Re!* Inno trionfale. Per Coro a Voci disp. (V. Carrara, Bergamo). L. 4,—
—— *Requiem Mass*. (Theodore Presser Co., Philadelphia).
GALLETTI (P. M.). *Ave Maria Stella*. A due Voci con Organo od Armonio. L. 3. — *O pura e santa Vergine*. Canzoncina alla Madonna, per T. solo o S. e Coro di 2 o 3 Voci uguali. L. 3. (Tipografia Porziuncola, S. Maria degli Angeli).
PIECHLER (A.). *Sursum Corda*. Hymnen an Die Kirche. (A. Fürstner, Berlin).

ORCHESTRA

CALTABIANO (S.). *Visione di S. Martino*. Poema sinfonico. Partitura tascabile. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 25,—
GRAENER (P.). *Comedietta*. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
POULENC (F.). *Concert champêtre*. Pour Clavecin (ou Piano e Orchestre). (Rouart, Lerolle & C., Paris).
RICCI SIGNORINI (A.). *Ouverture giocosa*. L. 30. — *Marcia funebre*. L. 25. (A. & G. Carisch & C., Milano).
RICCI SIGNORINI (A.). *Rapsodie Italiane*. N. 1. Abruzzese. — N. 2. Siciliana. — N. 3. Romagnola. F. Bongiovanni, Bologna). Class. L. 25,—
RIVIER (J.). *3 Pastorales*. Partitura tascabile. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
WOLFURT (von K.). *Tripelfuge*. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).

BANDA

BRESCHI (P. L.). *Il Sogno del cavaliere*. Trascrizione di A. Borlenghi. (P. G. Breschi, Roma).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tipografia E. Zermoni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

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

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7. Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.
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
PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.
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.
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, 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 - MILANO (132) - Viale Abruzzi 92



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO IV. APRILE MCMXXX.



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

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.

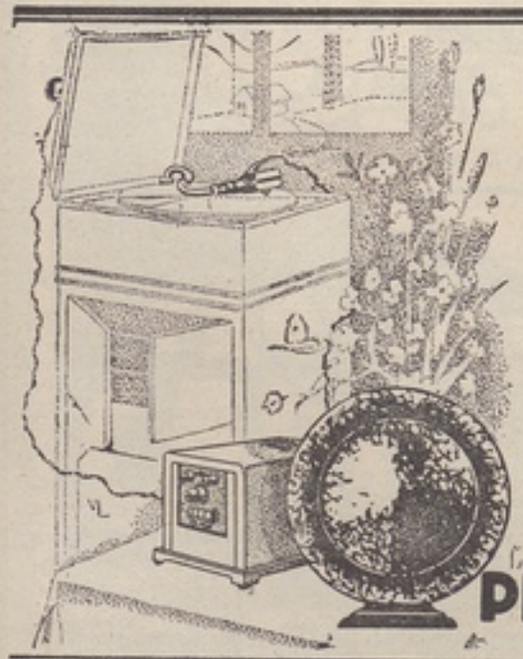
La marca SQUIRE & LONGSON, che ha oltre mezzo secolo di vita, è la migliore garanzia per l'acquirente: poichè rappresenta quanto di ottimo e di raffinato si possa desiderare in materia di PIANOFORTI.

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 - 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 (Langarno 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).



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA

FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita – A'–

PHILIPS-RADIO

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-926

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS

EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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



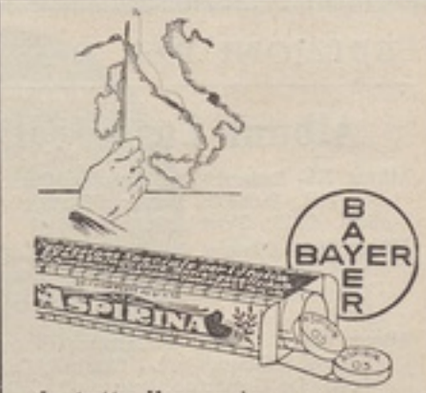
Cataloghi gratis

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



In tutto il mondo

le Compresse di ASPIRINA sono conosciute. Milioni di persone le usano contro i mali di testa, di denti e di orecchio, l'influenza, i reumatismi, la febbre. Esse sono di effetto rapido e sicuro.

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

EDIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

Album Cosmopoliti di Autori diversi

Album I. - Badarzewska, Bodoira, Cacciolo E., Dalbesio, Döhler, Filippi, Formichi, Galli, Geraci, Golinelli.

Album II. - Albanesi L., Bevignani, Caggegi, Catalani, Celega, Coletti, Coop, Corticelli, Formichi, Frenguelli, Solinelli.

Album III. - Bauer, Bizzozzero, Caracciolo E., Caracciolo L., Catalani, Dalbesio, De Crescenzo, Frenguelli, Galli, Martini J. P., Sanfiorenzo.

Album IV. - Caggegi, Coletti, Dacci, De Crescenzo, Galli, Ponchielli, Puggioli, Rinaldi, Sanfiorenzo, Spadina, Zybach.

Album V. - Coletti, Crescentini, Formichi, Fumagalli A., Galli, Geraci, Golinelli, Maniaki, Piccio, Rinaldi, Sanfiorenzo, Tessarin.

Album VI. - Canonica, Catalani, Cesi B., Cunèo, Formichi, Golinelli, Palumbo, Rinaldi, Rovere, Sanfiorenzo.

Album VII. - Coop.

Album VIII. - Acton, Becucci, Celega, Cesari, De Meglio, Errera, Floridia, Gastaldon, Graziani, Walter, Palumbo, Piccio, Rinaldi.

Album IX. - Acton, Caggegi, Canonica, Carli, Frenguelli, Gastaldon, Graziani, Walter, Rinaldi, Sanfiorenzo, Sengalli, Tessarin, Zybach.

Album X. - Cesari, Coletti, Errera, Floridia, Frenguelli, Gastaldon, Palumbo, Piccio, Rinaldi, Rovere, Sanfiorenzo, Tessarin.

Ciascun Album (102891 a 102900) L. 15

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO* — PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

La Grande Marca

GAVEAU PARIS
45,47, RUE LA BOETIE
SUCCURSALE
BRUXELLES
43,45, RUE ROYALE

di Pianoforti

RAPPRESENTANTI NEI GRANDI CENTRI D'ITALIA

Chiedere invio gratuito del nostro catalogo illustrato alla Casa

45 - 47 Rue La Boetie GAVEAU PARIS

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.

A. RICCI SIGNORINI

RAPSODIE ITALIANE

PER GRANDE ORCHESTRA

1591	— N.	1 - *Abruzzese*	Partitura	(A)	L. 25,—
1592	— »	2 - *Siciliana*	»	(A)	» 25,—
1593	— »	3 - *Romagnola*	»	(A)	» 25,—
1594	— »	4 - *Romanesca*	»	(A)	» 25,—
1595	— »	5 - *Veneziana*	»	(A)	» 25,—
1596	— »	6 - *Milanese*	»	(A)	» 25,—
1597	— »	7 - *Sarda*	»	(A)	» 25,—
1598	— »	8 - *Toscana*	»	(A)	» 25,—
1599	— »	9 - *Piemontese*	»	(A)	» 25,—
1600	— »	10 - *Napoletana*	»	(A)	» 25,—

(MATERIALI D'ORCHESTRA A NOLEGGIO)

F. BONGIOVANNI — EDITORE — BOLOGNA

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I). *Ah! bello a me ritorna* (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.
Misero a pien mi festi (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthâ* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro.
Nume, custode e vindice (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **F, L. 30 - Diam. cm. 30**

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 PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

=INTERESSA=

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA

LANIFICI = COTONIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

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.

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

MARIO SIGNORELLI. — La Scuola modernista nella storia musicale . . Pag. 153

FRANCO DE FEO. — La Zampogna - La Natività e il Presepe - La Pastorale natalizia . . . . . » 161

RIVISTA DELLE RIVISTE: Beethoven comparato. - Ultime novità wagneriane. - Italia. - Estero . . . . . » 167

VITA MUSICALE: Il quarto mese scaligero. - Teatri. - Concerti . . . . » 177

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Dalla Svizzera (G. DORET). - Da Berlino (W. HIRSCHBERG) . . . . . » 181

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica per banda. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 185

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 188

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 190

BRANO MUSICALE

L. E. FERRARIA. - *Stornelli* (da I Canti della Montagna).
E. PETRASSI. - *È di nanna nanna.*

PICCOLA ANTOLOGIA SETTECENTESCA

Ventiquattro Arie e Duetti inediti o rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull'"Opera comica italiana nel 700,, riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLITANO, F. VATIELLI:

PERGOLESI (G. B.) (119611). LO FRATE 'NNAMMORATO. Aria di VANNELLA: *Guora, crediteme.* L. 4
— (119612). — Canzone di VANNELLA: *Chi disse ca la femmena.* L. 3
DA CAPUA (R.) (119613). LA ZINGARA. Duetto di NISA e CALCANTE: *Ella può credermi.* L. 3
— (119614). — Aria di NISA: *Sì, caro ben, sarete.* L. 4
— (119615). — Duetto di NISA e CALCANTE: *Amor, oh che diletto!...* L. 5
GALUPPI (B.) (119616). IL MONDO DELLA LUNA. Aria di LISETTA: *Quando si trovano, le basse femmine.* L. 3
PICCINNI (N.) (119617). CECCHINA O LA BUONA FIGLIUOLA. Aria di CECCHINA: *Vieni al mio seno* L. 3
— (119618). LE VICENDE DELLA SORTE. Canzone di SILVIA: *Tornato è il bel sole.* L. 3
— (119619). LE CONTADINE BIZZARRE. Duetto di FIORINA e AURETTA: *Pare appunto un amorino.* L. 4
— (119620). LA VILLEGGIATURA. Aria di LINDORA: *Attento sotto un albero.* L. 4
— (119621). LA MOLINARELLA. Aria di ERGASTO: *Non partir!* L. 5
— (119622). — Aria di ANSELMO: *È la femmena.* L. 5
— (119623). — Aria di BRUNETTA: *Fuje sapite.* L. 4
PICCINNI (N.) (119624). LA MOLINARELLA. Aria di LESBINA: *Se queste amare lagrime.* L. 4
PAISIELLO (G.) (119625). LA SERVA PADRONA. Aria di SERPINA: *Donne vaghe.* L. 4
— (119626). LA BELLA MOLINARA. Aria di RACHELINA: *La Rachelina.* L. 3
— (119627). — Duetto di RACHELINA e NOTAIO: *Il mio garzone il piffero suonava.* L. 5
SALIERI (A.) (119628). LA GROTTA DI TROFONIO. Aria di DORI: *Un bocconcin d'amante.* L. 4
SARTI (G.) (119629). FRA I DUE LITIGANTI IL TERZO GODE. Aria di MINGONE: *Come un agnello.* L. 4
BIANCHI (F.) (119630). LA VILLANELLA RAPITA. Aria di MANDINA: *Veh! come? dove sono?* L. 4
GUGLIELMI (P. A.) (119631). I FINTI AMORI. Aria di DON PANCRAZIO: *Senza rimme 'na varchetta.* L. 3
— (119632). L'INGANNO AMOROSO. Aria di GIANNICCA: *Cari occhietti vezzosetti.* L. 3
CIMAROSA (D.) (119633). I TRACI AMANTI. Duetto di LENA e GIORGIOLONE: *Ove fuggo?* L. 6
— (119634). LE ASTUZIE FEMMINILI. Duetto di FULVIANO e BELLINA: *Un palpito atroce.* L. 4

(119635). La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro. L. 75.

EDIZIONI G. RICORDI & C. – MILANO

ANNO XII. APRILE 1930-VIII. N. 4.



La scuola modernista nella storia musicale

Attraverso l'incessante e strenua lotta di opposte tendenze, venne a ogni umana manifestazione, in ogni tempo, nuovo impulso per la sua progressiva ascesa spirituale. Così per la religione, per la politica e per l'arte: non basterebbe un'intera biblioteca per esaminare e descrivere questa incessante lotta senza quartiere, condotta tra i fautori di una logica e radicale innovazione e i difensori della tradizione. Poichè non v'è epoca, non v'è secolo che non sia teatro di queste epiche battaglie morali, dalle quali dovrà scaturire non la vittoria di un popolo, ma l'inequivocabile destino di tutta l'Umanità.

Anche nella storia musicale assistiamo al cozzo continuo della tendenza tradizionalista con quella progressista, determinando salutari crisi di produzione e contribuendo a chiarire le incognite di ogni situazione.

È appunto per coordinare i diversi movimenti modernisti, dalla prima antichità a oggi, che viene scritto il presente articolo; questo vuole essere un'evidente dimostrazione della continuità spirituale del movimento progressista musicale, fino a individuare un'unica SCUOLA MODERNISTA, nella quale si succedono uomini di temperamento diverso e idee che potrebbero a prima vista sembrare in antagonismo tra loro. Noi scriveremo di seguito e accomuneremo i nomi principali degli antesignani di questo movimento e dimostreremo come la loro opera abbia un'unica finalità, un'unica meta.

I

Nell'antichità tutto appare incerto e schematico: i primi passi dell'arte dei suoni, sotto il vigile occhio dei sacerdoti, sono assai lenti e imprecisi. Il tempio non permette ai cantori di eseguire altri inni che quelli religiosi, impedisce agli strumentisti di astrarsi dalle cerimonie del comune culto. D'altra parte anche in mezzo al popolo si preludia senza sapere di creare cosa artistica: seguendo un impulso dell'anima, un'intima necessità, gli umili e ignoti musicisti delle più infime classi sociali vengono grado per grado a contrapporsi alla ieratica maestà del tempio.

Non è questa l'origine (sia pure generica e embrionale) della scuola modernista? L'incosciente opposizione dei cantori del popolo ai musicisti ufficiali genera una benefica trasformazione della melodia, intesa più liberamente, benchè sempre ligia alla classe sacerdotale.

Occorre però rilevare come, prima dei Greci, non si possa parlare che di

sporadici tentativi di un movimento progressista, dato che tutto (nel campo musicale) era da fare, dagli strumenti alle note, dall'impostazione delle voci alla determinazione dei vari generi melodici. In Egitto, in Assiria, in India, nel Messico fioriscono le più antiche civiltà conosciute, senza che l'arte dei suoni possa dirsi uscita dal suo periodo di minorità: eppure già si sentono gli effetti di una irresistibile innovazione, sebbene lenta e quasi inavvertibile esteriormente.

Il sistema musicale (ovunque), dopo le imperfette scale di quattro note, si stabilizza su la gamma di cinque suoni, per poi perfezionarsi nella definitiva scala di sette diversi gradi. Eppure gl'Indiani (una delle colonne migliarie della scuola modernista) trovano modo di dividere l'ottava in ben 24 intervalli, preludendo ai quarti di tono dei Greci.

Gli strumenti si trasformano continuamente, fino all'invenzione della cetra, che segna il « non plus ultra » delle possibilità tecniche dell'antichità. Gli Etruschi (altro popolo da porsi alla vedetta di questo primo periodo) conoscevano già uno strumento ad ancia e si permettevano il lusso di dare dei veri « concerti » strumentali, ricordatici dalle incisioni e dalle pitture tombali. Tutti piccoli episodi questi, che però stanno a confermare l'esistenza di una corrente anti-tradizionalista, dalla quale partirà ogni iniziativa per giungere a più alti gradi di forma. Particolari tecnici che si determinano, note che si aggiungono, regole che si dettano, strumenti che si trasformano: è il modernismo che già si affaccia col suo aspetto salutare: è l'affannosa ricerca di mezzi pratici che possono portare l'arte in un più vasto campo d'azione. Sotto questo punto di vista, Egiziani, Etruschi e Indaini sono da considerarsi i popoli più eminenti della prima antichità.

È soltanto con i Greci che può notarsi chiaro e deciso il movimento irresistibile verso l'ascesa musicale: passata la raffica reazionaria (alla quale fecero capo alcuni filosofi, irrigiditi nella negazione completa del fine educativo e altamente morale della musica), ad Atene e a Sparta principiavano a fiorire importanti scuole di canto e di musica, alle quali accorreva la parte migliore dei nobili e delle persone facoltose. I punti più caratteristici e arditi del sistema musicale greco sono quelli che si riferiscono al ritmo quinario dei piedi peonio, bacchico e cretico (ai quali potrebbe farsi corrispondere la nostra battuta in 5/4 e 5/8); al genere enarmonico (ottenuto con la soppressione della seconda nota del tetracordo e l'inserzione di un quarto di tono tra le due note finali); all'accordatura della forma perfetta di « cetra », con una estensione tonale veramente notevole. Ma dove il primo autore conosciuto della scuola modernista trova modo di affermarsi è il genere drammatico: dopo le ampie e composte tragedie eschilee, fondate sulla parte corale, e le tradizionali trilogie di Sofocle, Euripide, genio veramente eccezionale e rivoluzionario, muta di colpo il carattere e lo svolgimento della tragedia. L'elemento musicale non viene così sacrificato, con la restrizione della parte corale, ma acquista un nuovo aspetto, sia in speciali declamati, che in scene di carattere lirico e molto espressive. Euripide, compositore dei versi e della musica, dimostra di aver compreso le immediate esigenze del progresso e ben merita il nome di « precursore del dramma musicale », iniziando fino dal IV secolo prima di Cristo la gloriosa falange dei maestri modernisti. Soltanto Pindaro, nel campo della lirica, può essere messo accanto a Euripide: poichè il grande autore tebano (di cui possediamo un frammento musicale della prima pitica), con l'invenzione del ditirambo, seppe nettamente distaccarsi dall'amorfa schiera degli altri melici suoi connazionali. La musica greca, limitata alla monodia, finì per assumere un carattere sterile e troppo complesso dal lato orizzontale.

II

Col sorgere e l'affermarsi del Cristianesimo, almeno nei primi secoli, l'arte dei suoni rimase quella stessa dei Greci e dei Romani: non erano certo le oscure catacombe il luogo migliore per trasformare la musica. I primi sacerdoti di Cristo avevano ben altro da pensare che da dedicarsi all'arte! Così i primi canti non differirono che nelle parole dalle preci pagane, mentre gli stessi sarcofagi degli idolatri servivano per accogliere le spoglie dei martiri e dei santi.

Indubbiamente negl'inni ambrosiani e gregoriani v'è una nuova ondata spirituale, anche se la melodia ci appare ancor più semplice e schematica delle composizioni elleniche; eppure quelle mistiche e tristi cantilene rappresentano le conseguenze di un moto tradizionalistico, la inflessibile reazione contro il troppo sviluppo ritmico e tonale raggiunto dalla monodia greca. Ecco perchè le composizioni ambrosiane e gregoriane non possono venire da noi ascritte nell'albo d'oro della scuola modernista. Tra i teorici successivi soltanto Guido d'Arezzo è degno di nota, anche se il suo nome riassume l'opera di molti altri teorici a lui anteriori; egli, con l'introduzione dell'esacordo e della scrittura musicale, sta a indicare l'inizio di una nuova epoca di evoluzione, caratterizzata dal sorgere della polifonia e dalla determinazione del ritmo. In Guido d'Arezzo non rinveniamo un genio innovatore, ma soltanto un buon riordinatore delle trasformazioni già avvenute in pratica, riordinamento che solo indirettamente influì sulle affermazioni della tendenza progressista, in quanto ne rese possibile ogni ulteriore sviluppo. San Francesco d'Assisi (compositore di laudi musicali e di inni poetici) e Fra Iacopone da Todi (col suo « Stabat mater ») brillano di luce propria e rischiarano come due fari la fitta tenebra dell'alto medioevo. Poichè dalle loro semplici composizioni emana un fascino religioso e sovrumano, certo più commovente e profondo dei rumorosi concenti delle composizioni fiamminghe e degli aridi intermezzi musicali, intercalati nelle « Sacre Rappresentazioni ».

Con San Francesco e Fra Iacopone la musica medioevale ha detto tutte le sue possibilità espressive e si avvia rassegnata verso le complesse e vuote combinazioni armoniche dei più fanatici polifonisti. Ancor meno utili alla tendenza modernista ci si rivelano trovieri e trovatori: poichè nè Blondel di Nesle, nè Rambaldo d'Orange possono sfuggire a quell'indefinibile e ripugnante « convenzionalismo » che traspare da tutte le produzioni in lingua d'« oil » e in lingua d'« oc ». Soltanto l'artesiano Adam de la Hale si rivela un innovatore originale, contribuendo, con due sue sagaci composizioni, ad aprire la via all'opera profana in musica. Sfogliando la storia della musica mediovale, null'altro di notevole rinveniamo che si riferisca a un ulteriore sviluppo della scuola modernista: i fiamminghi, più scienziati che artisti, non travolsero la tradizione musicale ma bensì il gusto degli ascoltatori, che assistevano meravigliati al difficile intrecciarsi delle voci e delle parole, fino a giungere a una complessità esasperante, esagerazione della polifonia e assoluta negazione di ogni inspirazione melodica.

Il Medioevo si chiude nell'attesa tacita e ardente dell'avvento di un vero e grande maestro, che possa ristabilire l'equilibrio tra la melodia e l'armonia.

III

Pierluigi da Palestrina è il maggiore esponente della « nuova tendenza », generata dalle riforme del Concilio di Trento e dal nuovo semplicismo liturgico introdotto dalle chiese protestanti. Non parleremo dei madrigali e delle messe, non tutte ugualmene inspirate e di nobile fattura: basterebbe il suo *Stabat mater* a 2 cori per indicare quanto bene venne alla musica dalla feconda opera del Palestrina; finalmente liberata da quel secolare convenzionalismo che l'avviliva, la musica si prepara alla successiva rigenerazione di ogni sua forma e mezzo di espressione. È veramente Palestrina il primo autore dell'èra moderna o è ancora un precursore, il più immediato dei precursori? La risposta non è facile, se si considera che quasi tutti i madrigalisti, se pure hanno qualche sprazzo di inspirazione, si mantengono troppo ligi ai canoni passati e fanno consistere la loro polifonia più in effetti acustici che in sensazioni dell'anima. Tuttavia dopo Palestrina la « scuola modernista », per tanti secoli limitata a tentativi e a innovazioni soltanto parziali, inizia la sua marcia travolgente, verso ideali del tutto astratti e di somma nobiltà.

Un movimento di reazione al polifonismo (nobilitato ma non rintuzzato da Palestrina e dai suoi seguaci) è quello di ritorno alla monodia, ora però armonizzata e con accompagnamento, e che fa capo a Giulio Caccini. Questo grande autore, per troppo tempo tenuto in oblìo, si dimostra già maturo per i tempi moderni e si distacca di assai da tutti i suoi contemporanei e anche da molti artisti di epoca posteriore. Chi non s'è sentito commuovere (nonostante l'epoca lontana della composizione) da *Amarilli*, lirica così dolce e piena di espressione, d'una freschezza che desta semplicemente meraviglia? Il nome stesso della sua raccolta di arie e madrigali per una voce (« Le nuove musiche ») sta a dimostrare come l'autore, senza rivelarsi per uno scomposto rivoluzionario, si senta in antagonismo con il modo di comporre proprio di quel tempo. Anche in Gerolamo Frescobaldi v'è qualcosa di « umano » e di profondo, che sta in aperto contrasto con il convenzionalismo del secolo XVII, forse sufficiente per ascrivere anche questo autore italiano (in quest'epoca la nostra arte è alla vedetta) alla scuola modernista. Dopo di lui si torna (almeno per i generi strettamente vocali o strumentali) a uno schema troppo freddo e uniforme, anche se le sdolcinate moine dell'Arcadia si sono sostituite alla severa linea del secolo precedente.

Ma qui occorre parlare dell'opera in musica, creazione completamente italiana e solo in embrione conosciuta prima dell'inizio del XVII secolo. Claudio Monteverdi giganteggia su tutti gli operisti di questo tempo, per la sua sana concezione dell'opera in musica, concezione più moderna che nello stesso Piccinni e in molti altri operisti a lui posteriori. La declamazione, base essenziale dell'*Orfeo*, non è cosa arida: poichè ogni frase assurge a un significato chiaro e netto, ogni parola si adatta alla musica. L'aria di *Orfeo* del terzo atto farebbe onore anche a un musicista di centocinquanta anni dopo, tanta espressività v'è in quella musica, dove i semplici accordi non intralciano la melodia, ma non sono neppure così puerili come gli accompagnamenti del Cimarosa e dello stesso Rossini. Col Monteverdi la scuola « modernista » acquista un esponente massimo, unico capostipite reale del genere drammatico musicale. Anche in Händel e in Bach (autori giganteschi e sommi) vi sono accenni di superamento delle formule tradizionali: ma

essi finiscono per ritornare a un sentiero già seguito, senza scostarsi troppo dai canoni e dalle servitù del tempo.

Così per tutti i compositori di sonate e di concerti dei secoli XVII e XVIII: anche i più geniali temono di tradire la convenzione secolare. Ecco perchè la musica della maggior parte di questi autori alcuni dei quali hanno molto buon gusto e limpidità d'idee, ci riesce fredda, uniforme e troppo « classica ». Soltanto Giuseppe Tartini (specie nel suo *Trillo del diavolo*) sembra propenso a spezzare almeno alcune leggi convenzionali: ma finisce anch'egli per tornare alla tendenza passatista. Un'eccezione deve farsi per Antonio Vivaldi (il noto « prete rosso »), autore di molti concerti che preludono all'epoca moderna. Specialmente l'*Autunno* e la *Primavera* delle sue « Stagioni » destano in noi un senso di piacevole melodiosità, essendo, almeno in parte, diversi dalle stereotipate composizioni dei maestri dalla bianca parrucca.

Ritornando al melodramma, genere d'arte fondamentale nell'epoca moderna, dobbiamo constatare la decadenza avvenuta, come la sua creazione, per opera di artisti italiani. Si era infatti presa l'usanza (durante il secolo XVII e la prima metà del XVIII) di scrivere la musica destinata alle rappresentazioni senza alcun fine artistico, ma per soddisfare le esigenze, spesso banali, del pubblico il quale, non dissimilmente da oggi, correva a teatro unicamente per divertirsi.

Contro il dilettantismo degli autori e le falsificazioni degli esecutori sorse in Germania Cristoforo Gluck, altro colosso della scuola modernista. Da lui infatti parte il movimento di rivolta ideale contro le errate tendenze del melodramma, fino alla creazione di un nuovo tipo di opera in musica, fondata sul perfetto equilibrio di ogni elemento coreografico, poetico e drammatico. Con Gluck (che nella sua geniale opera di innovazione fu secondato da Ranieri de' Calzabigi, di cui lo stesso autore della musica parla nella prefazione dell'*Alceste*) viene sostituito « alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose moralità (si vuol parlare del lato poetico e di riflesso musicale), il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato ». Queste ultime intenzioni vennero solo in parte poste in pratica dal grande musicista, che a noi appare il più delle volte troppo austero e freddo, spesso accademico e monotono. Ma, almeno le sue intenzioni, furono di trasformare il melodramma: e i suoi concetti, più che gli esempi pratici, giovarono assai all'ulteriore sviluppo dell'opera in musica.

Passando ai musicisti posteriori che si dedicarono al genere teatrale, qualcosa di ardito e di contrastante con le ordinarie tendenze rinveniamo in Gaspare Spontini e in Vincenzo Bellini. Il primo, ingiustamente dimenticato, dimostrò di saper intendere il melodramma secondo un concetto di nobile austerità; il secondo (specie nella *Norma*) raggiunse effetti di alta drammaticità e di profonda inspirazione, tanto da oscurare, almeno dal lato del valore spirituale, le inspirazioni più realizzatrici e normali di Rossini e di Verdi.

Da questo momento la tendenza progressista assume decisamente il comando di ogni iniziativa musicale, riuscendo a indirizzare i giovani verso mete eccelse e radiose. Ludovico Beethoven, indubbiamente uno dei più completi e fecondi compositori dello scorso secolo, ci appare così complesso e anormale (per il suo carattere) da essere all'infuori di ogni movimento, di ogni tendenza. Beethoven

è un genio indipendente, che seguì un'evoluzione tutta propria e si affermò attraverso le più contrastanti passioni del suo animo tormentato, ora accostandosi alla tradizione, ora calpestando ogni legame con le passate scuole. Ecco perchè quegli storici superficiali che dividono la sua produzione in tre maniere distinte, commettono un errore imperdonabile, dimostrando di non saper comprendere quella che veramente fu l'arte di Beethoven. E chi potrebbe negare, ad esempio, che nella terza sinfonia vi sia più spirito moderno che nella « nona »? E che l'ottava sinfonia rappresenti un ritorno (sia pure temporaneo) alle moine del decimottavo secolo? Vi possono essere mille opinioni contrastanti: ma è bene non perdere tempo a formulare tante classifiche assolute, destinate a crollare al primo esame esauriente. Noi crediamo che le opere di Beethoven solo in parte possano ascriversi tra le composizioni della scuola modernista: tutti quegli accenni (cioè) a una inequivocabile rivolta contro tutte le convenzioni musicali, tutti quei brani inspirati da idealità veramente nuove e di ardita concezione.

Sotto un punto di vista più oggettivo, occorre riconoscere che l'opera di Ettore Berlioz fu assai più utile alla tendenza modernista. Or non è molto assistevamo all'Augusteo a un'indovinatissima rievocazione di due scene mirabili della *Giulietta e Romeo* del Berlioz: duetto d'amore nel giardino assopito dalla notte e l'incantesimo della Fata Mab. Ci sembrava di ascoltare musica veramente moderna, tanto più se si considerano gli straordinari effetti strumentali ottenuti da un'orchestra molto raccolta e senza trombe. Per lungo tempo rimasto nell'ombra, Berlioz, da qualche anno, viene giustamente rivendicato dalla critica e dalla storia: se i suoi lavori ci appaiono spesso prolissi e confusi, ciò non toglie che in lui, meglio che in qualunque altro autore, possiamo scorgere il germe fondamentale dell'innovazione. L'idealismo si nobilita, l'ambiente si delinea, gli stessi protagonisti del dramma acquistano un'anima e un chiaro carattere.

Ciò appare realizzato, almeno in parte, nella musica di Giovanni Brahms, anche se apparentemente la produzione di questo grande maestro abbia una veste classica e spesso i suoi lavori siano un po' pesanti, rivelando notevoli punti di contatto con lo stile proprio di Beethoven. Per ricongiungere i vari movimenti della scuola modernista dobbiamo parlare di un grandissimo innovatore del dramma musicale, Riccardo Wagner. Profondo pensatore e geniale artista, egli, sia in pratica che in teoria (ricordiamo gli scritti *Opera e Dramma* e *Arte e rivoluzione*) volle creare un tipo affatto nuovo di opera in musica, cercando di fondere, anche più intimamente che nel passato, gli elementi scenici, poetici e musicali. Vi è riuscito? « La musica — secondo Wagner — non può pensare, ma può realizzare il pensiero, cioè trasportare il contenuto di questo dal passato nel presente, posto che la sua espressione, mobile e indeterminata in sè, sia fissata, precisata dalla parola del poeta ». In questo sommo genio vi sono utopie e verità; scene magnifiche e complessi troppo massicci per essere gustati fuori della sua patria. Ma noi non dobbiamo criticare la produzione di Wagner, di cui riconosciamo pienamente le tendenze moderniste, anche se le sue opere, nel loro substrato mitico o storico, rappresentano un notevole esempio di nazionalismo musicale. Vediamo in lui il creatore del « dramma sinfonico », l'ultima forma artistica del teatro musicale: Wagner fu poi imitato da molti, mai raggiunto nella genialità della concezione.

IV

Giunti ormai al periodo contemporaneo, più difficile si rende il nostro compito di determinazione, intorno ai principali esponenti della scuola modernista. Un posto a sè occupa Claudio Debussy, il più grande degli « impressionisti », il più illustre oggettivista della musica. Con la sua arte, completamente astratta e assai vaga, l'ambiente si delinea affascinante; le voci della natura si fondono in un misticismo indefinito e sognante, le impressioni soggettive dell'autore finiscono per essere sommerse nella purezza adamantina del paesaggio. L'innovazione di Debussy è più spirituale che tecnica, rappresentando la spiccata tendenza verso l'idealizzazione della musica. Riccardo Strauss è l'opposto di Debussy: non immune dall'influsso wagneriano, bandisce la semplicità della linea melodica e armonica, mirando verso una concezione d'insieme: anche nella sua musica v'è un ambiente ben delineato, ma il suo aspetto è troppo complesso e vasto, tanto da destare in noi l'impressione di un panorama nel quale vogliano emergere troppe tinte, una esposizione di idee tumultuanti, male tenute a freno dal concetto fondamentale e prestabilito dell'inspirazione. Nell'*Orpheus* di Respighi e Luciani si parla di lui come di un autore in cui « la logica musicale essenzialmente ritmica è subordinata al concetto ispiratore puramente cerebrale ». Ma come chiamare un prosatore chi compose il *Don Giovanni*, poema dal quale esala una freschezza poetica addirittura unica e inarrivabile? Più esatto sarebbe dire che l'evoluzione intima portò Strauss a concezioni troppo filosofiche e spesso aride (ad esempio la *Sinfonia domestica*), nelle quali però v'è sempre qualche sprazzo di lucida e gradita genialità.

Del resto questo grande modernista cercò di portare il poema sinfonico al punto in cui Wagner volle far giungere il dramma musicale: e l'ultima parola di questo fecondo compositore non è ancora detta.

Prima di porre termine al presente studio, è nostro dovere ricordare Igor Strawinski, il più ritmico degli attuali musicisti, appartenente (almeno nominalmente) a quella gloriosa scuola russa, che ebbe in Moussorgsky e in Rimsky Korsakoff i suoi più illustri maestri. Sarebbe assurdo negare il modernismo di questo maestro, il quale si affermò attraverso una serie di arditi tentativi, così bizzarri da rendere scettici i critici più ben disposti verso le scuole di avanguardia. Eppure nello strano modo strawinskiano v'è una originalità assai spiccata, una genialità e un gusto non comune, ciò che rende *Petruska* e la *Sacre du Printemps* due esempi di musica da ballo completamente nuovi e tali da prestarsi alle più numerose discussioni. Ma vano sarebbe imitare Strawinski, poichè nessun altro, fuori che lui, potrebbe permettersi il lusso di comporre musica così eclettica e indipendente da ogni legge acustica.

V

Cosa dire dei più eminenti compositori italiani d'oggi, che per valore e per fama non sono certo secondi ad alcun altro maestro straniero? Per esaminare dettagliatamente la vasta produzione di Pizzetti, Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Casella, Malipiero e Santoliquido occorrerebbe un intiero volume: ci limiteremo perciò a fare un cenno di essi, premettendo come la loro sana e limpida genialità possa ancora affermarsi gloriosamente in nuovi lavori sinfonici e teatrali.

Ildebrando Pizzetti, dall'inesauribile vena melodica, ha rapidamente conquistato la simpatia dei più eletti musicisti, specie per il buon gusto e l'eleganza

che distinguono le sue più caratteristiche opere. Nell'appassionato e nostalgico *Concerto dell'estate* questo illustre maestro si dimostra ormai indipendente da ogni tendenza, come già con *Fedra* e più con *Débora e Jaèle* aveva raggiunto un nuovo stile di recitazione lirica.

Ottorino Respighi, il più grande realizzatore italiano del poema sinfonico, ci si rivela in tutta la sua potenza creativa con *Le fontane di Roma* e i *Pini di Roma*: due pietre migliarie della genialità nazionale, due lavori destinati a figurare per lungo tempo nel programma dei più importanti concerti internazionali. Ogni angolo della « città eterna » rivive il suo momento di poesia e di melodiosità: i freschi zampilli della fontana di Trevi, i giganteschi pini del Gianicolo e della via Appia fremono, sognano, s'idealizzano nella moderna descrizione musicale di Respighi. Quello stesso autore che in delicate liriche e in meditate opere teatrali ha potuto far tanto onore alla nostra patria.

Enrico Castelnuovo-Tedesco, sempre originale e spontaneo, ha eccelso più per l'eletta qualità che non per la quantità delle sue composizioni. Tuttavia basterebbero alcuni dei suoi pezzettini per piano o per violino e piano, alcune liriche delicate e finissime per giudicarlo una delle più reali promesse dell'odierna scuola modernista italiana.

Alfredo Casella, dinamico, vivo e perfettamente tecnico, fu da alcuni chiamato un futurista: ma, se tale può sembrare per un primo periodo della sua produzione, è un futurista che non abusa affatto delle stramberie e delle trovate eclettiche dei più arditi avanguardisti e anzi non esita a affermare in una sua conferenza sulla musica italiana « mi sembra che essa si caratterizzi per una tendenza sostenuta verso un nuovo classicismo, destinato a riunire in una armoniosa euritmia tutte le ultime conquiste italiane e straniere ».

Francesco Malipiero, inarrivabile trascrittore di autori classici e audace innovatore nel campo armonico e melodico, può vantare molti lavori assai apprezzati e ben riusciti. È forse uno dei più arditi avanguardisti e sotto questo aspetto merita attenzione, principalmente come uno dei protagonisti della già iniziata battaglia spirituale, che ha per scopo di liberare l'arte da ogni convenzionalismo.

Francesco Santoliquido, autore del pari notevole assai fecondo, ci appare talora grandioso e epico come nella *Sagra dei Morti*, tal'altra di una dolcezza eterea e trasparente come nei *Poemi del Sole*: sempre elegante e gradito, anche per gli uditori più difficili a contentarsi.

Non facciamo altri nomi: ma confermiamo come gli autori italiani sapranno ancora darci opere degne della tradizione e si affiancheranno ai più grandi geni d'ogni altra nazione per combattere in favore del progresso.

Da Euripide e Pindaro fino agli ultimi menzionati è un ininterrotto succedersi di geni precursori di tempi nuovi, intelligenze che non conoscono limiti e preparano il sentiero per le future generazioni, con una sagacia che desta meraviglia. Verso questo manipolo di avanguardisti deve rivolgersi l'attenzione degli autori modernissimi, per sapere finalmente scegliere quella via che dovrà portare la musica di domani all'importanza storica e artistica che le spetta.

E l'esempio dei modernisti passati sta a significare come ogni mezzo sia buono per fare largo al progresso, purchè si agisca con una logica cognizione e con completo buonsenso.

Mario Signorelli.

La Zampogna - La Natività e il Presepe La Pastorale natalizia

INDICE

1. Premesse. — 2. La Mitologia. — 3. Gli strumenti della pastorizia. — 4. Presso gli Ebrei [anno 518 a. C.]. — 5. Virgilio [anno 70 a. C.]. — 6. La Nascita. — 7. Quando Cristo non fu più. — 8. La Festa dei Pazzi [anno 900 E. C.]. — 9. Il Presepe [anno 1223 E. C.]. — 10. La Pastorale natalizia. — 11. Analisi di alcune pastorali anonime e di Autori.

1) Premesse.

Tecnologicamente comprensiva, la parola *pastorale* indica:

la danza di origine francese, moderna, di movimento moderato 6-8, di cui qui non interessa;

il genere letterario che, nato nella Sicilia canora con gli *Idilli* di Teocrito, ci riporta alle origini primordiali del genere pastorale, mitologiche ugualmente di quello musicale, cui dettero più spiccata fisionomia e consistenza le *Bucoliche* del sommo Virgilio;

la forma di canzone trovatorica a personaggi, l'unica che nel 1200 avesse già forma quasi fissa, in cui la protagonista era una pastorella, e che germinò allorchè i Cavalieri, stufi della convenzionale e falsa psicologia della loro società, scesero nelle campagne a fare i don Giovanni con le villanelle... ridendosene poi con la piena soddisfazione di chi nella propria coscienza sa che l'amore ideale è solamente per le dame...;

la specie di *opera agreste*, idillica, a carattere madrigalesco, sviluppatasi e tenuta in auge tra i Compositori del 1500 e del 1600, in cui i protagonisti erano pastori, e che attraverso le opere di Emilio Del Cavaliere [che musicò l'*Aminta* del Tasso, *La disperazione di Fileno* ed il *Satiro* della poetessa L. Guidiccioni] ci condusse alle porte della creazione del melodramma teatrale, a lato del quale proseguì il cammino nel quale si distinsero R. Keiser e R. Kreutzer [1766 + 1831] della cui pastorale *Paolo e Virginia* si disse che « *la si ammira col cuore e si applaude piangendo* »;

finalmente anche la forma popolare di canzone sacra, della quale precisamente qui ci interessiamo, che è la pastorale natalizia o pastorella, che fa parte della etnofonia folkloristica specialmente delle popolazioni montanare dedite alla pastorizia.

Tutte queste forme, differenti, hanno di comune quella atmosfera di innocenza, di pace serena, di semplicità, di calma tranquillità che informa i classici idilli, le classiche egloghe, le classiche bucoliche....

***

Già in un precedente scritto [*Il Dramma della Vita nei Canti popolari pugliesi* - fascicolo 5, anno XI (1929) di *Musica d'oggi*] avemmo fugace occasione di rile-

vare l'assenza della trattazione della pastorella natalizia nei trattati della forma anche fra i più preziosi. Non abbiamo la pretesa di potere sostituirci; vogliamo però notare (e ciò sempre a scopo culturale) che la strana esclusione, specialmente se fatta con premeditazione, non ci sembra davvero giustificabile, pel complesso delle ragioni che qui verremo esponendo.

Ed, in fare ciò, è superfluo prevenire il paziente lettore che nulla di nuovo havvi in quanto gli presenteremo, poichè non si tratta di materia inventiva, e nè disponiamo dei complessi ed adeguati mezzi di investigazione necessari per alcun che di nuovo da trovare in merito all'argomento.

Ond'è che questa breve, modesta epitome, vuol avere piuttosto il valore ed il carattere di una semplice, riassuntiva esposizione, coordinata in veste scientifica, del combinato di tutto quanto, a scopo di sola informazione sporadica-occasionale, si ritrova già, ma sparso in opere parecchie di Autori noti che allo sviluppo dell'argomento non hanno stimato di dare il prezioso contributo della loro sapiente cooperazione.

Ove mai lo studioso voglia farne il personale riscontro, gliene offriamo la doverosa indicazione: G. Bas (*Trattato della forma*); A. Bonaventura (*Storia della Musica; Storia degli strumenti musicali*); A. Della Corte (*Antologia storica della Musica*); « Giornale d'Italia (anno 1916, 7 gennaio); E. Gorga (*Museo storico musicale*); Grove (*Dizionario della Musica*); A. Muratori (*Storia*); G. Pagella (*Il Cappellano Cantore*); A. Pichler (*Storia sacra - Vecchio testamento*); A. Galli (*Piccolo lessico del Musicista*); V. Ricci (*Strumentazione*); F. Ruta (*Storia delle forme musicali*); G. Ricordi & C. (Esempi musicali, con gentile autorizzazione della Casa Editrice); P. Semeria (*S. Francesco*).

Contrariamente a quello che se ne sia potuto giudicare dai chiarissimi Autori cui sopra si allude, è nostro modesto avviso che l'argomento, sebbene in sè stesso umile e senza alcuna pretesa dottrinaria, meriti la trattazione che per primi (se non ci inganniamo) ne facciamo in omaggio alla vetusta nobiltà che ad esso riviene dai sacri avvenimenti coi quali si riconnette indissolubilmente la storia millenaria della sua evoluzione, e dalla caratteristica impronta di distinzione che Compositori eccellenti le hanno conferita sollevandola dalla indotta origine popolare e rivestendola, al pari di tante altre forme artistiche, della loro tecnica sapiente.

Ciò giustifica il perchè della nostra fatica, e non è inopportuno anacronismo farlo oggi in cui l'esempio del Governo Nazionale Fascista dà incoraggiamento e vitale impulso al momento che si attraversa di nuovo rinascimento e di rivendicazione delle più belle e poetiche tradizioni del nostro popolo dall'anima sempre giovane e piena di idealità.

La parte esegetica, riguardante precisamente la pastorale natalizia, che precede l'epoca filippina in cui crediamo aver trovato i primi lumi storici, là dove non è mitologica, abbiamo trattato sotto forma più conveniente di *ipotesi* esclusive, mancandoci punti sicuri di riferimento storico e di documentazione. D'altronde, fino dal primo momento, noi supponiamo il lettore convinto con noi a priori che non è proprio questa tenue, vacillante fiammella quella che possa virtualmente rischiarare le fitte tenebre addensatesi nello scorrere dei millenni, e perciò lo supponiamo anche disposto a non esserci avaro di sua spontanea clemenza là dove avrà da rilevare inevitabili inesattezze, o lacune, o prolissità, o divergenze di opinioni!

Quando altri, fidiamo, si decidesse ad apportare all'argomento il tesoro della propria competenza e del proprio sapere, inesattezze, lacune, prolissità, divergenze saranno corrette, ricolme, evitate, rettificate, ed alla nostra presente paziente fatica, rimarrà almeno l'orgoglio di esserne stati i provocatori ripetendo il dantesco

« come colui che luce fa e sè non giova »

con, presso a poco, quello che segue!...

***

2) La Mitologia.

La Mitologia del Paganesimo attribuisce a *Zefiro*, dio del vento, il segreto di soffiare nelle canne per trarne i suoni dolcissimi « simili a sospiri e ad invocazioni » coi quali egli incatenava il *Tempo*.

E *Pane*, satirello geniale, dopo avergli rubato tale segreto per insegnare la danza alle *Driadi*, ninfe dei boschi, lo comunicò al *Pastore*: così la leggenda mitologica si umanizza ed il fenomeno fisico dei suoni ha, nella mente della civiltà primitiva, la sua spiegazione nella soprannaturale divinità, alla cui vita era accomunata la sua.

Apollo stesso, ci vien tramandato, allorchè fu cacciato dal Cielo (!), si stabilì in Tessaglia e fu pastore di Admeto lungo l'Anfriso. Egli, dio della musica, formò con *Pane* e con *Pale* le tre divinità pastorali.

Ed il *Pastore*, prima occupazione dell'uomo nella più remota civiltà, vivendo nelle sue primitive abitazioni, grotte ed ovili, a contatto con l'infinito universo, solitario nella cura del gregge e nell'ammirazione e nella contemplazione delle pure bellezze del creato, ricorse spontaneamente, per suo bisogno istintivo e naturale, al divino linguaggio dei suoni per estrinsecare i propri sentimenti, e creò il germe di quel genere di musica che, sviluppandosi nel volgere del tempo fino a noi, viene, per lui, da noi antonomasticamente appellato per *genere pastorale*.

***

3) Gli strumenti della pastorizia.

Essi hanno dunque per loro antenato il *flauto di Pane* [*fistula Panis* o *syringa Panis*, d'onde il nostro termine di *siringa*, il *policalamus* degli Elleni], che era formato di sette (e poi anche di nove) piccole canne disuguali legate fra loro, progenitore di quello che, verso il 200 a. C. fu il primo organo.

« Pan primus calamos cera coniungere, plures
« instituit... ».

[Virgilio; Egloga 2ª, Verso 32-33].

Sileno, padre di *Bacco*, che vuolsi cantasse tutti i canti che un tempo aveva composto *Febo*, lo ridusse poi ad una sola canna, il *monaulo* [*calamus pastoralis*] sulla quale praticò i fori per ottenerne i sette suoni che formavano l'*ambitus* in cui, naturalmente, era circoscritta la primitiva musica pastorale strumentale.

Numerosi cimeli appartenenti alle antiche popolazioni italiote, valacche, arabe, cinesi, indostane, ecc., rivelano intanto che l'uso e la larga applicazione dell'*ancia doppia* agli strumenti a fiato risale anch'essa ad epoca preistorica; ma sembra precisato che verso l'anno 830 a. C. *Ardalas di Tregene* abbia inventato l'*aulos*

[il machalath], detto *tibia* dai Romani, servendosi di due tibie *pares*, o *bifores*, o *geminae*, disponendole a forma di triangolo al cui vertice restava la imboccatura provvista di *ancia battente* di canna. (Altri dice che l'aulos greco, quello che dette origine agli *auledi* ed alla *aulodìa*, era ad *ancia doppia*).

È da notare che mentre per gli aulos il tubo era di canna, per le tibie esso era formato appunto dalla tibia di alcuni uccelli trampolieri come la gru, la cicogna, l'ibi. Fu molto posteriormente che il progresso della fabbricazione degli strumenti musicali vi sostituì l'uso dei tubi di legno e quindi anche di metallo.

Gli aulos, o tibiae, ebbero diverse specie e suddivisioni, secondo l'uso che se ne faceva, secondo le dimensioni, secondo l'accordatura: *partenio, infantile, citaristico, maschile, perfetto, più che perfetto, émiope, spondaico*....

Ci troviamo quindi fino dai remotissimi tempi di fronte alle tre diverse specie del *genus inflatile*, e cioè: *strumenti a bocca, ad ancia doppia, ad ancia semplice*.

Più tardi il pastore stesso attaccò tre ed anche quattro tibie di diversa lunghezza ed ampiezza ad un serbatoio di aria più vasto dei propri polmoni, l'*otre*, e venne così la *tibia utricularis*, o *tibiae utricolariae*, munita, naturalmente, di ancia doppia. *Quando* ciò potette avvenire?...

Di antichissima origine la tibia utricularis aveva nome di *cheng* presso i Cinesi, gli Assiri e i Babilonesi; di *tubri*, di *argul*, di *arganum* presso gli Arabi e gli Indiani; di *masrokita* o *moschroquita* presso gli Israeliti e gli Ebrei, coi quali ultimi più specialmente ci tratterremo in seguito. I Francesi la chiamano *chevrette* e *musette*; gli Inglesi e gli Irlandesi la chiamano *bagpipe*; i Tedeschi la chiamano *dudelsak* e *sakfeif*...; il nostro nome *zampogna* è senza dubbio derivato da *symphònia* o *sumpònia* usato dagli Ebrei di Palestina.

Occorre, per spiegarci, non tralasciarne l'uso presso gli Ebrei.

4) Presso gli Ebrei. ***

Poichè il nostro argomento ha grande attinenza con le pratiche religiose cristiane, attingiamo dalla storia sacra notizie sul popolo eletto che vi ha così grande importanza: gli Ebrei, Israeliti o Giudei.

Precisamente nella quinta età (ed ultima) il Vecchio Testamento ci dice che allorchè i discendenti del re grande e pio Davide, trassero il popolo alla malvagità ed alla idolatria, il regno di Giuda fu distrutto 588 anni a. C. e Nabucodonosor, re di Babilonia, vi trasse gli Ebrei in schiavitù che durò settanta anni. Vi espiarono gli Ebrei i loro peccati e di cuore ritornarono alla fede di Gesù Cristo, e sospirando le glorie di Gerusalemme, loro patria, cantavano « Sulle rive dei fiumi di Babilonia noi sediamo e piangiamo ricordandoci di te, o Sionne; ai salici appendiamo *le nostre arpe*... ecc. ecc. » [e nacquero allora le note celebri *lamentazioni* di Geremia profeta, rimasto sulle rovine di Gerusalemme]. Mentre poi nel libro di Daniele, altro profeta della schiavitù, che era stato condotto giovinetto in Babilonia (Cap. 3°, versi 5-15) leggesi: « nell'ora che voi udrete il suono del corno, « del flauto, della cetera, dell'arpicordo, del salterio, della *zampogna* [masrokita « o maschroquita] e di ogni specie di strumenti, vi gittiate a terra e adoriate « l'idolo... che Nabucco ha rizzato... ».

Dal combinato di questi contesti si può desumere che mentre le arpe erano lo strumento proprio del popolo di Davide, la *zampogna* fu da esso conosciuta durante la prigionia; e che quindi, allorchè Ciro, re di Persia e di Babilonia succeduto a Nabucodonosor, lasciò liberi gli Ebrei di ritornare alla loro patria verso l'anno 518 a. C., essi vi abbiano introdotta la masrokita o maschroquita, traducendola in *symphònia* (o *sumpònia*) nella lingua greca che, in quel tempo, era la lingua più conosciuta e diffusa, quasi lingua ufficiale, tanto vero che lo stesso Antico Testamento ed i Libri dei Profeti, originariamente scritti in ebraico, furono tradotti in Alessandria da settantadue Dotti Giudei e messi a conoscenza dei popoli Gentili o Pagani.

Stando adesso alla etimologia della parola *Symphonia* ed al significato che essa ha sia presso il popolo sia presso i dotti, si desume l'impiego che lo strumento doveva avere nelle esecuzioni musicali sia da solo che in unione con la voce. Il termine passò quindi dai Greci ai Romani; e fu conservato *symphònia* nel medio evo, e *symphònator* era detto il suonatore.

Symphònator furono anche, nel medio evo, i giullari e i menestrelli; ma lo furono sempre in special modo i contadini e i montanari; ciò dette allo strumento una riputazione piuttosto volgare, tanto che nel *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* di V. Giustiniani [anno 1600 circa] troviamo questo testuale giudizio: « Il « sonare di Sanfornia, che in Roma si nomina con nome di mal odore ed in Lom- « bardia *viabò*, non meritaria d'essere messo in campo, vedendosi per l'ordinario « nelle bocche di gentaglia; ma essendo stata nobilitata dal sig. Ottaviano Vestrii... « non la tralascio. »

Come le originarie rozze tibie furono sostituite dai tubi di legno d'olivo, o simile, o di metallo, così all'otre primitivo si sostituì un sacco di seta... e la si nobilitò. E dall'essere strumento esclusivo della pastorizia, passò, nel Medioevo, in possesso delle Milizie e dei Trovatori.

Ma, fosse a causa della grande varietà degli strumenti a *piva* [ancia doppia] di estesissimo uso nel Medioevo; fosse a causa delle tenebre che avvolgono la notte di tali tempi e generano, musicalmente, confusioni e generalizzazioni là dove dovevano esserci, invece, delle differenziazioni fra i vari individui di una stessa famiglia strumentale; fosse anche a causa delle stesse affinità esistenti fra essi; fosse per un certo senso di trascuranza derivante dalla stessa modestia dello strumento che non ha alcuna pretesa artistica [salvo i già detti intendimenti coloristici folkloristici per i quali fu usata, per esempio a noi più vicino dal Verdi nel 2° atto dell'*Otello*, e dal Mascagni nella predetta *Amica*] certo è che letterati e poeti perpetuano la confusione indicando indifferentemente la zampogna con i nomi di musa, di cornamusa [cornu-musae], di cennamella, di cialamello, di ciaramella... pur non essendo tutti la stessa cosa.

Sinonimi il cialamello, o ciaramello, o cennamella (1), per esempio, dovevano essere più precisamente una specie di oboe primitivo, esclusivamente pastorale, derivante dal *calamellus* dei latini, e, a sua volta, sono l'antenato della musette: tanto nell'uno che nell'altra è escluso l'*otre* che è caratteristico nella zampogna [che a volte, infondatamente, trovasi confusa con la classica siringa] oltre che nel tubri, o argul, e nella chevrette [che a sua volta vien confusa con la musette]: con l'altra differenza che mentre per la zampogna la insufflazione è *naturale*, perchè l'aria è fornita direttamente dai polmoni del sonatore, per la chevrette (o musette),

(1) La *ciaramera* dei Giapponesi.

pel cheng, e pel tubri l'insufflazione è *artificiale* perchè l'aria vi è fornita da un piccolo mantice a mano.

Se la zampogna ci risulta preesistente, nacque però nel Medioevo tutta la famiglia affine dei *Krumhorn*, o *corno ricurvo*, o *cromocorno*, che aveva la forma originaria di un tubo di legno ricurvo verso la parte inferiore a forma di uncino ed era provvisto di sei fori, per formarvi i sette suoni, e di una *piva*.

Una varietà della specie dei cromocorni erano le *bombarde* che comprendevano anche una intera famiglia di soprano, contralto, tenore e basso.

Dal cromocorno sarebbe derivata, secondo altra versione, la musette, l'*oboe pastorale*, più grave di una terza minore di quello che fu poi l'attuale *oboe*. Come pure dal cromocorno basso, o dalla bombarda basso, il canonico Afranio di Pavia (2), verso il 1525, derivò uno strumento che, per la sua dolcezza di voce, fu chiamato *dulciana* [da *dolce-suono*] dapprima e poi, per la sua forma, *fagotto*, e, in francese, *basson*.

E una volta creato il *basson*, nella Francia stessa, in derivazione della musette, che ne contiene l'idea generatrice, verso l'anno 1650, fu creato l'*haut-bois* (cioè legno-alto, in antitesi a basson), cioè l'*oboe* (od *oboè*, secondo alcuni) al quale Gerardo Hoffmann di Rastenburg, verso l'anno 1727, ed il Triébert di Parigi, verso il 1850, apportarono dei successivi miglioramenti.

Come vedesi siamo qui davanti a delle denominazioni onomatopeiche.

Il moderno grande organo pneumatico, sintetizzatore orchestrale, liturgico per eccellenza, li imita tutti ingegnosamente per servire nelle sacre funzioni durante il tempo pastorale [dal 22 novembre al 6 gennaio] ed offre ai Compositori del genere il mezzo di realizzare e di appropriare in Chiesa nelle loro produzioni il colorito strumentale.

Ma, sebbene la semplice, la gentile, la poetica costumanza dei zampognari (*li pifferari* del Lazio, *li ciarameddaru* della Calabria) rappresenti oggi una tradizione che, a distanza di tempo e di luogo, ricompare sporadicamente qua e là, destinata in definitiva forse a svanire del tutto, con rimpianto di quanti siamo amanti di conservarci le cose che furono fra le più care ai nostri nonni, pure, fida compagna del montanaro e del pastore che, tra il tenue belio degli agnelli, ed il giocondo cinguettìo degli uccelli, ed il dolce mormorìo della foresta, ed il sommesso gorgoglìo delle limpide acque del ruscello, di fronte alle montagne che confondono le loro vette nevose con le candide nubi del lontano orizzonte, passa i suoi giorni, dall'alba al tramonto, nelle immense pasture del pendìo o delle verdeggianti pianure, resta ancora l'agreste zampogna ad incatenare il Tempo, ed eccitata dall'abile mano, rompe la silenziosa monotonìa dei luoghi deserti, ed esprime con suoni or dolci ed or robusti, con trilli e con accordi, con note tenute insensibilmente spegnentisi nell'eco misteriosa dei monti e della valle, le fantasiose melopee, le nostalgiche nenie, le pastorali rapsodie, al cui concento si accoppia il ritmico tintinnare delle campanelle del gregge, frammisto ai suoni più rozzi e più gravi dei campanacci dei buoi...: dolce visione del paesaggio agreste! resa con mirabile arte, magistralmente semplice e sublime, nel primo quadro della mascagnana *Amica*, tanto ingiustamente ed imperdonabilmente trascurata da noi contemporanei!

(Continua).

FRANCO DE FEO.

(2) Altri lo dice di Ferrara

RIVISTA DELLE RIVISTE

Beethoven comparato

L'istituzione di paralleli tra la musica e le arti plastiche, tra la musica e la poesia, porta a determinazioni tutt'affatto soggettive, contro le quali insorgono talora la critica e la ragione.

Eduardo Herriot — con la versatilità propria dei grandi pensatori, usi a spaziare nelle supreme sfere dello scibile umano — ha scritto un libro su Beethoven, che ha per caratteristica la preoccupazione di raffronti e di correlazioni con figure emergenti della storia e dell'arte, al di fuori della musica.

Nell'analisi particolareggiata delle opere del grande di Bonn, la personalità di E. Herriot si attenua e quasi scompare. Nessuna originalità spiccata nell'indagine critica ed esegetica; palese è l'influenza di V. D'Indy — avverte Clémy nel « Courrier Musical » — sopratutto nei dettagli d'ordine strettamente tecnico, che presuppongono la più severa preparazione culturale.

Il primo parallelo si istituisce tra la musica e le arti plastiche. La musica « dispone del tempo e dello spazio; le altre non possono che fissare nello spazio un momento della vita ».

Il secondo raffronto intercorre tra la musica e la poesia.

Anche in questo campo si rivela assoluta e sovrana la supremazia della musica.

« Al di là del lirismo, che consente a servirsi della parola per esprimere i sentimenti e le idee, non esiste che una poesia pura: la musica ».

Ma qui s'eleva la voce discorde del credente; e il problema si sposta su una base trascendentale. Al di là della parola, dei colori, delle note, degli aneliti dell'anima, v'è il reame dello spirito: la preghiera.

Beethoven viene posto accanto a Novalis, l'antesignano del romanticismo, il mistico poeta degli « Inni alla Notte ».

Beethoven-Novalis: due esseri che si ricongiungono nell'infinito » per la volontà imperiosa di vivere, dominando la sofferenza e il dolore ».

Secondo parallelo:

Beethoven-Rousseau: molto si è scritto sulle loro affinità fisiologiche, intellettuali e morali.

Le due vite presentano invece caratteri differenziali marcati e decisivi.

« La vita di Rousseau? Un vero scacco mo- « rale. Egli aspira alla virtù; e non potendola « raggiungere, se n'affranca, sommergendola « nell'eloquenza.

« La vita di Beethoven? L'antitesi assolu- « ta. Un impulso perenne verso il bene; un'a- « nima che s'eleva fra le più eccelse sfere. « Non si può parlare di rassomiglianza, ma di « influenza. Beethoven ha fortemente sentita « l'influenza di Rousseau ».

La professione di fede di Beethoven ha i suoi capisaldi granitici nei sentimenti di fratellanza e di bontà, quali si riscontrano in Rousseau, e per quanto ne fanno prova la forma e lo spirito del testamento di Heiligenstadt.

« ... la rassegnazione alla morte, che egli teme e crede ormai prossima, alla quale si prepara distribuendo i suoi beni, raccomandando la virtù; e la rivolta di un'anima in parte appassionata per l'arte, ambiziosa di gloria, desiderosa di gioia, amante dell'umanità ».

Il riavvicinamento *Beethoven-Goya*, offre il fianco alla critica, poichè ha caratteri essenzialmente negativi.

Goya è un Don Giovanni impenitente. Beethoven è l'apostolo della fedeltà, nel simbolo immortalato dal « Fidelio ».

Goya riproduce gli orrori bellici attraverso realistiche visioni di incendio, di carestia, di terrore. Nulla di specificamente guerriero, nella sua arte.

Il genio di Beethoven forgia invece nello spasimo della lotta i capolavori eroici, quali l'Allegro e il Finale della *Seconda Sinfonia*, l'*Eroica*, il Finale della *Quinta*, e la *Marcia funebre* per la morte di un Eroe. (*Sonata op. 26*).

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

Ultime novità wagneriane

Veramente non sono proprio le ultime, poichè della collezione Burrell s'era già parlato un anno fa su riviste e giornali inglesi ed americani: ma tali notizie erano d'indole generale e non specifica poichè tale collezione — che promette d'essere la più vasta documentazione wagneriana autentica: (il solo catalogo dei documenti occupa 276 pagine dattilografate) — era appena stata ritrovata e non aveva potuto essere esaminata a fondo. Ora in seguito alla pubblicazione di una parte di tali documenti, giornali inglesi ed americani e tedeschi pubblicano lunghi ed interessanti scritti pro' e contro (più *pro'* che *contro*) quei documenti i quali sono tali da infirmare seriamente la veridicità — già messa in dubbio parecchie volte — dell'autobiografia wagneriana apparsa postuma nel 1911 per cura di Cosima Wagner.

Il volume che ha suscitato un tal vespaio è « *The Truth abouth R. Wagner* » di P. D. Hurn e W. L. Root. All'apparizione di esso la *Monthly Musical Record* vi si è scagliata contro; E. Newmann in una serie di articoli sul *Sunday Times*, pur deplorando l'immaturità della pubblicazione, non ne disconosce la importanza.

In Germania la scoperta è stata accolta più o meno ostilmente: ma quello che è più grave si è che da Wahnfried (la nota residenza a Bayreuth della famiglia Wagner) non è partita alcuna smentita.

In attesa della pubblicazione *completa* dei documenti della collezione Burrell e di quelli che eventualmente potranno esser pubblicati dalla famiglia, non è inutile esporre i fatti.

Mein Leben, l'autobiografia wagneriana, fu dettata da R. Wagner alla moglie Cosima nel 1866, dopo la morte della prima moglie Minna Planer: fu stampata da un tipografo italiano, Bonfantini, in 15 esemplari da depositarsi nelle mani di amici fidati, e destinata al pubblico un certo tempo dopo la morte di Wagner. L'incaricato della revisione del testo fu F. Nietzsche, ma tale incarico gli fu ben presto tolto da donna Cosima: non abbastanza presto però da impedire a Nietzsche di prender conoscenza della nascita illegittima dell'autore di *Parsifal*, figlio di Ludw. Geyer, secondo marito di sua madre.

Nel 1911 usciva l'autobiografia wagneriana, a tutti nota, che comprende il periodo di vita del compositore che va dalla nascita fino al *1864*. Per una tale compilazione Wagner e Cosima riunirono quanti documenti, scritti dal maestro, poterono rintracciare — e furono moltissimi — documenti che dopo la loro andata a Wahnfried non poterono più esser visti da alcuno: non solo, ma gli originali di essi — lettere ed altro — non furono mai messi a disposizione di nessuno: come gli originali dell'edizione privata di *Mein Leben* furono ritirati da Cosima e, probabilmente, distrutti. Tutti, *tranne uno*, che l'accorto tipografo aveva stampato in più per sè, e che non potè mai essere rintracciato.

La pubblicazione dell'autobiografia suscitò numerose obiezioni: sia per i punti oscuri che lasciava sul periodo della vita di Wagner trascorsa con la prima moglie, sia per incaute affermazioni e contraddizioni che una lettura attenta non poteva non rilevare: sia perchè qualcuno — Lily Lehman, tra altri — che aveva udito leggere da Wagner frammenti di *Mein Leben* non ritrovò quei frammenti nella pubblicazione. Non mancò neppure chi osservò come lo stile di *Mein Leben* abbia un leggero sapore straniero che non si riscontra in nessun altro scritto di Wagner: è la lingua di un tedesco educato ed istruito in Francia. Lettere e documenti sfuggiti alla ricerca di Cosima, pubblicati in seguito, vennero ad avvalorare questi sospetti di veridicità, confermati per giunta dalla provocata impossibilità di confrontare il testo del 1911 con quello stampato, vivente Wagner.

La scoperta della collezione Burrell viene a portare un colpo decisivo all'autobiografia, almeno se la famiglia non potrà opporre altri documenti.

La storia di tale collezione ci sembra abbastanza interessante per non doverla riassumere.

Mentre Cosima Wagner faceva incetta di tutti i documenti che poteva trovare sul marito, un'ardente ammiratrice del musicista, vogliosa di scriverne la biografia, Mistress Burrell, cercava per suo conto di raccoglierne anch'essa quanti più fosse possibile. Il destino la pose a contatto con Natalia, la figlia naturale di Minna, la quale l'accolse con molta diffidenza: ma in seguito ebbe in lei piena fiducia e le consegnò tutto l'immenso materiale documentario in suo possesso: lavori giovanili letterari e musicali, e più di 400 lettere riguardanti il primo periodo della vita di Wagner.

Tali documenti erano stati sottratti alla gelosa ricerca di Cosima, da Natalia che voleva riabilitare la memoria di sua madre. Quando Wagner glieli richiese in tono minaccioso — la lettera figura nella collezione Burrell — Natalia per non vedersi sopprimere la piccola pensione ch'egli le passava e che costituiva la sua unica risorsa, ne restituì una parte: la meno importante: e trattenne tutte le lettere d'amore di Riccardo a Minna più che sufficienti a provare che il periodo più produttivo della vita di Wagner fu quello passato con la prima moglie (10 opere su 11 appartengono a questo periodo) e che Minna fu tutt'altro che la « massaia borghese, di spirito piccolo e gretto » che ci presenta l'autobiografia del 1911.
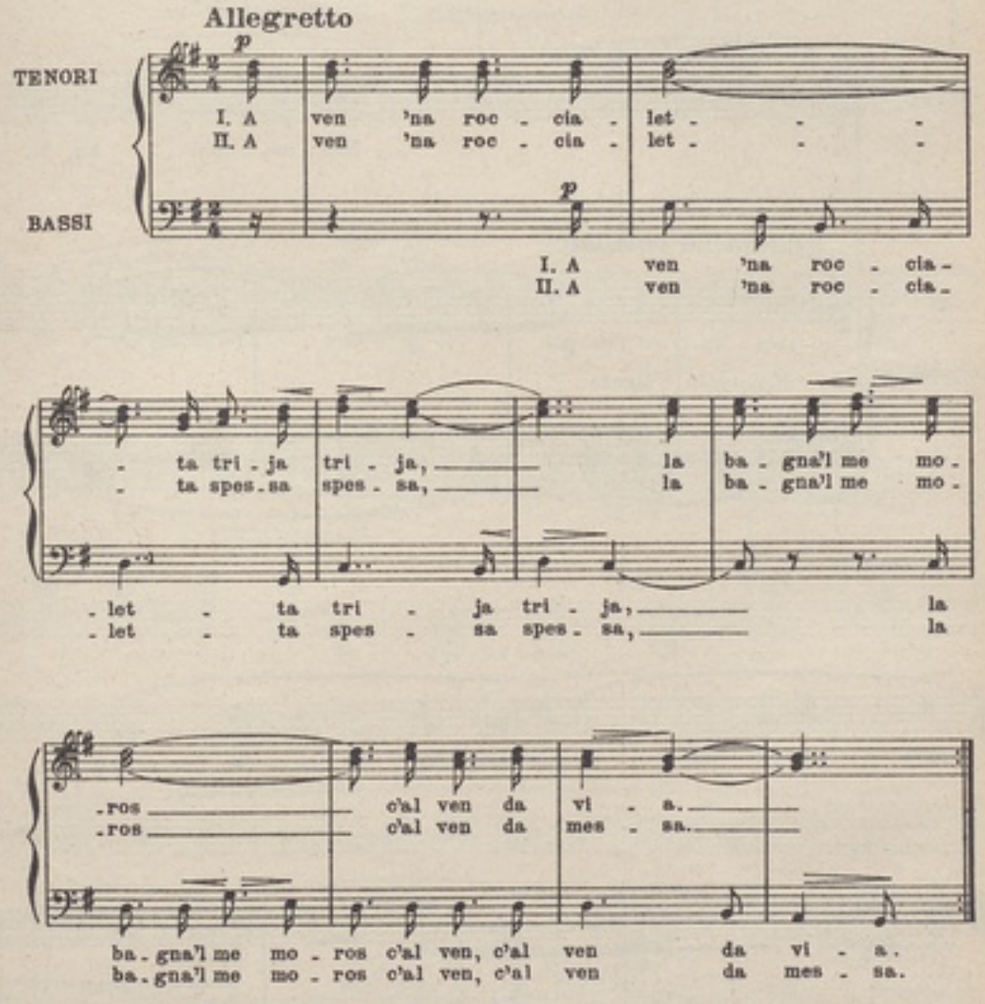
Supplemento musicale al fascicolo IV-1929 di Musica D'Oggi.

STORNELLI

(Da *« I CANTI DELLA MONTAGNA »*)

Raccolti e ordinati da
U. Balestrieri, E. Monney, P. Ravelli

Armonizzati da
L. E. Ferraris



Traduzione

Viene una pioggerella fine fine, che bagna
il mio innamorato che vien da fuori.

Viene una pioggerella fitta fitta che bagna
il mio innamorato che vien da messa.

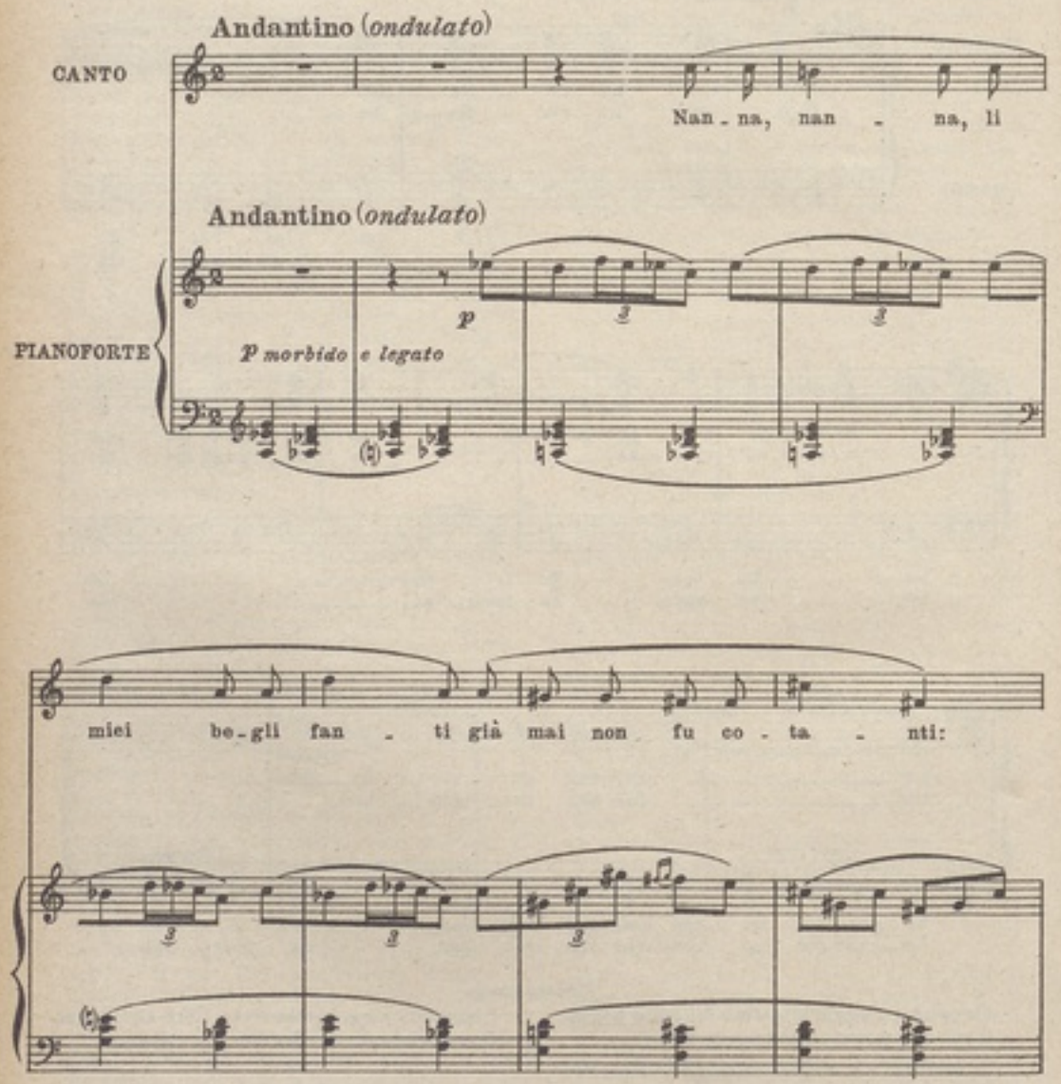
G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

120901-04 V
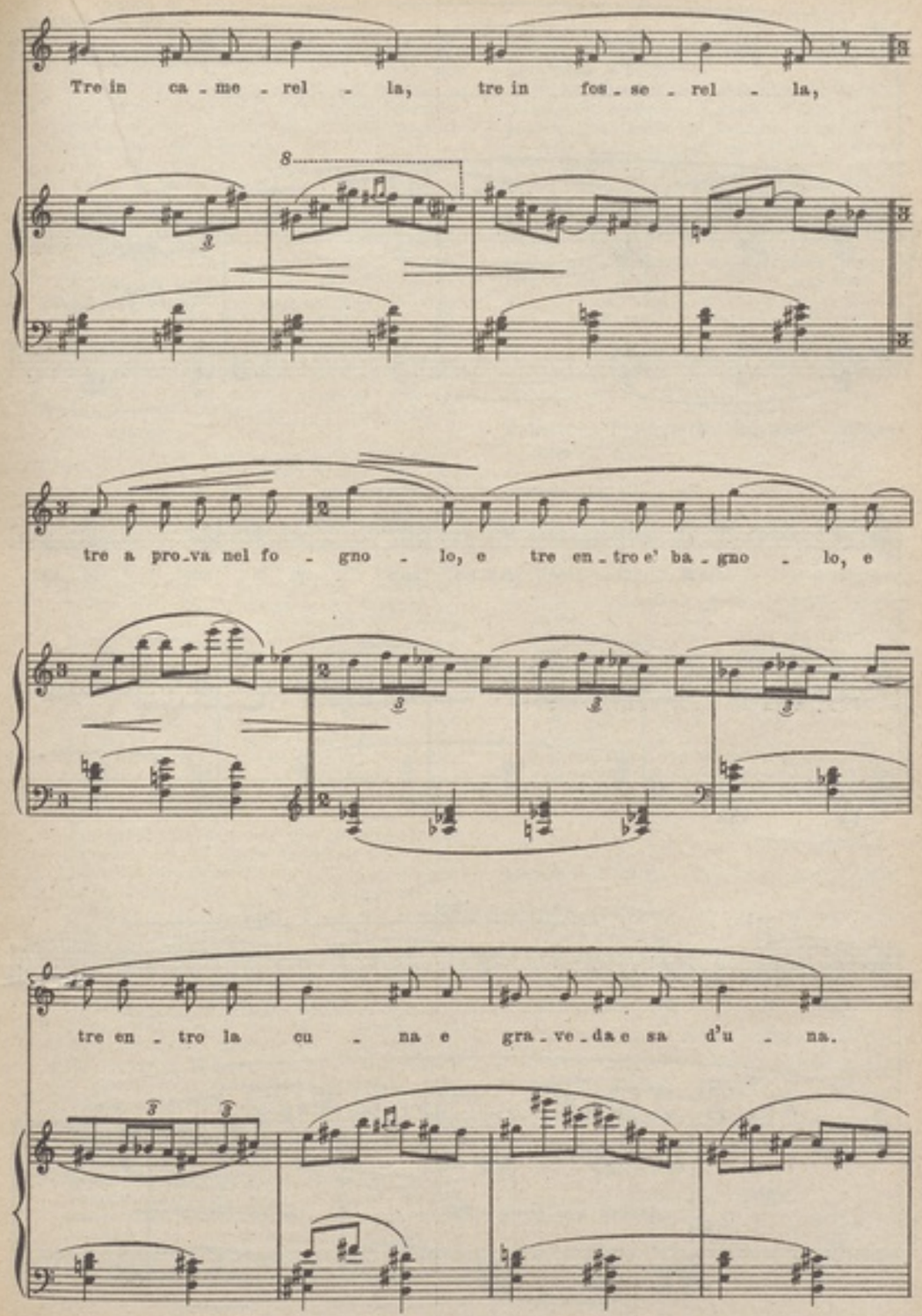
E di' nanna nanna
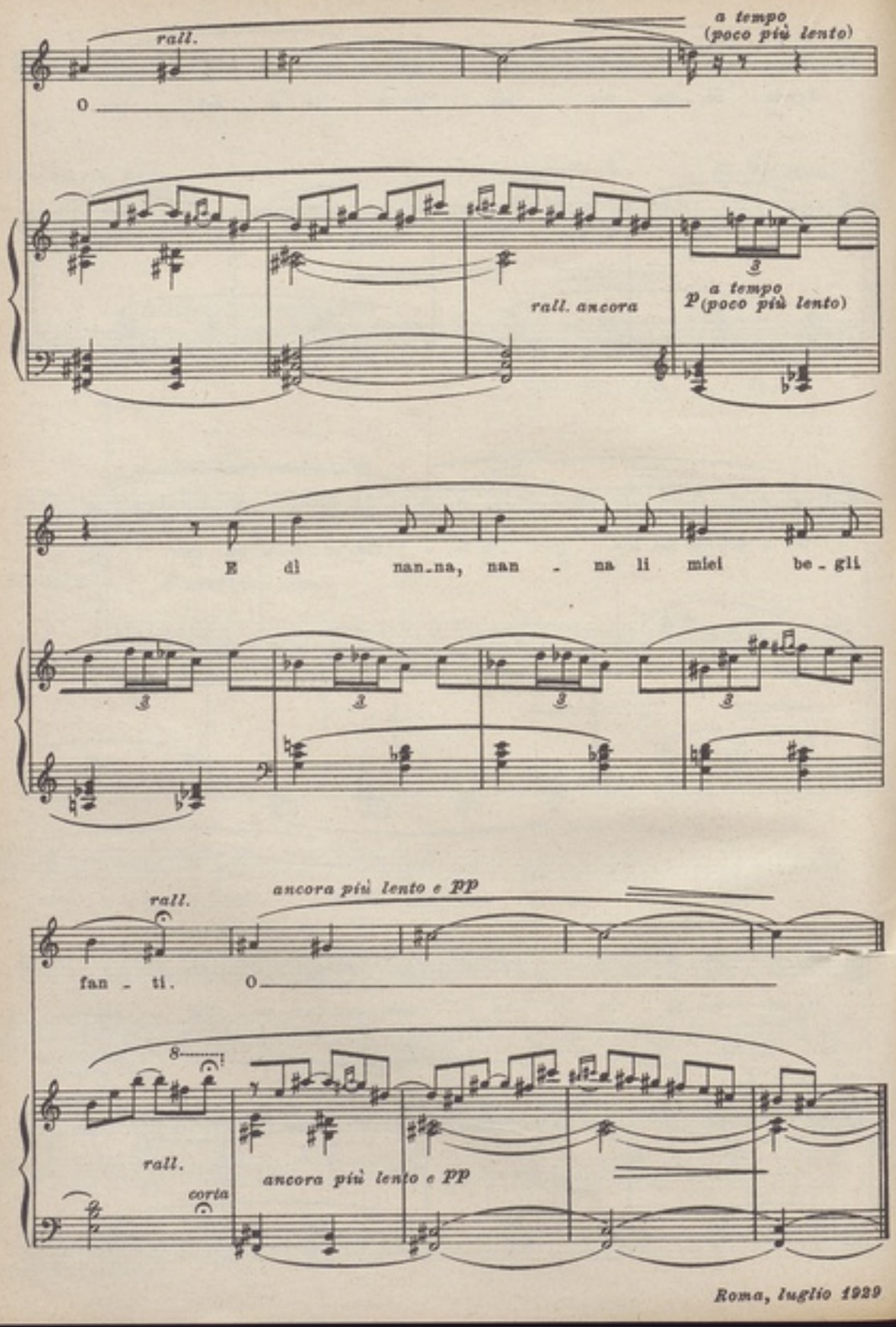
Ignoto del sec. XIV

G. Petrassi



Proprietà riservata.





Roma, luglio 1929

Oltre a questo, la collezione Burrell possiede l'esemplare di *Mein Leben* sfuggito alle ricerche della famiglia e già appartenente a Bonfantini; e che costituisce contro l'autobiografia, diciamo così ufficiale del 1911, un altro fortissimo capo d'accusa.

La differenza più importante fra l'edizione *privata* e quella *ufficiale* si è che mentre la prima si arresta al 1861, l'altra va fino al 1864. Da chi furono aggiunti i tre anni seguenti? Se si pensa che nel 1864 Cosima (von Bülow) era già padrona della vita di Wagner, la risposta non può presentare dubbi. Poi l'edizione privata comincia con l'affermazione: « Io sono figlio di Ludwig Geyer » (affermazione già rivelata da Nietzche nel « *Caso Wagner* ») mentre nell'edizione ufficiale tale affermazione scompare. Se si pensa alla nascita di Cosima Liszt, a quella di *Isotta von Bülow* (figlia adulterina) ci si può spiegare tale scomparsa.

Inoltre tutta la prima parte di *Mein Leben* tende a farci vedere Minna Planer come una donna di spirito gretto, di intelligenza e di sensibilità piatte, che R. Wagner sposò per disperazione dopo essere stato perseguitato per anni. Le lettere della collezione Burrell mostrano al contrario Minna come una donna intelligentissima e perfettamente conscia del valore del marito: mostrano che Wagner nutrì per lei una delle sue passioni più ardenti — le lettere d'amore per Minna possono star vicino a quelle per M. Wesendonk —; mostrano che ella sopportò la vita coniugale coll'illustre marito — che doveva essere un caratterino da prender con le molle — con un amore ed una pazienza ammirevoli; adoperandosi perchè egli scrivesse la sua musica invece di seguire le vane polemiche (la grafomania di Wagner è nota). L'autobiografia del 1911 afferma che essa avrebbe voluto che suo marito scrivesse più per *il gusto del pubblico*, ma le lettere mostrano una Minna ben diversa: desolata solo che il marito perdesse il suo tempo in lavori giornalistici anzichè in creazioni d'arte. Perch'egli potesse creare, la moglie tollerò da lui tutto: a cominciare dalle numerose amanti. Nel periodo con Minna, Wagner realizzò tutte le sue opere dal *Rienzi* al *Götterdamnerung*: lo stesso *Parsifal* del resto era in origine congiunto con *Tristano*. Ella divise con lui la miseria, gli stenti, le lotte: Cosima che volle essere la *sola* donna di Wagner, che volle farlo credere al mondo opera sua, come s'egli prima della sua apparizione non avesse fatto nulla o quasi, entrò nella vita di lui *un mese dopo* che egli era stato chiamato da Luigi II Re di Baviera. Non è fuori di tutte le ipotesi il sospetto affacciato dai primi decifratori dei documenti wagneriani della collezione Burrell che il *Mein Leben* del 1911 sia frutto d'una manomissione del manoscritto originale da parte di una donna orgogliosa e gelosa d'una morta: ed il silenzio a questo riguardo può autorizzare il sospetto.

Questo e molte altre cose rivelano i documenti della collezione Burrell: e certo la loro pubblicazione finirà col diradare gli ultimi resti della leggenda wagneriana creata a Wahnfried. Intanto ciò che si è pubblicato prospetterebbe nuova luce — anche non sempre simpatica — sull'*uomo* Wagner. Ciò non diminuisce certo la grandezza d'un *Tristano* o dei *Maestri Cantori*: ma se si è convinti che l'arte sia l'espressione di un'anima umana, non è mai inutile — anzi — conoscere la vita *vera* dell'autore, poichè l'arte e la vita così s'illuminano e s'integrano a vicenda.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, febbraio 1930.

—— *Paul Hindemith.*

Breve biografia ed accurata bibliografia delle opere del musicista tedesco.

B. Revel. - *Verdi, Werfel e il melodramma.*

Si parla del romanzo di Werfel e delle idee espresse in esso come eventuale via d'uscita per la cosidetta « crisi dell'opera », nonchè dei criteri che hanno guidato il Werfel nel rifacimento dei libretti verdiani. Tali idee si possono così riassumere: « melodramma in quanto forma d'arte non psicologica ma oggettiva « tipica » e non individualista, elementare e non raffinata: usante gli schemi tradizionali appunto per toglierla da ogni velleità di raffronto o prolungamento di casi specifici della vita quotidiana e permetterle così d'essere una idealizzazione generica della vita; aiutato in ciò dall'autonomia e sopraindividualità del canto... ».

Musicisti d'Italia. - Milano, 31 gennaio 1930.

E. C. - *Il primato musicale milanese e il Teatro alla Scala.*

Breve storia della vita musicale milanese fino ad oggi, specialmente nei suoi raffronti col Teatro alla Scala.

E. Bontempelli. - *Milano musicale nell'809.*

Riassunto storico sul movimento musicale avvenuto a Milano nel secolo scorso: movimento che, non occorre dirlo, si concentra tutto, quasi esclusivamente sull'attività del teatro scaligero.

A. De Gani. - *La cappella musicale del Duomo di Milano.*

L'A. passa brevemente in rassegna la vasta attività musicale della Cappella del Duomo, dalle origini fino ad oggi. Nella rapida scorsa, all'A. sfugge una svista: Vincenzo Ruffo non fu maestro di Monteverdi.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, gennaio marzo 1930.

S. CHIEREGHIN. - *Zarlino.*

Notizie storiche su Giuseppe Zarlino da Chioggia; il primo che, non pago delle formule consuetudinarie ed empiriche della pratica musicale invalse sino al secolo decimosesto, meditando sulle leggi e sui rapporti delle combinazioni sonore, si volse a gettare le basi della scienza armonica.

C. PAMPARATO. - Gaetano Pugnani violinista torinese.

Saggio biografico sul celebre virtuoso del violino, nato nel 1731.

J. C. HOL. - *Horatio Vecchi.*

L'autore, lumeggiando la figura artistica dell'autore dell'*Anfiparnaso*, confuta le accuse di litigiosità e di prepotenza ingiustamente mossegli dai contemporanei e dai posteri.

E. DESDERI. - *Le tendenze attuali della musica.*

Continuazione dal vol. XXXVI, fasc. 4°, anno 1929. Lo studio presente è dedicato allo strumentale. « L'aspetto tipico dello strumentale contemporaneo consiste in una chiarezza e singolarità di scrittura, di timbri e di disegni ».

La Rassegna Musicale. - Torino, marzo 1930.

G. PANNAIN. - *Frescobaldi e il suo tempo.*

A proposito del recente libro di L. Ronga su Frescobaldi, prendendo a pretesto l'affermazione del Ronga che « il Frescobaldi è la negazione dell'intellettualismo in arte; è lontano dalla levigatezza formale cara agli ideali del Rinascimento, nonchè dalla rotonda ed archisettonica concezione della forma che il Rinascimento ci offre », l'A. ricolloca il Frescobaldi nel suo ambiente ed in quello dell'arte dei suoi tempi.

C. DEL GRANDE. - *Di una possibile ricostruzione di qualche coro tragico.*

L'A. esamina le possibilità d'una ricostruzione completa di qualcuno dei cori dell'antica tragedia greca, ed afferma ch'è possibile una tale ricostruzione. Solo il metodo dovrebbe essere più *scientifico* che intuitivo, e nella fase preparatoria dovrebbe chiedere il sussidio della filologia.

G. ALBERTI. - *Diaghilew (1872-1929).*

Storia completa e minuziosa dell'attività di Diaghilew in Russia, e poi all'estero con la fondazione e lo sviluppo del Balletto Russo. Esame delle idee estetiche di Diaghilew a riguardo del Balletto ed influenza di questo sullo sviluppo delle varie arti, ed evoluzione del Balletto stesso. Lo scritto intelligente ed accuratissimo, è il più completo ed acuto apparso sino ad ora su D. Un solo appunto: la *Salomè* di F. Schmith, su poema di R. d'Humières, non ha nulla da fare col dramma di Wilde. L'articolo è corredato da eccellenti fotografie.

F. TORREFRANCA. - *L'officina dell'opera.*

« ... Forse il perfetto operista di là da venire, non sarà nè del tutto musicista nè del tutto librettista, ma uomo di teatro che terrà in briglia il musicista, e strisolerà, occorrendo, il musicista... ». L'A. studia lo sviluppo dell'opera musicale attraverso i tempi e conclude che « l'opera d'oggi è anacronistica ». È necessario trovare una forma nuova. Ma perchè il musicista possa rendersi conto, nonchè delle esigenze, anche dei risultati del proprio lavoro, è necessaria quella costituzione d'un teatro *sperimentale* dove il giovane compositore possa rappresentare — sia pure con mezzi *minimi* — il proprio lavoro e renderai conto *praticamente* del risultato dell'opera stessa, e modificarla con piena coscienza dei risultati, prima di presentarla al gran pubblico.

L. PERRACHIO. - *La folla e la musica.*

Divagazioni sulla musica ed i suoi rapporti col pubblico d'oggi. Dopo aver constatato la mancanza d'interesse per l'arte contemporanea, l'A. si domanda se l'arte di domani non sarà per avventura quella che potrà strappare l'uomo radicalmente alle contingenze della vita quotidiana per trasportarlo in altre sfere...

Vedetta Fascista. - Padova, 30 marzo 1930.

G. SERINI. - *I « Due Foscari » di Verdi e di Cannetti.*

Si dà notizia di una lettera che Verdi scrisse il 24-V-1844 al m.° Cannetti per rassicurarlo che non vi era alcun inconveniente se entrambi stavano musicando lo stesso soggetto. Tuttavia il Cannetti si astenne da far rappresentare la sua opera « I due Foscari ». La lettera è posseduta dalla figlia del maestro vicentino.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1930.

T. LAVAUDEN. - *L'humour dans l'ouvre de Debussy.*

Studio sul carattere di *humour* nella musica di Debussy. L'A. osserva acutamente come spesso Debussy nasconda dentro al suo *humour* le sue emozioni più vive ed intense: esempio tipico il *Children's Corner*: e come spesso in lui *humour* e lirismo, emozione e canzonatura, si fondano sopra uno stesso piano.

A. DE HEVESY. - *Cesare Galeotti.*

Affettuosa rievocazione biografica del musicista italiano che fu salutato ai suoi debutti come un nuovo Mozart, e che dopo una intensa attività artistica si spense a Parigi nel 1928 a soli 57 anni.

J. G. PROD'HOMME. - *Les frères Parfaict.*

Articolo biografico intorno alla vita ed all'attività di questi due scrittori francesi del settecento, storici del Teatro dell'Opera e dell'Accademia Reale di Musica di Francia.

D. PAQUE. - *Notre esthétique.*

L'A. raccoglie in un unico scritto i principi estetici, divulgati da vent'anni a questa parte, i quali si possono così riassumere: « La *forma* è una necessità della nostra natura. Essa non è immutabile, e ciò che più importa di essa è l'*idea* che è nata prima e che la foggia. L'elemento principale è la *melodia*: sulla quale non si svolge uno sviluppo tematico che la frantumi e snaturi il suo carattere, ma piuttosto da essa nasce un continuo flutto melodico sempre nuovo che rigetta qualunque elaborazione cerebrale. Se la melodia *base* si ripete, lo fa *integralmente*, poichè la melodia è un tutto inscindibile in frammenti. La base è la scala di dodici toni e respinge il dilettantismo... ». I principi continuano: ma crediamo che l'annunciazione basti per invogliare la lettura dell'articolo a coloro cui l'argomento interessa.

A. TESSIER. - *Bonaventure Laurens.*

Continuazione dello studio precedente su questo raccoglitore di cimeli musicali, editore e musicologo egli stesso, al quale l'amore per il passato non tolse la comprensione del presente. Fu uno dei primi propagatori in Francia della musica da camera di Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Schumann: a quest'ultimo fu anzi legato da fedele amicizia.

L'Opéra-Comique. - Parigi, febbraio 1930.

H. DE CURZON. - *Meyerbeer et l'Opéra-comique.*

Prima parte d'uno studio in cui si esamina la parte considerevole che l'elemento comico ha nella produzione del Meyerbeer, noto come compositore anzitutto di grandi opere drammatiche. Che egli avesse un notevole senso della comicità lo stanno a dimostrare — oltre i suoi lavori di gioventù — le numerose scene comiche ch'egli dissemina qua e là nelle sue grandi opere, per formare un felice contrasto con l'elemento tragico e drammatico. L'A. esamina accuratamente tali coefficienti. Lo scritto continua.

H. LAGRANGE. - *Une ère nouvelle.*

A proposito di un'inchiesta fatta da *Comoedia* sulla rinascita dell'opera comica. Si osserva il favore col quale pubblico e musicisti accolgono le riesumazioni d'opere comiche o buffe d'altri tempi, e si auspica la riuscita d'una vera opera comica moderna, la quale rivesta le antiche forme d'una sensibilità nuova, e, senza rinunziare alle raffinatezze della tecnica d'oggi, dia la supremazia al *bel canto*.

M. CAUCHIE. - *Le Roi d'Yvetot.*

Critica sulla recente opera comica di J. Ibert. Fatta astrazione dal valore musicale in sè del lavoro, si osserva che *Le Roy d'Yvetot* è piuttosto una *commedia musicale* che un'opera comica, perchè, afferma l'A., l'opera comica *non è altro che un'operetta scritta da un grande musicista.*

Musique. - Parigi, 15 febbraio 1930.

P. M. MASSON. - *L'ouverture dans l'opéra de Rameau.*

Estratto da un volume d'imminente pubblicazione sull'*Opera di Rameau*. In questo scritto l'A. esamina l'evoluzione dell'*ouverture* nell'opera del musicista francese: come dalla concezione di Lulli, in cui l'*ouverture* era una semplice introduzione, poco alla volta diventi sempre più una vera preparazione al dramma e come la sua relazione con questo si faccia sempre più stretta, e come, per conseguenza, la sua stessa forma si vada modificando.

H. SAUGUET. - *Un nouvel opéra de D. Milhaud " Christophe Colomb ".*

D. Milhaud e P. Claudel hanno scritto in collaborazione un *Cristoforo Colombo* in due atti e ventisette quadri, d'una forma e d'una concezione assolutamente nuove, e, per quanto chiare, sufficientemente complesse. L'A. dello scritto, in attesa dell'imminente rappresentazione berlinese del lavoro, ne fa un'ampia descrizione.

M. D. CALVOCORESSI. - *Le vrai " Boris Godounoff " à Philadelphie.*

Recentemente a Filadelfia, L. Stokowsky ha eseguito in forma di concerto il *Boris* originale, senza i ritocchi di Rimsky-Korsakow. Costretto a scegliere fra le due versioni del 1868 e del 1874, Stokowsky, anzichè optare per l'una o l'altra, operò una fusione fra di esse. L'A. osserva come si sarebbe dovuto scegliere una sola delle versioni — preferibilmente quella del '68 che rappresenta il *vero* pensiero di Moussorgsky, prima che esigenze *pratiche* lo costringessero ad una modificazione: e nota come ora, che pubblico e critica hanno riconosciuto con entusiasmo la superiorità della concezione *originale* su quella *rifatta* da Rimsky, l'esecuzione a teatro della prima si renda più che mai necessaria.

M. CAUCHIE. - *Opéra et Opéra-Buffa.*

A proposito della campagna in favore di una rinascita dell'*opera comica* — genere tipicamente francese — l'A. spiega le differenze che corrono fra *opera comica* ed *opera buffa;* che nella mente di molti si confondono.

A. CELLIER. - *Jean Huré.*

Scritto in memoria del musicista recentemente scomparso, e sui caratteri spirituali dell'opera sua.

Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1930.

A. MANGEOT. - *Nous avons un nouveau gouvernement.*

« Se Bach vivesse ai nostri giorni, e gli si domandasse una cantata ad ogni cambiamento di ministero, egli non basterebbe alla bisogna, e, per venirne a capo, dovrebbe chiedere l'aiuto di qualcuno dei suoi figli ».

E. F. Arbos. - *De l'interprétation et du style.*

Il celebre direttore d'orchestra e violinista spagnuolo, al ritorno dagli Stati Uniti, dove diresse più di cinquanta concerti, tenne una conferenza a Parigi sull'insegnamento del violino. Nella parte concernente l'interpretazione e lo stile, il conferenziere raccomanda: « Ottenere il massimo d'intensità e di commozione con la maggiore semplicità di mezzi; rispetto profondo per l'opera e per lo stile dell'autore, sobrietà nelle sfumature, e sopratutto, dignità e sincerità nell'espressione ».

H. Gil-Marchex. - *« La musique française de piano ».*

Questo titolo porta il recentissimo libro di Alfred Cortot: libro acuto, preciso, d'una chiaroveggenza singolare. Esso è composto di articoli diversi, apparsi in questi ultimi anni nella *Revue musicale;* e contempla essenzialmente la musica per pianoforte di Debussy, Franck, Fauré, Chabrier, Dukas.

T. Klingsor. - *Orchestre Symphonique de Paris.*

Relazione dei concerti orchestrali, con l'inaugurazione del nuovo organo nella Sala Pleyel.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 gennaio 1930.

G. Bernard. - *L'Opéra reprend « Les Huguenots ».*

A taluno la notizia della riapparizione, all'Opéra di Parigi, degli *Ugonotti*, giunge sgradita e molesta, quasi come un annunzio ingiurioso. Invece, questo ritorno alla musica meyerbeeriana deve essere considerato come una doverosa e leale riabilitazione.

A. Sas. - *La musique populaire au Pérou.*

L'arte musicale peruviana delle lontane origini è privilegio di conoscenza da parte di pochi iniziati. A cura della libreria orientalista P. Geuthner di Parigi è uscito il libro di R. et. U. d'Harcourt: *La musique des Incas et ses survivances*, che è fonte preziosa di consultazione.

——— 1 febbraio 1930.

A. Hoérée. - *De la musique grecque.*

Th. Reinach, l'ellenista di chiara fama, scrisse sulla musica greca un volume, che può essere considerato come fondamentale per la prosecuzione degli studi e delle ricerche. Il libro si suddivide in quattro capitoli: il primo, intitolato: *Melodia e armonia*, definisce i tetracordi; il secondo tratta della ritmica; il terzo è dedicato ai vari istrumenti; il quarto s'intitola *La pratica musicale*

E. et J. Peyrebère-Garry. - *L'Opéra slave sur les scènes allemandes d'aujourd'hui.*

Schizzi frammentari ed osservazioni personali, senza rigore cronologico. La rappresentazione di opere slave sulle scene germaniche non ha avuto luogo che tardi; in epoca cioè relativamente recente, rispetto alla storia della musica. Il saggio presente offre il contributo di dati esegetici interessanti, diffondendosi particolarmente a parlare di Glinka e di Rubinstein.

Le Ménestrel. - Parigi, 7 febbraio 1930.

P. Landormy. - *Le « Trio à l'Archiduc ».*

Recentemente il Trio Cortot, Thibaud, Casals, registrò per una casa fonografica il Trio op. 37 di Beethoven. Prendendo pretesto dalla pubblicazione di tale disco l'A. fa alcune considerazioni critico-estetiche sul Trio beethoveniano e sulla sua interpretazione.

——— 14 febbraio.

J. Duperier. - *À propos du Théâtre Lyrique.*

Studio sulla crisi che incombe sull'opera lirica. L'A. ne esamina i motivi sotto l'aspetto della produzione contemporanea da Wagner ad oggi: e non si può dire che le sue obbiezioni al teatro musicale d'oggi non siano fondate. Basta accennarle: prima di tutto il rovesciamento dei valori, vocale ed orchestrale, avvenuto da Wagner in poi. Il personaggio è ridotto poco più che uno strumento (talvolta poco meno!), sommerso com'è in un flutto sinfonico pressochè ininterrotto: e siccome la voce umana è il solo mezzo capace di esprimere contemporaneamente una linea musicale ed un pensiero letterario, ne viene di conseguenza che ogni diminuzione dell'importanza vocale va a scapito della chiarezza dell'audizione, quindi della *compressione*. In secondo luogo, la mancanza degli elementi di varietà: il dramma moderno presenta i suoi mezzi espressivi sono forma di un continuo racconto con un commentario sinfonico. In ultimo luogo v'è la questione della forma; nell'opera classica i movimenti lenti si alternavano con quelli vivi secondo una legge quasi architettonica e tale criterio assicurava la varietà e l'unità dell'insieme tenendo conto delle necessità fisiche dello spettatore non meno che delle esigenze dell'espressione drammatica. Nel dramma moderno, l'azione comanda lo sviluppo della linea sinfonica con i risultati che tutti sanno. Come rimedio, l'A. suggerisce di ricordare Mozart e dimenticare Wagner.

——— 21 febbraio 1930.

A. Machabey. - *Notes sur la Musique allemande contemporaine: Schönberg.*

Bello studio critico sull'opera di compositore e di teorico del musicista viennese e sul carattere esclusivamente *musicale* dell'opera sua.

——— 28 febbraio 1930.

J. Tiersot. - *La musique grégorienne et l'oeuvre des Bénédictins.*

Prima parte d'uno scritto sull'importanza che ha preso nell'epoca nostra lo studio della musica gregoriana, e sul lavoro compiuto dai Benedettini di Solesmes intorno a tale argomento.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, gennaio-febbraio 1930.

J. Nin. - *The bi-centenary of Antonio Soler.*

Il compositore spagnuolo Antonio Soler (1729-1783), allievo di Domenico Scarlatti, è uno dei compositori più illustri del 700 spagnuolo. La sua vasta produzione — Sonate per clavicembalo o clavicordo — cominciò ad attirare l'attenzione di F. Pedrell che fu tra i primi a far notare l'importanza dell'opera di questo compositore. La prima lista dei lavori formata da Pedrell, andò aumentando continuamente per le ricerche dei musicologi. In questo scritto, di carattere biografico-critico, l'A. fa un'ampia disamina delle opere edite ed inedite del Soler, sulle influenze dello Scarlatti che si ritrovano in esse, e sulle influenze della musica popolare spagnuola sullo stile di Domenico Scarlatti; e rileva come, nonostante tali visibili influssi, la musica del Soler rimanga tipicamente spagnuola e personale.

R. W. S. Mendl. - *Music has many essences.*

Che la musica abbia parecchie possibilità espressive, e che sia assurdo affannarsi a dimostrare la superiorità della musica vocale su quella strumentale, o quella della musica *pura* su quella descrittiva, è ciò che l'A. si occupa di mostrare in questo scritto. La musica ha molte possibilità espressive, ed è un errore pretendere che il compositore debba seguirne solamente alcune, dichiarandole buone in contrapposto ad altre che, naturalmente, non lo sarebbero.

T. Lavauden. - *A painter in love with music: Fantin Latour.*

Conclusione dello studio precedentemente apparso. Si ricorda come le simpatie di Fantin Latour fossero per i musicisti che la sua epoca riteneva rivoluzionari — Berlioz, Schumann, Wagner — e da essi principalmente abbia tratto ispirazione per le sue celebri litografie. Si ricordano anche alcuni suoi giudizi sui compositori più illustri della sua epoca.

A. Brent Smith. - *The decay of extemporizing.* (La decadenza dell'arte d'improvvisare).

Dopo aver osservato come l'arte d'improvvisare vada decadendo dal 1700 ai nostri giorni, fino a scomparire quasi completamente, l'A. ne ricerca le ragioni che crede di poter stabilire così: 1) lo sviluppo della stampa a buon mercato. In antico il compositore era anche l'esecutore, e sopra un canovaccio abbozzato improvvisava ogni volta la propria composizione. 2) La diffusione della musica stampata che ha diviso i musicisti in due categorie ben distinte: i compositori e gli interpreti. Spesso infatti l'interprete non saprebbe comporre otto battute corrette, così come spesso il compositore manca di qualità e mezzi per essere buon esecutore. 3) Negli ultimi decenni i compositori si sono molto più interessati alla creazione d'un'atmosfera che a quella d'una forma e d'una melodia: e per l'arte d'improvvisazione le conseguenze sono state evidenti. 3) L'armonia come grammatica musicale ha cessato d'esistere (?): e di conseguenza quest'abuso di libertà tende a distruggere (?) l'arte della musica. I compositori d'oggi sono difficilmente buoni costruttori (?). Queste le cause, secondo l'A., della decadenza, anzi della scomparsa dell'arte d'improvvisare.

The Musical Times. - Londra, febbraio 1930.

H. J. Foss. - *Herbert Howells.*

Articolo critico — corredato da alcune citazioni musicali — sull'opera varia e numerosa di questo compositore inglese ignoto fra di noi.

R. Bougton. - *The arts in revolt.*

Conclusione dello studio precedentemente apparso. « Da quanto abbiamo esposto risulta evidente che i grandi artisti del passato, il cui nome è associato all'idea di rivolta, si sono opposti alle meschine realtà della vita stessa, e raramente contro le forme tradizionali della loro arte ». Al contrario — continua l'A. — gli artisti di oggi — annoverati dall'A. sotto l'etichetta di futurismo, compreso Strawinski — sono in rivolta contro le forme espressive dell'arte loro. Ma l'estetica del *futurismo* è destinata a non aver futuro....

The Sackbut. - Londra, febbraio 1930.

R. Bougton. - *The age of Monkey-Gland.* (L'epoca delle ghiandole di scimmia).

Prima parte d'uno scritto contro la musica contemporanea (nell'introduzione si par'a delle figure bestiali di donna di Beardsley, della serra di orchidee di Debussy, e del lurido desiderio d'inferno di Scriabine). Dopo l'amabile prefazione, l'A. comincia da Bach occupandosi de'la decadenza della musica. Riassumeremo l'articolo a pubblicazione compiuta.

D. K. Bradley. - *Airphonic Music.*

Recentemente il prof. Theremin presentò in un concerto come facente parte d'orchestra il suo strumento musicale basato sulle onde elettriche, e battezzandolo per l'occasione *Airphonic*. L'A. si diffonde sulle possibilità magnifiche del nuovo strumento, sulle sue caratteristiche, sul colore inimitabile del suono. Sembra un po' meno entusiasta della musica scritta appositamente da J. Schilling-r per l'*Airphonic* e orchestra.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1930.

L. R. Mc Colvin. - *Emotion and Music.*

La musica è sempre, quand'è arte, l'espressione di una emozione, che il compositore è libero di far conoscere o no: ma che costituisce il fondo dell'opera d'arte ed ha un'importanza eguale alla forma. È quindi necessario che lo studente di musica conosca, oltre alla forma, quando un brano di musica ha la sua origine in una emozione, e sappia qual'è: e come tale emozione si sia realizzata nell'opera d'arte che forma per lui oggetto di studio.

H. O. Anderton. - *Apollo's star.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. In questa parte si parla dell'opera teatrale di Mozart,

il solo musicista il cui genio «sia stato capace di esprimere un'emozione od un sentimento drammatico in forme musicalmente definite».

A. Mason. - *Musical Criticism.*

Continuazione dello scritto precedentemente apparso sui diritti e doveri della critica musicale.

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 7 febbraio 1930.

A. Diesterweg. - *Aus dem Berliner Musikleben.* (Della vita musicale a Berlino).

Sir Thomas Beecham ha diretto un concerto sinfonico, il cui programma comprendeva, tra l'altro, la *Cockaigne-Ouvertüre* di Elgar e la *Vita d'Eroe* di Strauss. Sir Beecham è il pioniere del risveglio musicale e dell'incremento delle manifestazioni artistiche in Inghilterra. Il suo nome è legato ad una serie svariata di iniziative d'altissimo rilievo culturale, quali la diffusione e la valorizzazione della musica classica e moderna inglese, francese, russa, e particolarmente italiana e tedesca.

——— 14 febbraio 1930.

B. Ulrich. - *Ein altitaliener zur Registerfrage.* (Un antico italiano sulla questione del registro).

Chi può affermare oggi di conoscere realmente l'antico metodo italiano di canto? Pochi si sono dati la pena di fare ricerche accurate nelle fonti originali del bel canto. Il nono maestro viennese di canto, prof. Franz Haböck, ha scritto un lavoro, degno della più attenta consultazione, intorno ai «Castrati e arte del loro canto». Ma, mentre le sue fonti precipue sono il Tosi e l'Agricola, egli mostra di non ricordare il più importante fra gli autori del genere: Giambattista Mancini. L'opera di questo scrittore è notevole per il suo valore didattico, sopratutto per quanto si riferisce al portamento della voce, e al registro, per le note di petto e per il falsetto.

H. Pringsheim. - *Ausbildung und Wert-schätzung des Dirigenten.* (Formazione e valorizzazione del direttore d'orchestra).

Note di riferimento al libro di testo per lo studio della concertazione e direzione d'orchestra, scritto da Hermann Scherchen (*Lehrbuch des Dirigierens*). Osserva l'autore che, come non è possibile imparare sui libri a suonare il piano o il violino, così la padronanza dell'orchestra e la sicurezza nel dominio delle compagini strumentali non s'acquista che con la diuturna fatica e col contatto effettivo con l'orchestra. Di qui le molteplici riserve dell'articolista alle premesse e alle illazioni contenute nel libro sopra citato.

——— 21 febbraio 1930.

P. Schwers. - *Conrad Ansorge.* Appunti monografici su questo autore.

Sono ricordate le sue composizioni più note, come il *Quartetto* per archi, il *Sestetto*, il *Requiem* per coro d'uomini e orchestra.

Die Musik. - Berlino, gennaio 1930.

E. Decsey. - *Bach-Präludium.* — Introduzione al fascicolo di gennaio, interamente dedicato a Bach.

Nota l'autore una lacuna nella frase pronunziata da un personaggio di G. B. Shaw: «Credo in Dio, Mozart, Beethoven, Michelangelo, e nella eterna bellezza». Occorre una aggiunta: «Credo in Bach mio padre, e in Bach mia patria eterna!».

H. W. v. Waltershausen. - *Zur Aufführungspraxis der Musik Johann Sebastian Bachs.* (Sull'addestramento per le esecuzioni della musica di Giovanni Sebastiano Bach).

L'individualismo, l'egocentrismo devono far posto alla serena e obbiettiva contemplazione dello spirito della musica bachiana. Solo così sarà possibile acquisire, col necessario corredo di cognizioni tecniche, l'abito mentale e spirituale per esercitarsi alle esecuzioni di questa musica divinamente pura.

E. Reger. - *Bachs aktuelle Funktion.* (La funzione attuale di Bach).

L'arte del sommo Maestro di Eisenach adempie attualmente un compito di mirabile elevazione. Sdegnosa delle formule di compromesso con le rappresentazioni romantiche e programmatiche della vita terrena, essa trascende i confini dell'umanità, per toccare i vertici del sublime e dell'infinito.

W. Gieseking. - *Bekenntnisse zu Bach.* (Confessioni su Bach).

«Su Bach si può sempre ripetere la sola affermazione, sulla quale tutti i veri musicisti sono concordi: Egli è stato il più grande, universale compositore di tutti i tempi, un miracolo mondiale, di cui l'umanità ha da essere fiera».

P. Juan. - «B-A-C-H, un simbolo! Alfa e Omega di tutta l'arte musicale! Canto fermo del cielo e della terra!».

——— febbraio 1930.

P. Bekker. - *Oper und Operntheater in der Gegenwert.* (Opera e teatro d'opera nel tempo presente).

Tre appunti essenziali si muovono contro l'opera e contro il teatro d'opera: anzitutto, di costituire un fenomeno appartato dalla vita sociale, ovvero una sorta di sopravvivenza aristocratica del tempo delle corti imperiali; in secondo luogo, di essere un elemento improduttivo, non consentaneo al bisogno attuale di creare, in senso strettamente economico; infine, essendo di natura convenzionale e quindi precaria, di non aderire alle evoluzioni continue dei tempi e delle diverse epoche.

W. Reich. - *Alban Berg.*

Monografia sulla vita e le opere di questo musicista, allievo e collaboratore di Schönberg. L'Universal-Edition pubblica nella rassegna i due esemplari di una stessa lirica di Alban Berg, su versi di T. Storm, a venticinque anni di distanza l'uno dall'altro. Il raffronto tra le due musiche mostra, con chiara evidenza, i criteri di evoluzione seguiti dal compositore.

Melos. - Magonza, febbraio 1930.

Il 1° febbraio 1920 apparve il primo fascicolo della rivista. Sono passati dieci anni. E la rassegna tiene fede ai suoi postulati e alle intime ragioni della sua vita feconda, perseguendo — attraverso una sempre più vasta diffusione — intendimenti artistici di interesse internazionale.

Per la ricorrenza, la direzione pubblica frammenti di articoli già apparsi nel decorso di questo decennio.

Innanzi agli altri, vengono i creatori, i compositori:

F. Busoni. - *Vom Wesen der Musik.* (Dell'essenza della musica).

«Sempre più ebbi a convincermi — nel corso delle mie osservazioni — che il nostro concetto intorno all'essenza della musica è ancora frammentario e poco perspicuo». La natura occulta della musica sta innanzi all'anima umana, come il dogma innanzi alla fede.

A. Schönberg. - *Das Verhältnis zum Text.* (Il rapporto col testo).

«Se si ode un verso di una poesia, una battuta di un brano musicale, si è in grado di afferrare il tutto. Come sono sufficienti una parola, uno sguardo, un gesto, il modo di camminare, e anche il colore dei capelli, per riconoscere una persona». Il legame tra la nota e la parola è immediato, nell'opera d'arte.

B. Bartok. - *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik.* (L'influsso della musica popolare sulla musica moderna).

La musica popolare, alla fine del secolo decimonono e all'inizio del secolo ventesimo, esercitò un influsso profondo sulla musica strumentale di ogni paese. Esempi salienti sono dati dalle opere di Debussy e di Ravel in Francia; di Strawinski, in Russia; di Kodály, in Ungheria. Nelle composizioni di questi e di altri autori, è evidente la tendenza a conferire dignità e magistero d'arte allo spirito e ai caratteri peculiari della musica dei diversi popoli. Non si tratta della presa a prestito di motivi popolari, per condirne le proprie musiche; no: questi musicisti di razza sentono ed esprimono il fascino dell'arte folcloristica del loro paese, creando pur sempre opere originali.

P. Hindemith. - *Ueber Musikkritik.* (Sulla critica musicale).

Contro un critico leale, equanime, non v'è musicista che abbia alcunchè da ridire. Ma è giusto che artisti (i quali sanno esattamente ciò che vogliono) siano presi di mira dagli strali della critica, per parte di persone che possono a mala pena essere considerate come fannocci?

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, gennaio-febbraio, 1930.

E. Wellesz. - *Die Messgesänge der uniierten Melchiten.* (I canti liturgici dei Melchiti unificati).

Col nome di «Melchiti» (imperialisti), erano designati, dai loro avversari monofisitici e maronitici, i seguaci del Dogma imperiale di Calcedone, in Oriente. Il melismo di questi inni ha una linea sobria e misurata.

O. Eberstaller. - *Neuere Bücher über die Orgel.* (Libri recenti intorno all'organo).

L'articolo non ha per fine di esprimere giudizi critici su tali pubblicazioni, ma di segnalarne l'apparizione agli organisti, agli intenditori di materia organistica e anche ai costruttori di organo. I volumi più notevoli stampati in questo periodo sono: *Della costruzione e dell'arte organistica tedesca e francese* di Albert Schweitzer; e *L'organo dell'avvenire* di Emil Rupp.

C. Schneider. - *Ein wiederaufgefundenes «Stabat Mater» von Peter Cornelius.* (La scoperta di uno «Stabat Mater» di P. Cornelius).

Negli ultimi anni, diversi tesori di musica chiesastica sono venuti alla luce in seguito ad opportune alacri ricerche nelle varie biblioteche e negli archivi. Lo *Stabat Mater* di P. Cornelius fu ritrovato nel 1928 da M. Hasse, ed eseguito nella Cattedrale di Salisburgo durante il Festival del 1929.

Anbruch. - Vienna, febbraio 1930.

A. Berg. - *Wozzeck.*

L'autore parla della sua opera: *Wozzeck*, la cui composizione gli è costata dodici anni di lavoro.

H. F. Redlich. - *Heimat und Freiheit.* (Patria e libertà).

È posta in luce la figura artistica di E. Krenek,

l'autore di *Jonny* e di *Oreste*, in rapporto alle ideologie sociali e filosofiche che animano le sue creazioni e soprassiedono alla sua ispirazione.

H. FLESCH. - *Rundfunk im neuen Jahr.* (La radio nell'anno nuovo).

Conferenza tenuta il 1° gennaio 1930, nella stazione radiofonica di Berlino. « Possa la radio, che in pochi secondi congiunge gli antipodi della terra, creare un intimo legame tra gli uomini che vivono, porta a porta, l'uno accanto all'altro ».

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, gennaio-febbraio 1930.

B. VOMÁCKA. - *Ferdinand Vach.*

Elogio celebrativo del compositore ceco F. Vach, in occasione del suo settantesimo genetliaco. Nel 1903 venne fondata, per di lui volontà, la « Società corale degli istitutori moravi », gloria oggi ad alto fastigio.

K. B. JIRÁK. - *Due congressi internazionali.*

Il primo Congresso della « Società internazionale della critica musicale e drammatica » (fondata di recente sotto gli auspici del compositore e critico franco-rumeno Stan Golestan) avrà luogo nel settembre 1930 a Praga. Verso la fine di settembre dello scorso anno s'è riunito a Budapest il Congresso della « Federazione Internazionale dei concerti » per cura del Conte di San Martino, Presidente della R. Accademia di S. Cecilia.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, gennaio 1930.

C. MC ALPIN. - *Musical Modernism: Some Random Reflections.*

« ... Nulla ci interessa quanto l'anima dell'uomo: questa sola ha una reale importanza agli occhi nostri... ». Su questo tono l'A. si abbandona ad alcune casuali impressioni sulla musica moderna, impossibili a riassumersi. Nello scritto si parla anche del Neo-Idealismo di Croce e di Gentile « così tipicamente italiano nel suo apprezzamento artistico della filosofia... ».

H. F. GILBERT. - *Notes on a Trip to Frankfurt in the Summer of 1927.* (Note sopra un viaggio a Francoforte nell'estate 1927).

Appunti postumi — l'A. è morto due anni fa — sopra un viaggio a Francoforte in occasione del Festival Internazionale di Musica, nell'estate del 1927. « Il mio spirito di moderno compositore è stato più affascinato dal metodo intellettuale, dalla teoria e dalla tecnica super-raffinata, che non dal contenuto umano delle musiche eseguite... ».

C. J. FURNESS. - *Communal Music among Arabian and Negroes.*

Questo studio sulla musica araba e negra, si ricollega a quelli già apparsi precedentemente nella stessa rivista sulla musica australiana, indiana, ebraica, continuando così lo studio razionale sulle musiche dei vari paesi e razze.

V. BELAIEV. - *Olenin's Reminiscences of Balakirew.*

Ricordi personali d'un allievo di Balakirew sul maestro. Inediti finora, questi ricordi presentano in una nuova luce il fondatore del gruppo dei « Cinque ».

E. ISTEL. - *The secret of Paganini's Technique.*

Basandosi sulle testimonianze dei contemporanei e sulle composizioni di Paganini, l'A. rivela quale fosse il segreto della prodigiosa tecnica del violinista genovese.

V. STEARNS-BEEDE. - *Breton Folk-Song.*

Studio sui caratteri delle canzoni popolari bretoni. « La musica popolare è stata descritta come l'arte composta dal popolo cantando. Non attendetevi dunque che la sala od il concerto vi rivelino tutte le sue ricchezze spirituali. Se volete comprenderli bisogna udirli sul posto, cantati semplicemente dal popolo senza alcun lenocinio d'arte ».

RAVEN-HART. - *Composing for Radio.*

Articolo sulle caratteristiche richieste ad una composizione strumentale perchè possa essere atta ad una buona trasmissione radiofonica.

CANTO E PIANOFORTE

G. BENVENUTI

Frammenti di lirici greci, musicati

(117212 a 117215)

1. Da Saffo: O madre, o madre cara (per voce di donna).
2. Da Saffo: Verginità, verginità (per voce di donna).
3. Da Saffo: Tramontano la luna e le Pleiadi (per voce di donna).
4. Da Anacreonte: Canute son fatte le tempia (per voce d'uomo).

117216. - *Rispetto* (attribuito al Poliziano, Secolo XV): So' innamorato d'una rosa rossa.

117247. - *Sul fiume*. Versi di E. Panzacchi: « O tu dall'altra sponda ».

Ciascun fascicolo L. 5.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

Il quarto mese scaligero

Le rappresentazioni della tetralogia wagneriana hanno assunto quest'anno un particolare interesse perchè a dirigere i quattro poderosi spartiti era stato chiamato Sigfrido Wagner, figlio del grande compositore.

Egli, scrupoloso interprete ed esaltatore dell'opera paterna, non si è creduto in diritto — e questo suo sentimento di filiale devozione è stato da tutti compreso e apprezzato — di apportare alla Tetralogia quelle abbreviazioni che in Italia sono oramai tradizionali e delle quali, del resto, egli stesso riconosce l'opportunità, quando i lavori non siano diretti da lui. Le quattro opere sono state perciò eseguite integralmente e se qualche brano alla nostra sensibilità latina è apparso un po' troppo lungo, bisogna tuttavia riconoscere che non è stato fuor di luogo per la nostra coltura di ascoltare almeno per una volta la monumentale Tetralogia wagneriana così com'è stata concepita originariamente dall'autore.

La direzione di Sigfrido Wagner ha avuto sopra tutto quell'impronta di fedeltà ch'era da aspettarsi da lui. Il suo gesto abitualmente sobrio e pacato non ha menomato affatto il calore e l'espressività dell'esecuzione, che è stata anche molto equilibrata nei rapporti tra orchestra e palcoscenico.

Le accoglienze, quindi, sono state fervidissime. Un vibrante applauso ha salutato il direttore al suo apparire sul podio e numerose sono state le chiamate a ogni chiusura di velario. Lodevolissima l'esecuzione in palcoscenico, sia da parte di coloro che già si erano cimentati nelle precedenti edizioni (Rossi Morelli (Wotan), Fagoaga (Sigismondo e Sigfrido), Dolci (Loge), Roggio (Alberico), Pasero, Zitek, Nessi e le signore Cravcenko (Frika), Cobelli (Sieglinda), Castagna, Ferrari); sia per quanto riguarda i nuovi interpreti (Faticanti (Donner), Zambelli (Fasolt), Percy, Baracchi; signore Pauli (Freja), Adami Corradetti (Woglinda), Llacer, ecc.). Eccellente la messa in scena, curata, questa volta, dallo stesso Sigfrido Wagner.

Il quale ha diretto per due volte innanzi a pubblico numerosissimo l'intero ciclo; poi ha ceduto la bacchetta al maestro Karl Elmendorff, uno specialista wagneriano che ha dato anche tra noi prova della sua preparazione e bravura.

***

Assai gradite sono state le riprese di *Tosca* e di *Boris Godunof*. La prima opera è stata diretta dal maestro Sabino e cantata dalla Cobelli; dal tenore Minghetti; e dal baritono Galeffi.

Al *Boris* ha portato il contributo della sua arte veramente eccezionale, specie per la figurazione scenica e per efficacia di penetrazione, il basso Chaliapine, il quale, non si sa perchè, ha cantato la sua parte in russo. Assai applauditi sono stati con lui la Stignani (Marina), il Merli, il basso Snadowsky, la Kowaceva, Vecchi, Righetti, Raisoff, Nessi, la Cravcenko, ecc.

Del Campo ha diretto lo spartito con sicurezza e buon gusto e magnifici sono apparsi i cori.

Teatro Reale dell'Opera

Ad una eccellente *Traviata* (Marinuzzi, la Muzio, Pertile, Stabile, allestimento di Ansaldo, scene di Magnoni, costumi di Caramba), ha fatto seguito un bellissimo *Trovatore* (protagonista acclamato Lauri-Volpi, direttore Santini, altri interpreti la Scacciati, la Casazza e Franci).

Mascagni, particolarmente festeggiato ha diretto la sua *Isabeau* (Alabiso, la Turner, scene di Scafoli). Poi si è avuta la ripresa, desiderata e gradita, de *La Campana sommersa* di Respighi (Marinuzzi, la Saraceni e Melandri) e la prima per Roma di *Madonna Imperia* di Franco Alfano, un atto su libretto di Rossato. La cronaca registra sette chiamate agli interpreti (Marinuzzi, la Cristoforeanu, tenore Alcalde, Pacini, signore Martucci e Chelli). Ad alcune di esse ha partecipato l'autore.

Grandissimo successo ha poi avuto il *Guglielmo Tell*, nella magistrale interpretazione di Lauri Volpi, festeggiatissimo con Marinuzzi, Franci, l'Arangi Lombardi ecc.

Al Dal Verme di MILANO, come già nelle principali città del mondo, il Teatro dei Piccoli di Podrecca ha richiamato gran pubblico e divertito moltissimo.

® Al Lirico, pure di MILANO, è piaciuta la recente operetta di Ostali e Pancani, dal titolo *L'Amante nuova*.

® Il maestro Capuana ha diretto ottimamente al S. Carlo di NAPOLI: *Turandot* (la Scacciati, la Laurenti e Bagnariol); *Adriana Lécouvrer* (la Cervi Caroli, la Pedrazzini e Borgioli); *Andrea Chénier* (Pertile e la Concato); *Traviata* (la Muzio, Borgioli e Stracciari).

® Nella stagione di Quaresima a TRIESTE (direttore Votto) si sono rappresentate: *Loreley* (la Svilarowa e Piccaluga), *Sonnambula* (la Pagliughi), *Ballo in Maschera* (la Vane, la Castagna, la Menotti, Palet e Tagliabue). Ed a CATANIA (direttore Lucon): *Ratcliff* (Taccani, Morelli, signora Carbone); *Turandot* (signore Capuana e Vera Emilica, tenore Lo Giudice): *Rigoletto* (protagonista Biasini), *Aida* (con la Campigna).

® Col *Mefistofele*, protagonista De Angelis, si è riaperto il Massimo di PALERMO. Hanno seguito *Turandot* (signore Jacobo e Alfani-Tellini, tenore Battaglia) e *Falstaff*, protagonista Mariano Stabile. Direttore ammiratissimo, Gaetano Bavagnoli.

® Il maestro La Rotella ha presentato a S. REMO ottime edizioni di *Aida* e di *Fanciulla del West*. Zandonai, a sua volta, ha diretto *Francesca da Rimini*, interpreti la Scavizzi, il tenore Masini e Maugeri.

® A FIRENZE sono state accolte con favore alcune rappresentazioni di *Cena delle beffe* di Giordano, direttore Antonicelli, interpreti la Della Sanzio, il baritono Montesanto e il tenore Lo Giudice.

® A MESSINA è piaciuta la nuova operetta di Ranzato, libretto di Koppy, *Fuoco fatuo*, inscenata dalla Compagnia Isaplio.

® A ROMA, al Teatro della Fiaba, ha assai divertito *La bimba delle stelle* di L. Teodoro, musica di Dorotea Beloch.

® All'Opera di PARIGI con lietissima accoglienza si è svolta la breve stagione rossiniana, diretta dal maestro Padovani. Tanto l'*Italiana in Algeri* che il *Barbiere* hanno costituito un successo personalissimo per Conchita Supervia.

® Oltre quaranta chiamate si sono avute a NORIMBERGA per la prima dei *Cavalieri di Ekebù* di Zandonai, nuovissima per la Germania. Dirigeva il maestro Dressel, interpreti principali il tenore Drost, il baritono Koelher, la signora Bruckl. Messa in scena di Hartmann.

® Al Teatro Municipale di CANNES è piaciuta *L'habit neuf*, opera comica in tre atti di Giulio Confalonieri.

CONCERTI

MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Nino Rossi dà nuova prova della sua bella maturità artistica e tecnica, specie nel *Concerto in re min.* di Bach per pianoforte e orchestra (R. Bossi). Gieseking ed Erdmann eseguiscono ottimamente un programma di musiche per due pianoforti.

® AMICI DELLA MUSICA. — Carlo Zecchi è calorosamente applaudito in musiche per pianoforte e orchestra (direttore Parelli).

® TEATRO DEL POPOLO. — Nuovo successo del violinista Ruminelli (al piano D'Erasmo), che eseguisce una nuova *Sonata* di Spagnoli. Gli altri concerti sono tenuti dal Quartetto Poltronieri, sempre apprezzatissimo, e dai singoli suoi componenti; piace un nuovo *Trio* di Tommasini. Ad una udizione partecipa Alba Damonte, applaudita in liriche di Agostini, di A. Longo, di Gabriel.

® CONVEGNO. — Concerti di Zecchi e del Quartetto Guarneri (accolto con molto favore), che presenta un nuovo quartetto di Glière.

® SALA BOSSI. — Riuscito concerto al quale hanno partecipato Lonati e Morini (brani a due pianoforti), il cellista Amfitheatrof ed Elisabetta Oddone, garbata dicitrice di melodie di carattere folkloristico.

® DAL VERME. — L'Orchestra viennese di J. Strauss, ha svolto con grande bravura un programma di ballabili, prevalentemente di valzer.

® LIRICO. — Grande successo dell'orchestra di jazz, diretta da Jack Hilton.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Buone udizioni del tenore Sernicoli, col chitarrista Biagi; del violinista Baragiola; e della pianista Flora con la cantatrice Ducrano, squisita interprete di liriche, tra cui una nuova di A. Bossi.

® Due concerti al CONSERVATORIO sono stati dedicati a scopi benefici. L'uno pro' fondazione pel compianto giornalista Guido Neri, tenuto dall'orchestra filarmonica di S. Cecilia, diretta dal maestro Tronchi; l'altro di musiche di Tarenghi, interpreti l'autore, i pianisti Lonati e Ferrari e il violinista Adaglio.

® CONCERTI ALDOVRANDI. — Si sono avvicendati i Trii di Budapest e Cherniawski (quest'ultimo composto di tre fratelli singolarmente dotati e ben affiatati); e i ben agguerriti pianisti Brachoki e Margarita Minimanowa.

® UFFICIO CONCERTI. — Ottimi saggi dei violinisti Moskowski e Kemper, della pianista Flora, della cantatrice Valdez (accompagnata da Calace), del cellista Pitsch e dei cantori negri dell'Utica, un quintetto suggestivo e interessante.

ROMA

® AUGUSTEO. — Dal 16 marzo al 6 c. m., cinque concerti, come sempre interessantissimi, di Molinari. Tra i brani di prima esecuzione ricordiamo: *Bolero* di Ravel; *Salmo ungarico* di Kodaly (solista il tenore Marion); *S. Francesco* di Menegazzoli, per baritono, coro e orchestra, scelto dalla Commissione di lettura ed accolto con unanimi consensi, presente l'autore assai festeggiato; *Paolo e Virginia* di Montemezzi ch'ebbe un successo spontaneo e significativo per la saldezza di costruzione, la trovata di effetti suggestivi, il sentito fraseggiare melodico e la bella espressione lirica; *Rorate cœli desuper*, tema con variazione di Lidia Ivanova, giovane russa, diplomata a Roma. Nè vanno dimenticate le gradite riprese dell'Intermezzo della *Mirra* di Alaleona, di *A S. Maria* di Monteverdi, di *Vespertina Oratio* di Perosi.

Quest'ultimo brano, insieme ad altri di Vivaldi e di Monteverdi, ha costituito il programma del concerto che Molinari ha eseguito al Vaticano, innanzi al Pontefice e ad un pubblico di eccezione, in un ambiente pure inconsueto.

® SALA DI S. CECILIA. — Si sono avute udizioni del pianista Harold Bauer; di Laura Pasini col giovane violinista Franco Ferrara; del forte violinista Milstein, applaudito anche all'Augusteo in due *Concerti* di Glazunoff e di Bruch, direttore Molinari, ed in un altro con l'organista Giarda.

® SALA SGAMBATI. — Notevoli concerti dei pianisti Weingarten e Tavares (quest'ultimo brasiliano); di Maddalena Grey; della cantatrice argentina Rinaldini; oltre l'esecuzione dell'oratorio *La creazione* di Haydn, che piacque, specie nel finale della prima parte.

® FILARMONICA. — Molti applausi ha avuto Maria Rota col pianista Nino Rossi; ed assai bene sono riusciti il concerto profilo dedicato a Renzo Bossi (interpreti il quartetto romano, la pianista Flora e la cantatrice Mazza) e quello del pianista Caporali.

® CONCERTI DIVERSI. — Merita ricordo la prima udizione del *Cantico novo delle creature* di M. Benevento, con musica appropriata di Laura Breschi; solisti Laura Pasini, Lina Spera e Sernicoli.

Il Quartetto Stabile Napoletano ha dato un bel concerto al Circolo di Roma. In programma anche il 2° *Quartetto* del compositore italo-americano Gaito.

TORINO

® Si sono iniziati i Concerti sinfonici al REGIO, sotto la direzione di Ghione, Panizza, Defauw, Calusio. Tra i brani nuovi — tutti accolti con grande favore — ricordiamo *Feste romane* di Respighi e l'Interludio dell'opera *Dafni* di Mulè (Ghione); *Concerto dell'estate* di Pizzetti (Panizza); *Interludio epico* (nuovissimo e assai piaciuto) di L. Rocca (Calusio). Ad un concerto di Ghione ha partecipato il violinista Serato; ad uno di Panizza, ha partecipato il pianista Mario Zanfi (*Concerto in si bem. magg.* di Martucci) ed a quelli di Defauw, il cellista Mazzacurati.

® Al « Teatro di Torino » hanno avuto unanimi consensi il Quartetto Poltronieri, il pianista Agosti e la cantatrice Rota.

® Alla « Pro Cultura » si è eseguita la *Sonata* di Pergolesi, recentemente rintracciata da Laccetti e da lui rielaborata.

VENEZIA

® Tra i complessi o solisti più notevoli, avvicendati recentemente nelle diverse sale, ricordiamo: la giovane violinista Rina Segato; i Quartetti Guarneri di Berlino e quello di Lucca (Priano, Pezzini, Giannarelli, Paulini); il pianista cieco Fabozzi; l'arpista Cicognari.

TRIESTE

® Commemorazione di Filippo Manara al Tartini, con esecuzione di un suo *Preludio* per orchestra, ed una nuova *Elegia funebre* del maestro Nacalumi.

® Anton Fleischer ha iniziato la stagione sinfonica con musiche di Dohnany, Liszt, Radnay, Bartok, Berlioz. Ha seguito Rhené Baton con un programma prevalentemente di musica francese.

® Musiche di Giulia Recli figuravano in due programmi al Circolo Artistico ed all'Excelsior, interpreti le cantatrici Linda Neumann e Delfina Minotti.

BOLOGNA

® Assai applauditi, pel « Pensiero Musicale » Umberto ed Olga Semino e la cantatrice Rosset. I due primi interpretarono molto bene una nuova *Sonata* di Certani.

NAPOLI

® ACCADEMIA NAPOLETANA DI CONCERTI. — Il *Trio Napoletano* (Denza-De Rogatis-Martorana) ha ottenuto vivo successo; nell'interessante programma si notano i *Tre Notturni*, di Bloch, bene accolti.

® Al S. CARLO, il pianista Bauer si è fatto conoscere ai napoletani quale esecutore eccezionale. In un Concerto fuori abbonamento ha suonato il pianista esordiente Vincenzo Vitale, con buon risultato.

® SOCIETÀ SCARLATTI. — La cantatrice Rota ha eseguito le tre squisite *Liriche* di Pizzetti con accompagnamento di quartetto ad archi (Quartetto Napoletano) e anche altre musiche

di Casella, di Cilea, di Pietro Clausetti, di Nino Rota, etc. Nello stesso Concerto la violinista De Rogatis ha suonato con molto fervore due pezzi della Gubitosi, bene accolti. In un altro Concerto abbiamo ascoltato la cantatrice Ramoni e il pianista Bota, ammirato in vari pezzi tra cui i tre *Poemi campestri* di Castelnuovo.

® Società del Quartetto. — Interessante concerto d'organo, di F. M. Napolitano.

® Accademia di Musica di Napoli (Sezione Concerti). — Il maestro Falvo ha tenuto un secondo Concerto orchestrale, affermando le sue non comuni qualità di direttore e concertatore. In programma, anche un *Coro danzato russo*.

® All'Organizzazione Concerti è stata apprezzata la pianista Scaparelli; agli Illusi abbiamo sentito con piacere la violinista romana D'Albora; un significativo, particolare successo, ha arriso all'arpista Teresa Zito, che ella ha condiviso con la sua efficace collaboratrice, la violinista De Rogatis, quest'ultima applaudita anche in pezzi solistici.

FIRENZE

® Con gli ultimi quattro concerti, diretti da Gui, si è chiusa la fortunata stagione sinfonica. Ad alcuni di essi hanno partecipato il pianista Zecchi (in *Concerti* di Brahms e Liszt) ed il violinista Serato (*Concerto in mi magg.* di Bach).

® Tra le altre udizioni fiorentine più gradite ricorderemo quelle di: Consolo-Corti; di Maria Rota; di Chiarina Fino Savio, applaudita specie nelle Canzoni piemontesi di Sinigaglia; della violinista Owen, col pianista Boghen.

PALERMO

® Grande successo di Carlo Zecchi per gli « Amici della Musica ».

® Al « Circolo della Stampa » bella udizione, prevalentemente di musiche del maestro Lo Verde De Angelis.

® Al « Circolo Artistico », Ester Mazzoleni è stata squisita interprete d'un vasto programma, in cui era compresa anche la Nenia dell'Usignolo del *Giuliano* di Zandonai.

® Ottimo successo al « Massimo » dell'udizione di musiche di Alfano, interprete l'autore (al piano), il cellista Mazzacurati, la cantatrice Graziella Valle.

® Marco Enrico Bossi — alla cui memoria verrà inaugurato un busto di Pietro Canonica a Como — è stato recentemente commemorato a Pesaro, Ancona, Bari, Cesena e Spezia con concerti di sue musiche, eseguite dal Quartetto Poltronieri e dai maestri Adolfo e Renzo Bossi.

® All'Istituto Musicale Pergolesi di Ancona, con un dotto discorso dell'avv. Mariotti ed una lezione del prof. Malpici, insegnante dell'Istituto, si è inaugurato il Corso speciale di musica e canto per i maestri elementari.

Nella stessa città, Radiciotti ha commemorato Domenico Alaleona, all'Istituto di scienze e lettere.

® La seconda mostra di compositori bergamaschi è stata dedicata, a Bergamo, ai giovani Diener, Gusmini, Abbiati, Gavazzeni e Missiroli.

® Nuovo successo di Maria Maffioletti a Ferrara.

® Si sono svolte recentemente a Linz, sul Danubio, le manifestazioni artistiche indette dalle varie Corporazioni della regione; comprendenti anche esecuzioni di musiche dei compositori David, Rausch, Reiter ecc. Nel concerto inaugurale, organizzato a beneficio della Casa Bruckner e dell'organo monumentale che i cittadini di Linz vogliono dedicare alla memoria del loro grande sinfoneta, figuravano la *Quarta Sinfonia* di Bruckner e il *Concerto*, per piano ed orchestra, di Wladigeroff, diretto dal maestro Steiner ed eseguito in modo perfetto dalla pianista Ethel Morgan.

® A Madrid è piaciuta, interprete l'orchestra sinfonica, la Suite *Gli Uccelli* di Respighi.

® Due concerti di musica da camera di autori italiani, antichi e moderni, si sono svolti ad Amsterdam.

® La *Sonata quasi Fantasia* di Castelnuovo Tedesco è stata recentemente eseguita, con esito buonissimo, a Londra, interpreti Adila Fachiri e il pianista Moris Cole; e le *Variazioni sinfoniche* per violino e orchestra, dello stesso autore, a Nuova York, dirette da Toscanini.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

MARCELLO (B.).
E. R. 382. - *Toccata* con variazioni per Clavicembalo o Pianoforte. (F. Boghen). L. 4,—

PHILIPP (I.).
Studii tecnici per l'insegnamento superiore del Pianoforte:
E. R. 101. - Volume I. Studii tolti da Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Kessler, Kreutzer e Moscheles. L. 8,—
E. R. 102. - Volume II. Studii tolti da Chopin, Cramer, Czerny, Kessler, Liszt, Mendelssohn, Schumann e Weber. L. 10,—

PISCHNA (J.).
E. R. 96. - *Sessanta Esercizi progressivi*. (E. Marciano). L. 8,—
Testi in italiano, francese, inglese.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera dalla Svizzera

La fine del 1929 ha visto risolta la questione sull'incasso dei diritti d'autore, alla quale avevo accennato nella mia corrispondenza dello scorso luglio. È stato stabilito che la S.A.C.E.M., la Società francese che da cinquant'anni, con la sua agenzia di Berna si occupava di difendere la proprietà dei musicisti di tutti i paesi ch'essa rappresentava... compresi anche quelli svizzeri, resta sola come organismo di riscossione tra di noi. Periodicamente essa darà conto del suo operato ad un comitato Svizzero che penserà alla ripartizione delle somme incasssate; mentre, a capo dell'ufficio che dovrà regolare tutte le resistenze e difficoltà avanzate dalle imprese di concerti, alberghi, caffè, ecc. sarà uno svizzero stipendiato dalla S.A.C.E.M.

Con questa soluzione, il pubblico non avrà più nessun pretesto per non pagare, con la scusa che non ammetteva un'agenzia straniera in territorio svizzero. Gli autori connazionali, appartenenti alla S.A.C.E.M., dall'altra parte, non dovranno dimenticare che, nel loro paese ed all'estero, i loro diritti furono difesi da questa Società francese, anche nel tempo in cui nessuna iniziativa era presa dai loro compatrioti per applicare la legge sulla proprietà intellettuale.

***

Che dire della stagione dei Concerti? È deplorevole, innanzi tutto, la somiglianza dei programmi, di quelli sinfonici. La Svizzera segue il movimento degli altri paesi, senza che si sprigioni dalle sue manifestazioni sinfoniche un movimento specialmente originale od imprevisto. Mancano le convinzioni, ed il pubblico, come quasi dapertutto, è disorientato. Col pretesto di voler camminare, e con la paura di essere ritenuto reazionario, o di scarse vedute, esso ha applaudito — sulla fede della pubblicità — troppe opere che non erano che tentativi, spesso mostruosi e talvolta della peggiore volgarità; eccezione fatta per poche composizioni. Ma naturalmente il movimento di reazione che doveva manifestarsi, si è prodotto... come dappertutto. È questa una reazione generale, ma, sarebbe inutile il dirlo, relativa; poichè il movimento rivoluzionario è stato diverso secondo le varie città, in ciascuna delle quali il carattere del pubblico differisce considerevolmente.

La vera forza originale nel campo musicale (specialmente a Basilea, Zurigo e Berna) è costituita dalle grandi Società corali miste, le cui esecuzioni di Oratori classici sono dei veri modelli. In quelle città vi è una potenza di magnifiche tradizioni che non possiedono nè Ginevra nè Losanna, il di cui spirito latino individualista si manifesta con minore attività, pur non essendo affatto più scarsa l'intelligenza musicale. È il senso del lavoro metodico e perseverante, che manca!

***

Un grande difetto dei complessi di musica sinfonica e da camera è il disdegno per i compositori nazionali, mentre quelli stranieri ricevono l'accoglienza più lusinghiera. È un errore di cui gli organizzatori e direttori assumono la responsabilità, poichè essi soffocano degli ingegni che potrebbero svilupparsi.

Molti giovani che, in questi momenti aspramente difficili, vedono sfilare i peggiori lavori stranieri sia pure a fianco di qualcuno buono, si scoraggiano di fronte al disprezzo (la parola non è esagerata) che ad essi mostra questo o quel critico.

La crisi è allo stato acuto. L'ingiustizia è tanto maggiormente evidente in quanto le Società di concerti sinfonici ricevono sovvenzioni da enti pubblici, senza che ad esse sieno imposte condizioni di sorta. E si constata con soddisfazione e stupore che soltanto a Basilea i compositori del paese trovano la migliore accoglienza da parte di Weingartner, che è un direttore straniero!

L'Associazione dei musicisti svizzeri si interessa seriamente di questo stato di cose, e prepara i mezzi per superare la lamentata e deplorevole situazione.

Nessuno pretende che il maggior posto nei programmi dei concerti sia fatto ai compositori svizzeri. Ma, senza accusarmi d'intolleranza, e senza interpretare male ciò che scrivo, è mio dovere asserire che essi (che hanno al loro attivo centinaia di partiture di tutti i generi) hanno diritto al giudizio del pubblico ed all'appoggio delle Società sovvenzionatrici. Non è un favore che domandano, ma l'esecuzione di un dovere.

Se lo spirito così detto internazionalista (che cerca d'imporsi anche in arte) significa ingiustizia verso gli artisti del paese proprio, o disprezzo dell'arte nazionale e della razza esistente o in formazione, lo si dica senza sottintesi ed apertamente. Si saprà chi tenerne responsabile. Ma se ciò non è, e si tratta, invece, di semplice indifferenza, provocata da snobismo al rovescio, si cambi di sistema e si aiutino e si proteggano coloro che lottano

per l'idealismo, sia pure in sfere modeste. Bisogna evitare che i nostri artisti abbandonino il loro paese per trovare appoggio morale all'estero, come fanno tutti quelli che possono.

La cosa inesplicabile è che la situazione, in tutti i paesi d'Europa, è la stessa... sebbene in grado diverso. Ma in Svizzera è assai grave.

GUSTAV DORET.

Lettera da Berlino

A metà di novembre dello scorso anno abbiamo fatto l'ultimo bilancio retrospettivo della vita musicale di Berlino. Da allora la stagione ha continuato battendo le vie consuete e, disgraziatamente, senza presentarci lavori di valore duraturo. Se esaminiamo le novità recentemente udite, abbiamo la conferma che la cosidetta « Musica di inflazione » ha oramai fatto il suo tempo e deve considerarsi come definitivamente superata. Dappertutto si vedono segni di rinnovazione, di risanamento, di ritorno alla tradizione. La crisi, che indubbiamente esisteva da anni, sembra superata. Naturalmente non si possono far sorgere improvvisamente grandi geni creativi; ma dall'esame generale delle ultime novità si può riconoscere che il rinsaviamento si è fatto strada e che non si continua sulla via delle atonalità sfrenate e del disprezzo della melodia. Fra i molti tratti caratteristici che si riscontrano nella stagione 1929-1930, si può notare prima di tutto una diminuzione di solisti nei concerti, specialmente notevole dopo Natale. La ragione di ciò si deve ricercare non tanto in una crisi concertistica, quanto nelle condizioni economiche che in Germania sono peggiorate di molto negli ultimi mesi. Ad ogni modo è da rilevare con piacere che se ne sono risentiti maggiormente i concerti scadenti e che il livello generale complessivo di essi, si è piuttosto elevato.

***

L'Opera di Stato « Unter den Linden » ha offerto in questo periodo un grande avvenimento: la prima rappresentazione dell'opera popolare di Jaronick Weinberger *Schwanda, il suonatore di cornamusa*, giunta a Berlino assai tardi, dopo essere stata eseguita su quasi tutte le grandi scene tedesche. Anche qui, l'ottimo successo riportato ovunque si è ripetuto, e vi ha contribuito Maria Müller nella parte di Dorota, e Arich Kleiber come direttore d'orchestra. Tale successo è ben giustificato perchè la musica di Weinberger è veramente ispirata e melodica, di carattere ceco-nazionale, piena di idee e con doti superiori di tecnica. E' innegabile che tale musica non si può concepire senza risalire alle fonti, cioè a quelle di Dvorak e specialmente di Smetana, ma ad ogni modo bisogna riconoscere che Weinberger ha saputo dare alla sua fatica un'impronta personale. Con grande speranza si segue lo sviluppo di questo notevolissimo compositore, che ha testè terminato un altro lavoro.

All'infuori di questa novità, l'Opera di Stato si è limitata a delle riprese di spartiti precedentemente rappresentati. La divertente e graziosa opera in un atto, *Versiegelt* (Sigillato) di Leo Blech, è stata presentata nuovamente sotto la direzione dell'autore, insieme a *La bella Galatea* di Franz Suppé, la quale ormai 65enne, e che suscitò l'entusiasmo dei nostri nonni e padri, è piaciuta anche adesso, grazie alla sua vena melodica. Sotto la direzione di Max v. Schillings, uno dei pochi che conoscono ancora la grande linea dell'opera wagneriana, venne eseguito molto bene, verso Natale, il *Parsifal*. Alla ripresa del *Ratto dal Serraglio* diretto da Erich Kleiber con mano delicata, come il lavoro richiede, seguì quella accuratissima del *Palestrina* di Hans Pfitzner, diretta da Max v. Schillings. Mettendo quest'opera in repertorio, il Teatro di Stato ha pagato al Pfitzner un doveroso tributo d'onore, già atteso fin dall'anno scorso in occasione del 60esimo compleanno del Maestro. Una brillante esecuzione di *Traviata* di Verdi ha chiuso, infine, il ciclo delle riprese alle quali abbiamo accennato.

Poco c'è da dire sull'Opera di Stato di Piazza della Repubblica: Klemperer vi ha diretto il *Flauto magico* di Mozart, che, con la messa in scena di Dülberg, ha avuto un magnifico successo. Klemperer si è dimostrato nuovamente quel musicista eminente che è sempre stato. Alessandro v. Zemlinsky, che ha espletata la sua attività per molto tempo a Praga e che conosce molto bene la musica boema, ha diretto la *Sposa venduta* di Smetana, che ebbe in Jarmila Novotna, giovane cantante da poco venuta dalla Cecoslovacchia, una protagonista che non lasciò nulla a desiderare.

Alla Städtische Oper ebbe accoglienze calorose, nella sua prima rappresentazione, il *Simon Boccanegra* nella nuova versione di Franz Werfel, al quale spetta il merito principale di avere fatto rivivere questa opera che rivela tutto il genio giovanile di Verdi. *Simon Boccanegra*, uno degli spartiti più singolari e personali del grande maestro, fu per lui sempre — com'è noto — una fonte di crucci. Lo compose nel 1857, dopo la trilogia *Rigoletto, Trovatore, Traviata*, e nel 1880 lo rifece di sana pianta. Non gli arrise però il successo in nessuna delle due versioni. Eppure quest'opera fu specialmente cara a lui, perchè egli batteva con essa una nuova strada, approfondendo la drammaticità, dando libero sfogo alla melodia e rendendola più espressiva; procurando di emanciparsi dalle convenzioni dell'epoca, trattando l'orchestra con speciale cura. Quest'opera, con la sua nobile enfasi, con la passione autentica che trasparisce da ogni battuta, colla naturale grandezza umanamente musicale e la sua elasticità spirituale, è diventata un capolavoro di musica drammatica. È sperabile che il tentativo di includerla permanentemente nel repertorio, abbia a riuscire. Il merito principale dell'armonica e perfetta esecuzione, la più convincente ed efficace di questa stagione, spetta al Dr. Fritz Stiedry, che diresse con mano meravigliosamente morbida e che seppe far risaltare con delicatezza ogni dettaglio. Un protagonista di grande efficacia fu Hans Reimmar.

Non molto felice fu invece la ripresa di *Die Gezeichneten* (I segnati) di Franz Schrecker. Ci si convince sempre di più che le opere teatrali di questo autore, che oggi sembrano già un po' antiquate, vennero troppo sopravalutate al loro apparire.

Nel programma ha anche figurato la *Fedora* di Giordano, accolta con molta simpatia. La parte principale, cantata in principio da Maria Llacer della Scala di Milano, passò poi a Mafalda Salvatini, che si disimpegnò egregiamente.

Da notare ancora la prima rappresentazione dell'opera comica *Tenor* di Ernst v. Dohnanyi con esito non lieto.

***

Il primo posto nelle esecuzioni sinfoniche di Berlino spetta indiscutibilmente ai Concerti filarmonici di Wilhelm Furtwängler. La seconda di queste udizioni, che Adolf Busch completò con una interpretazione magnifica del *Concerto* per violino di Busoni, fu particolarmente interessante per la prima esecuzione del *Preludio e Fuga in mi bemolle maggiore*, per organo, di Bach, nell'istrumentazione per grande orchestra di Arnold Schönberg. Successivamente, fu eseguita la *Sinfonia da ballo* in 4 tempi di E. N. Reznicek, una novità prelibata, applaudita calorosamente. Ad altra seduta partecipò Edwin Fischer, come solista espressivo del *Concerto* per pianoforte *in re minore* di Mozart; e venne inclusa una novità: *Feste romane* poema sinfonico di O. Respighi, accolta con grande favore. Nel quinto concerto si presentò Paul Kletzki, uno dei migliori giovani compositori tedeschi, le cui *Variazioni* per orchestra, op. 20, piene di fantasia, destarono vivo interesse: mentre Alfredo Cortot, fu meraviglioso solista del *Concerto* per pianoforte di Schumann. Nella susseguente tornata, che si chiuse con la *Sinfonia patetica* di Ciaicoski, si ebbe come novità l'*Umoresca* per orchestra, op. 74, composta sulla canzone popolare « Ieri sera c'era il cugino Michele » di Georg Schumann, lavoro che rivela una magistrale padronanza di tutti i mezzi espressivi orchestrali.

Nel secondo concerto di Erich Kleiber, udimmo in prima esecuzione il *Ballo sinfonico in stile basco* di Hermann Hans Wetzler, una fantasia da ballo che inizia il secondo atto della sua opera *La Venere basca*. Si intrecciano forme vecchissime di ballabili baschi senza che sia dimenticato il materiale dei motivi musicali popolari. La partitura affascinò dapprima per i suoi ritmi piccanti e per il suo colore locale basco, ma l'interesse si affievolì poco per volta, con l'indebolirsi dell'invenzione. La successiva tornata di Kleiber fu dedicata a diverse novità. S'incominciò con la *Piccola Sinfonia* op. 5, di Hans Wedig, giovane compositore renano, la quale contiene musica sentita di una impronta assolutamente tonale, che piace per doti di semplicità e di naturalezza. Seguì la *Scarlattiana* di Alfredo Casella, compositore italiano di maggiore importanza. Egli cerca in questo suo lavoro, (un Divertimento su Domenico Scarlatti per pianoforte e piccola orchestra), di gettare, come Strawinski nella Suite *Pulcinella*, un ponte alla musica preromantica del 18° secolo. È un segno notevole ed una prova della capacità straordinaria del Casella, il fatto che in si larga misura egli riesca a collegare il presente al passato. I suoi pezzi graziosi e pieni di fascino sono scevri di qualsiasi pesante pathos, ed hanno lo scopo di voler dilettare, riuscendovi perfettamente. Nell'ultima tornata di Kleiber fu eseguita la Suite *Scelta della sposa* di Ferruccio Busoni.

Klemperer, nei suoi concerti con la Orchestra di Stato, ad una serata di Bach, col solista Joseph Wolfsthal, quale interprete del *Concerto* per violino *in mi maggiore*, ne fece seguire un'altra dedicata a musica moderna, contenente la prima di una cantata astrusa di Kurt Weill, il *Volo di Lindberg*. *Les noces* di Strawinski ed il *Concerto* per violoncello di Hindemith, assai povero di idee. Il quarto concerto di Klemperer ebbe una speciale importanza poichè Igor Strawinsky vi prese parte come solista, nel suo *Capriccio* per pianoforte ed orchestra, composto nel 1929. Non riuscì però a poter affermare l'importanza dell'opera, che sembrò assai misera e vuota di contenuto. Come tutto quello che questo compositore scrive attualmente, anche il *Capriccio* è lavoro di conversione. La fattura, derivata dalla tecnica pianistica di Weber e Mendelssohn, si amalgama ad ingredienti moderni. Il pezzo si avvicina moltissimo, talvolta, a Liszt. Una composizione importante di Strawinski è apparsa invece il suo *Bacio della Fata*, allegoria di balletto in quattro quadri, scritta in omaggio a Ciaicowski, da lui ardentemente amato e stimato, come sapemmo da interviste, pur sembrandoci, la cosa, paradossale. Il *Bacio della Fata* simboleggia da una parte i rapporti di Strawinski e Ciaicowski, mentre, dall'altra, vuol caratterizzare la concatenazione di Ciaicowski colla sua musa. Stra-

winsky tenta di dare qui un ritratto musicale di Ciaicowski; fondando la sua opera su temi e melodie di questi, ma facendoli spiccare con le vibrazioni della sua personalità. Strawinski e Ciaicowski, domanderà qualcuno? Non è questi un romantico odiato ed esecrabile? Dove sono andate a finire tutte le belle teorie del primo? Esse sono scomparse, perchè quanto Strawinski ci offre nel suo nuovo lavoro (del 1928) è semplicemente musica « bella » e sentita, come si è sempre amata.

Dobbiamo menzionare ancora una bellissima esecuzione della *Passione di S. Giovanni* di Bach, che Klemperer diresse con la Orchestra filarmonica e con il Coro filarmonico, fondato da Siegried Ochs e da lui risuscitato a nuova vita.

Dei concerti di Bruno Walter coll'Orchestra filarmonica si deve specialmente ricordare quello dedicato ai « Ballabili di due secoli », nel quale la celebre Maria Müller primeggiò come solista.

Il Dr. Heinz Unger fece sentire, nel secondo concerto della società « Amici della musica » da lui diretta, la *Quinta Sinfonia* di Mahler, raramente eseguita. Nel susseguente, solista Backhaus, udimmo la *Quinta sinfonia*, la « Sinfonia funebre », di Atterberg, che, però, non ottenne un completo successo.

***

Michael Taube presentò dei programmi interessanti nei suoi concerti di orchestra da camera. Udimmo, non senza interesse, come novità assoluta, *Gelobt* (del cielo Juda Halevy) per coro, a solo e parlato, di Erich Walter Sternberg, come pure un *Concerto* da camera per violoncello di Günther Raphael. L'« Orchester der Schutzpolizei » eseguì, novità assoluta, sotto la direzione di Camillo Hildebrand, la ouverture-fantasia *Raskolnikoff* di E. N. v. Reznicek, non molto notevole. Georg Schumann riesumò in un concerto della « Accademia di Canto » l'Oratorio di Händel *Belsazar*, senza convincere della necessità di tale resurrezione. Il Prof. Alfred Sittard col « Coro della Chiesa di S. Michele » di Amburgo diresse, nella Accademia, la *Grande Messa* di Bach.

Anche direttori d'orchestra di altri paesi e di altre città vennero tra di noi in numero considerevole. Uno speciale interesse suscitò alla Filarmonica, Sir Thomas Beecham, uno dei migliori e più rappresentativi direttori dell'Inghilterra attuale. Egli si dimostrò musicista di carattere molto espressivo, che sa subito mettersi in intimo contatto coll'orchestra e col pubblico e che sa dare alle sue interpretazioni un'impronta personale. Lo stesso si può dire anche di Ernesto Ansermet di Ginevra, molto stimato da noi, la cui udizione coll'orchestra della Radio di Berlino, con Wanda Landowska come cembalista eccezionale, ci permise di conoscere interessanti novità quali *Concert champêtre*, per cembalo, di Poulenc e la *Sinfonia* per fiati di Strawinski. Oscar Fried, colla stessa orchestra, fu magistrale interprete della *Sinfonia della Risurrezione* di Mahler. Il Dott. Karl Muck, col solista Adolf Busch e con la Filarmonica di Amburgo, furono festeggiatissimi. Ermanno Scherchen, il pioniere fervido e fortunato di ogni novità, fece udire nel suo concerto a Berlino, con l'orchestra della Radio di Königsberg, la *Piccola Ouverture* di Ernst Toch, piena di spirito, ed il *Concerto* per violino, povero di sostanza, di Joseph Mathias Hauer. Da menzionare, inoltre, come direttori ospiti dell'Orchestra Filarmonica di Berlino: Robert Denzler, dell'Opera Municipale, Heinz Bongartz e Antonia Brisco, una americana che ha compiuto i suoi studi nella nostra città.

Per quanto riguarda i concerti di musica da camera, principieremo con quello del « Quartetto d'archi di Praga » con la solista Rose Walter, che ci fece conoscere nuovi lavori di Slavensky, di Strawinski, di Martinun e di Wolfgang Fortner (cantata da camera). Inoltre si ebbe la solita *tournée* dei Quartetti Lener, Guarneri, Wendling, Rose, e di quello d'archi di Dresda.

Nell'enumerare i concerti di solisti mi limito ai più interessanti. Tito Schipa, il celebre tenore del Metropolitan di New York e dell'Opera di Chicago, si dimostrò veramente cantante di eccezione come ne esistono pochissimi al mondo. Oda Slobodskaia, già appartenente all'Opera di Stato di Pietrogrado, per la sua straordinaria forza di espressione; come la giovane Adelheid Armhold per la bellezza della voce di soprano, ottennero un successo notevolissimo. Fra i giovani istrumentalisti ricordiamo il pianista russo Iso Elinson e la violinista sudamericana Anita Sujovolsky, tutti e due di grande talento.

WALTHER HIRSCHBERG.

L'ECO DELLA STAMPA

(Via G. Jaurès 60 - Milano 133) ricerca attentamente ed ininterrottamente sulle pubblicazioni periodiche, tutto ciò che si riferisce alla vostra persona, ai vostri lavori, alle vostre interpretazioni. - Chiedete condizioni di abbonamento.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CLOSSON (E.) — *L'élément flamand dans Beethoven.* (Ed. Monnom, Bruxelles).

Ernest Closson, conservatore del Museo degli strumenti e docente di storia nel Conservatorio di Bruxelles, non si è proposto la rivendicazione del genio di Beethoven alle Fiandre. Egli considera Beethoven fiammingo e non belga, non fa questione di nazionalità, ma di razza. Già il van Aerde aveva così ricostruito l'albero genealogico del Beethoven. Un Michel van Beethoven, nato a Malines nel 1684, ebbe cinque figliuoli, dei quali Cornelio, negoziante di cera, e Luigi, nato nel 1712, cantore di chiesa prima a Malines poi a Louvain, si trasferirono a Bonn. Nel 1733 Luigi era musicista di corte del principe elettore Clemente Augusto di Baviera. Entrambi i fratelli presero mogile a Bonn, dove furono raggiunti dal loro padre. Nessuno di essi rimpatriò; debitori o mancatori di promesse, preferivano di essere dimenticati. Bonn apparve più propizia al loro interessi. Da Luigi, divenuto nel 1771 direttore della cappella, dei concerti, del teatro, dei balli di corte, conservando l'ufficio di cantore, era nato nel 1739 o nel '40 Giovanni. Questi sposò la vedova Keverich, un'incorreggibile bevitrice di alcool, e ne ebbe sette figliuoli, dei quali quattro morirono presto; Luigi, nato nel 1770, fu il grande musicista.

Date le origini di Beethoven, il Closson ha rilevato la mentalità e i costumi del popolo fiammingo, mostrandone le affinità con le caratteristiche del musicista. L'intenso amore della libertà, dell'indipendenza spinto fino agli ultimi limiti, insieme con un che di ribelle, di bellicoso, d'aggressivo, con un innato istinto di rivolta contro il potere; tutto ciò come reazione al secolare stato di soggezione. Tale frenetico anelito alla libertà, che appare realmente in tutti gli atteggiamenti della vita e dell'arte del musicista, è contrario al metodico spirito del tedesco, e accende in Beethoven un sentimento nettamente democratico, un'avversione all'aristocrazia viennese.

In quanto alla patria d'adozione, il compositore si disinteressò tanto della Germania quanto dell'Austria. Invece ricordò Bonn come « la patria, la bella regione ove nacqui, sempre tanto bella e ancora presente davanti ai miei occhi allorchè la lasciai ». D'altra parte alcune composizioni d'occasione, per esempio la Cantata per la morte di Giuseppe II e quella per l'ascensione al trono di Leopoldo II, l'inno dei volontari contro Bonaparte nel 1797, rappresentano non la devozione a questo o a quello ideale nazionale o politico, e neppure l'incoerenza d'uno spirito capace di superficiali contraddizioni, ma l'interpretazione larghissima della fondamentale idea di libertà.

Altre le caratteristiche del carattere fiammingo: la fierezza orgogliosa. Infatti tale sentimento fu molto vivo in Beethoven. Giovane, osava misurarsi con Haydn, si raffrontava con i maggiori: « Goethe e Händel facevano così », si dichiarava « nato per le grandi cose ». E poi l'esuberanza e la foga, che, dice il Closson, in opposizione al sentimento disciplinato e alla facoltà di concentrarione del tedesco, caratterizzano il fiammingo, le sue parole, i suoi atti, come l'arte dei suoi grandi pittori. Credulo, il fiammingo è profondamente ingenuo, candido. Molte testimonianze descrivono l'infantile candore congiunto in Beethoven con la volontà forte e altera. Altra particolarità psicologica del fiammingo è il carattere « popolo » dell'uomo del popolo. Beethoven serba le qualità e i difetti e anche la volgarità e la violenza.

Il Closson conclude: « In Beethoven s'esprime un'anima fiamminga; ma l'emozione che ne determinava l'arte derivava da sua madre, che era tedesca ».

VEIDL (TH.) — *Der musikalische Humor bei Beethoven.* (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

Dottore in filosofia, compositore e direttore d'orchestra, il Veidl (nato in Boemia nel 1885), si propone di considerare Beethoven non più nell'aspetto serio, romanticamente patologico e eroico, ma in quello comico. Per ciò egli ha fatta sua l'estetica del Volkelt, il quale sintetizza l'essenza del comico nella seguente proposizione: « Il comico musicale sorge quando un frammento musicale appare privo di sostanziale necessità tanto nel contenuto quanto nella forma, e sembra invece determinato dalla volontà dell'artista mosso da capriccio, da bizzarria ». Esclusi gli elementi che hanno finora offerto alla critica l'immagine complessa del genio universale, il Veidl ha riletto la musica di Beethoven analizzandola in modo da ristracciarvi frequentemente il comico, l'*humour*. La stessa estetica del Volkelt viene eccessivamente aforzata in questo curioso e ingegnoso libro.

MOSER (H. J.) — *Das Volkslied in der Schule.* (Quelle und Meyer, Lipsia).

Il dottissimo storiografo è anche un amabilissimo divulgatore della scienza musicale. Egli ha immaginato scuole inferiori e superiori nelle quali, all'ora fissata, allievi e maestri si dedichino alla musica, e precisamente al canto popolare. I suoi capitoli, in forma catechistica, svolgono un vero e proprio corso sul *Volkslied*, dalla elementarità delle definizioni, all'esame delle melodie antiche o moderne, all'analisi dei ritmi e della composizione. Dal così detto canto popolare alla canzone popolare d'arte. La materia simpaticissima, non offuscata dalla pedanteria, reca impresso insieme con la dottrina l'amore della patria.

LIUZZI (F.) — *L'espressione musicale nel dramma liturgico.* (Chiantore, Torino).

Il compianto Giulio Bas esprimeva nel fascicolo del marzo 1929 di questa rivista il desiderio di leggere uno

studio italiano che con gusto artistico trattasse l'evoluzione e il valore del dramma liturgico, considerato, per solito, parzialmente, e cioè con troppo angusto riguardo della musica e dell'apparenza scenica. Alla lacuna storiografica provvede un articolo di Fernando Liuzzi negli *Studii medioevali*. Dopo aver dichiarate inesatte, per difetto di esame critico, o di sensibilità, le affermazioni di coloro che nei frammenti gregoriani superstiti insieme con i più antichi drammi liturgici videro soltanto un monotono e arido calco, adduce alcuni esempii che guidano a conclusioni opposte, e che fanno desiderare al lettore più ample trascrizioni. Egli nota che tra uno spunto gregoriano e una frase musicale di dramma si osservano sovente rapporti di filtrazione, di sviluppo, di coerenza sintattica e stilistica e spirituale veramente mirabili: e poichè quella maniera tematica, nella sua elaborazione fondamentale, è italica e romana, si ha ragione di concludere in favore di una essenziale impronta italiana nel carattere musicale dei drammi. «Infine l'elemento di cantabilità moderna, volgare, laica, che si insinua tra la mistica solennità del linguaggio e dell'intonazione latina e vi crea zone di farcitura melodica in tutto rispondenti alle farciture del testo — strofe, periodi, cesure, clausole — questo elemento giovine, tenero e leggero non sovrapposto, come nel mottetto, ma alterato, a poco a poco innestato al passo maestoso della melodia sacra, s'aggiunge a diffondere in alcuni di questi saggi drammatici un'attraente di varietà, un alito sereno e nuovo, una grazia ingenua, la cui limpidità non si è offuscata nel tempo».

CAMETTI (A.) — *Dove fu sepolto il Palestrina*. (Estratto dalla R. Acc. di S. Cecilia, 1928-29, Roma).

Dove fu sepolto il Palestrina? Si sapeva: «nella cappella nova» di S. Pietro. Ma dove sorgeva tale cappella? Infine, controllate le incertezze di varii ricercatori, ecco l'accertamento del Cametti: «Il Palestrina fu sepolto nella basilica nuova dov'era l'altare dei Santi Simone e Giuda. Nel corso dei secoli il sepolcreto, che rimane relativamente distante dalle Grotte Vaticane, sarà stato vuotato o esso serba ancora il suo sacro deposito? Lontana da noi l'idea di una possibile indagine, di risultato assai incerto. Ma siamo lieti di aver almeno indicato con sicurezza il luogo dove fu composta in pace la spoglia mortale dell'altissimo Maestro, che l'incuria dei famigliari e l'indifferenza dei contemporanei non permisero venisse conservata alla nostra venerazione».

WOEHL (W.) — *Melodielehre*. (Quelle und Meyer, Lipsia).

Volumetto divulgativo, nella serie della Biblioteca di pedagogia musicale, diretta da Leo Kestenberg. Come il titolo annuncia, vi si insegnano gli elementi della composizione e l'analisi delle varie forme melodiche.

a. d. c.

MUSICA PER BANDA

BRESCHI (P. G.) — *Il sogno del cavaliere*. Poema sinfonico. Riduzione per Banda. (Presso l'A., Roma).

E, come si deduce dallo stesso titolo, un poema (veramente riuscito) di tono eroico cavalleresco, evocatore di tempi che già furono

v. b.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LUALDI (A.) — *Tre Pezzi Corali* a Voci miste. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

La musica per sole voci è pochissimo curata in Italia ai giorni nostri. Questa trascuranza è riprovevole per due motivi: anzitutto perchè la musica corale pura è stata trattata dagli antichi maestri con particolare amore e perizia, e portata dagli Italiani appunto al massimo dello splendore; poi perchè, contrariamente ad un'opinione molto diffusa, essa offre una grande possibilità di espressione, anzi può meglio di qualsivoglia altro genere dar valore alle minime sfumature dell'espressione stessa. Questo è l'effetto delle tante volte deprecata scarsezza di società corali, che non invoglia di certo a scrivere senza speranza di esecuzione. Il Lualdi, che tanto si adopera per la creazione di enti che assicurino una nuova vita agli antichi capolavori ed offrano un nuovo mezzo ai compositori attuali, ci presenta tre pezzi, che, col loro molto diverso e ben definito carattere, dimostrano molto chiaramente la sopraccitata possibilità d'espressione. Il primo, su versi di Puslnich, giunge perfettamente e con grande semplicità a dare la sensazione del lento gorgogliare delle acque nell'ora notturna; poche linee ondulanti attraverso semplici ma fini armonie avvolgono in una tepida armodera i vaghi fantasmi del poeta. Il secondo, *Gesù in croce* di Simone Ran, poeta del XVII secolo, dal tono lugubre e senza conforto, ha qualche cosa della cantone religiosa nei templi; si apre in un ampio ed esultante polifonismo sulle parole «s'è morta la vita è vivo amore», donde intona al dolore iniziale nelle ultime battute. L'ultimo è di molto effetto: composto sulla nota poesia del Poliziano, *L'eco*, offre modo di mettere in evidenza le abilità del concertatore, ma non ha la profondità degli altri due. È ricco di belle e ricercate armonie, ed ha esso pure un bello sviluppo polifonico che va degradando in un melanconico mormorio. Risente molto della poesia, troppo formale e non nuova nel sedurre i musicisti. Le tre cose insieme sono molto interessanti, frutto di uno spirito che non solo sente, ma anche indaga e risolve i problemi artistici.

VL. AR.

PANNAIN (G.) — *Trio* für Klavier, Violine und Violoncelle. (F. Hofmeister, Lipsia).

A proposito di questo lavoro si potrebbe ripetere quanto già si disse in questa rubrica per la *Sonata per violino* dello stesso A. L'opera è di natura schiettamente italiana anche se il Pannain non riunnia ad alcuna delle conquiste della tecnica moderna. La chiarezza, l'arioslità, l'equilibrio del pezzo qui hanno maggiore evidenza che non nella *Sonata*, per una maggior leggerezza e semplicità di scrittura.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Concerto in sol* per Pianoforte ed Orchestra. Riduzione per due Pianoforti. (Universal Edition, Lipsia).

In questo lavoro, abbastanza recente, ritroviamo le migliori qualità del musicista fiorentino: fantasia, chiarezza di costruzione, arioslità, un bel respiro melodico. Il concerto vorrebbe richiamare, e richiama infatti in più d'un punto, il *Concerto* virtuosistico del secolo scorso: ma nondimeno è opera schiettamente musicale e personale. Lo strumento principale è trattato con molta bravura ed in uno stile, per lo più molto brillante: l'Orchestra — a quanto si può giudicare dalla riduzione — è chiara, arlosa e leggera. L'equilibrio strumentale ottimo, come raramente si riscontra in lavori del genere. Forse in qualche punto lo sviluppo è un po' abbondante: oppure è colpa del pianoforte che non ha tutti i colori dell'orchestra?

POULENC (F.) — *Concert champetre* pour Clavecin et Orchestre. Réduction pour Piano de l'Orchestre. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Pare proprio che Poulenc, dopo essere stato l'*enfant terrible* della musica, ritrovi il meglio di se stesso guardando al passato, senza per questo rinunciare a se stesso, al capisce. Dopo le romantiche *Airs à chanter* ecco questo *Concerto campestre* — scritto per lo strumento caro a Couperin, a D. Scarlatti ed a W. Landowska — che è veramente una bellissima cosa. Dunle solo di non trovare nella riduzione alcuna indicazione strumentale che permetta di farsi un'idea anche del colore orchestrale. Sarebbe interessante conoscere come l'A. abbia ottenuto l'equilibrio tra il gracile strumento semisconosciuto e l'orchestra moderna, perchè se spesso orchestra e cembalo dialogano, non sono neppur rari i momenti in stile *concertante*. Il concerto è in tre tempi: una *siciliana* inquadrata fra due *allegri*, il primo dei quali preceduto da una brevissima introduzione che farà anche da coda al finale. Il modello per lo stile l'hanno dato Couperin e D. Scarlatti: forse più questo che quello. Ma naturalmente non si tratta d'una fredda imitazione stilistica, perchè Poulenc trova modo di mostrare la propria personalità ad ogni battuta, si può dire. L'A. ha fatto anche qualche modifica perchè la parte del clavicembalo possa essere eseguita al pianoforte: ma crediamo che il lavoro abbia tutto da guadagnare restando nella forma originale. Così com'è resta uno dei lavori più squisiti ed interessanti di questi ultimi anni.

d. d. p.

HENSCHEL (G.) — *Les Poules*. Caprice pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Piccolo pezzo di media difficoltà e di buon effetto pianistico che arieggia un poco le composizioni dei clavicembalisti francesi.

HAROLD (T. S.) — *By Still Waters* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Poche pagine pianistiche di ragionevole difficoltà, improntate a uno stile melodico ed espressivo.

—— *Prelude solennelle for piano*. (Augener Ltd., Londra).

Simpatica composizione di tre pagine, non difficile e ben appropriata al titolo e al soggetto che vuol illustrare.

GROVLEZ (G.) — *Chanson du Chasseur*, for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Armonicamente il pezzo è modernissimo, ma la chiarezza del periodo musicale modera le bizzarrie delle successioni di accordi e stabilisce un giusto equilibrio che rende simpatico il quadro musicale.

HAROLD (T. S.) — *Night*, for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Fra i pezzi di questo autore questa *Notte* è fra i meno avvincenti nonostante la chiarezza della struttura e del periodo.

POLDINI (E.) — *Touches menues*, pour Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Ancora una volta questo prezioso autore di musiche infantili sa risolvere il problema di essere facile, ma non sciplto, con una grazia invidiabile.

FERRARI TRECATE (L.) — *Piccolo mondo musicale* per Pianoforte. (Bonglovanni, Bologna).

Con quanta grazia il compositore presenta le sue novelline musicali! *Presso la culla* è adorabilmente ingenuo; la *Canzoncina popolare* non potrebbe essere più fresca e fragrante, mentre la *Damina del settecento* raccoglie delicatissime grazie di sorrisi ed inchini... Volumetto prezioso per i piccoli pianisti e più ancora per gli insegnanti di pianoforte.

TARENGHI (M.) — *Epicedio* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Un nuovo pezzo del ben noto compositore è sempre accolto con interesse tanto più se oltre al confermare la perizia dell'autore, dice una parola nuova nell'ambito del sentimento.

ELISABETTA ORSONE.

MARTUCCI (G.) — *Sonata* op. 52 in Fa diesis minore per Violoncello e Pianoforte trascritta per Violino da V. Cantani (Ed. F. Kistner).

È stata recentemente pubblicata una trascrizione per Violino e Pianoforte della notissima e così universalmente apprezzata *Sonata in Fa diesis min.* per Violoncello e Pianoforte di Martucci. Il trascrittore, violinista V. Cantani, ha fatto opera assai pregevole e degna del compianto Maestro, conservando alla Sonata, nella nuova forma, tutta la sua bellezza ed espressività.

v. p.

Grande Trattato di Istrumentazione e di Orchestraz. Moderna
DI ETTORE BERLIOZ
con appendice di ETTORE PANIZZA
Eleganti volumi legati in tela, con impressioni in oro.

113600. - Parte I^a Prefazione - Categoria degli Strumenti - Strumenti a corde pizzicate - Strumenti a corde a tastiera - Appendice. L. 30,—

113601. - Parte II^a Stumenti a fiato in generale - Strumenti a fiato di legno con ancia - Strumenti a fiato con tastiera - Appendice. L. 30,—

113602. - Parte III^a Strumenti a fiato di metallo con bocchino - Strumenti a fiato di legno con bocchino - Le Voci - Strumenti a percossa - L'orchestra - Appendice. L. 30,—

I tre volumi uniti L. 80,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® Festival Internazionale di Musica a Venezia. — Concorso con premio di L. 5000, oltre l'esecuzione, per la migliore opera sinfonica di autore italiano che non abbia superato il 40° anno d'età. I lavori dovranno essere inviati (non oltre il 20 maggio), con il sistema del motto e della busta e con la dichiarazione circa l'età del concorrente, al maestro Mario Labroca, Segretario del Festival, via Icilio 20, Roma (47). Nella prima pagina della partitura si dovrà scrivere: Concorso al Premio Venezia.

® La Giuria del Concorso indetto dall'Università Popolare di Milano (vedi nostro ultimo fascicolo) per un inno sulla «Vittoria del grano» ha prescelto tre lavori, di cui sono autori Gaetano Broggi, Dante Cipollini, Enrico Giachetti. Al referendum dei soci è riuscito vincitore l'inno del Broggi.

NOTIZIE

® È stato fissato dall'Ente Concerti Orchestrali di Milano il programma della prossima stagione primaverile delle udizioni sinfoniche; essa avrà inizio con i due annunciati concerti della «Philarmonic Symphony» di Nuova York, diretti da Arturo Toscanini l'8 e il 9 maggio. Ne seguiranno quindi altri del maestro Hermann Scherchen con il concorso del pianista Walter Gieseking, di Willy Ferrero (due audizioni) e di Enrico Fernando Arbos (due audizioni); nel mese di giugno si avranno concerti del violoncellista Pablo Casals con orchestra, di Pablo Casals come direttore, con il concorso del pianista Miecio Horszowsky, di Vittorio Gui (due serate), di Alceo Toni e di Oscar Fried.

® Dal 7 al 14 settembre avrà luogo il Primo Festival Internazionale di musica a Venezia. I lavori da eseguirsi verranno scelti con criteri severi e scevri da preoccupazioni scolastiche o di tendenza. Vi saranno concerti orchestrali e di musica da camera, la maggior parte dei quali dedicati all'arte contemporanea. I compositori italiani che intendono partecipare al Festival, debbono preparare, fin d'ora, i loro lavori, i quali per essere ammessi è necessario siano nuovissimi o per lo meno mai eseguiti in Italia. Dei compositori italiani, alcuni saranno naturalmente invitati, ma anche tutti gli altri potranno inviare le loro opere sinfoniche o da camera (non più d'un lavoro per compositore), in piego raccomandato al segretario del Festival, maestro Mario Labroca, via Icilio, 20, Roma (47).

Fra i lavori inviati, un'apposita Giuria sceglierà quelli che debbono figurare nei concerti del Festival.

® La Casa Ricordi ha assunto il compito di pubblicare la parte più importante del lascito Foà, passato in custodia alla Biblioteca Nazionale di Torino e contenente musiche del 17° e 18° secolo. La direzione è stata affidata al maestro Gentili. È imminente la pubblicazione di un'opera inedita di Stradella, intitolata *La forza dell'amor paterno*.

® Il ministro dell'Educazione Nazionale ha inviato una fervida lettera di congratulazioni a Guido Laccetti per il bel successo ottenuto dai suoi *Carnasciali*, al S. Carlo di Napoli.

® L'Istituto Musicale Gaffurio di Lodi ha pubblicato una diffusa relazione della «Rassegna Nazionale di musica» svolta lo scorso anno; della quale di volta in volta abbiamo informato i lettori.

® Il maestro Arrigo Pedrollo è stato chiamato alla cattedra di Composizione del Conservatorio di Milano, al posto del venerando ed illustre Vincenzo Ferroni, collocato a riposo.

® In sostituzione del compianto prof. Gallotti è stato nominato maestro interinale della Cappella musicale del Duomo di Milano, Marziano Perosi, di Tortona, fratello di Lorenzo Perosi e del cardinale Carlo, morto recentemente.

® In seno alla Stabile Orchestrale Fiorentina, si sono costituiti un Quartetto d'archi (Pierangeli e Piraccini, violini; Ferretti, viola; Lippi, violoncello); ed un Quintetto a fiato (Vitali, flauto; Prestini, oboe; Pace, clarinetto; Bertoni, fagotto; Rossi, corno).

® Musicisti al lavoro. — Cilea sta ritoccando la sua *Gloria;* Guido Guerrini lavora attorno ad un'opera dal titolo *Isora di Finale;* Felice Lattuada ha cominciato a musicare *Follie d'amore*, su libretto di Rossato; Enrico De Leva ha quasi terminato un'opera lirica su libretto di Vittorio Bianchi; Renzo Massarani sta rivestendo di musica la nota fiaba *Il gatto con gli stivali*. Balilla Pratella ha posto la parola fine al *La leggenda di San Fabriano*, un prologo e due atti di Beltramelli, ed ha pronta per l'esecuzione altra musica scenica: *Il tamburo di fuoco*, dramma di Marinetti in tre tempi; *Paladini di Francia*, poema di De Maria in due parti, ciascuna di tre tempi; annunzia anche alcuni lavori didattici.

Massarani ha finito un balletto per grande orchestra, dal quale caverà una *Suite*, mentre sta pensando ad un *Quartetto ebraico*. Il maestro Mulé ha preparato gli Intermezzi ed i Cori per l'*Ifigenia in Aulide* da rappresentarsi al teatro greco di Siracusa. De Nardis lavora al *La leggenda della Majella*, su poema di Ettore Moschino; e Felice Boghen annuncia composizioni originali per pianoforte, mentre prosegue la pubblicazione delle opere di Frescobaldi.

Enrico De Leva, in fine, sta completando una serie di liriche per canto e piano.

® Al Colon di Buenos Aires, dal 25 maggio a tutto agosto, si svolgerà la consueta grande stagione lirica in cui figurano le seguenti novità: *Lo straniero* di Pizzetti, *Sadko* di Rimski Corciacof; *Amaya* di Guridi ed altra opera d'autore argentino. Dirigeranno i maestri Panizza, Paolantonio, Calusio, Questa, Kleinikoff, Rizzi, De Angelis.

® Il Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti ha presentato i nomi dei seguenti compositori alla giuria internazionale che sceglierà i lavori e formerà i programmi del Festival di musica contemporanea che si svolgerà a Liegi in settembre: Casella, Ferranti, Gibilaro, Jachino, Massari, Mortari, Pannain, Perrachio, Pilati, Pizzetti e Veretti.

® La Società Internazionale per il rinnovameto della musica sacra ha fissato il programma della prima settimana musicale che si terrà a Francoforte sul Meno dal 19 al 26 ottobre p. v. e nella quale il prof. Torrefranca è delegato per l'Italia.

Questa, grazie all'interessamento del Governo Nazionale, ha conseguito il primo posto, tra le Nazioni invitate, collocando il maggior numero di opere. Le esecuzioni consteranno di tre concerti per coro soli e orchestra, di quattro messe solenni, di quattro messe piccole, di quattro vesperi, di un concerto inaugurale dedicato alla Vergine e di un radio-concerto. Nei concerti vocali pomeridiani (Vesperi) saranno eseguiti due motetti di Sistina del Perosi, uno del Refice, un *Agnus Dei* di C. A. Bossi. La *Messa della povertà di S. Francesco*, opera squisita del compianto maestro Giulio Bas, figurerà al posto d'onore.

Nei tre concerti orchestrali, in ciascuno dei quali saranno eseguite tre grandi composizioni, il posto principale è stato assegnato rispettivamente al *San Francesco* del Malipiero, alla cantata *Giobbe* del maestro E. Desderi, alle *Litanie* del maestro G. F. Ghedini.

Nel concerto inaugurale figurerà un *Motetto* del maestro E. Dagnino, e nel radio-concerto, sul quale sarà particolarmente richiamata l'attenzione del pubblico e della critica, il *Dies irae* della *Messa di Requiem* del Pizzetti.

® Dal 13 al 25 giugno, si svolgerà il Congresso della danza a Monaco di Baviera. Vi saranno diverse conferenze e rappresentazioni, tra cui una sulla «danza profana».

® Il mese scorso nel *foyer* del College of Music di Cincinnati è stato inaugurato un busto a Giuseppe Verdi, dono del signor G. I. Castellini, banchiere in quella città. Un bel discorso pronunziò il maestro Adolf Halm, direttore della Scuola, mentre l'orchestra della stessa eseguì un programma di musiche verdiane.

® Il Parlamento belga ha votato un sussidio di 500 mila franchi per organizzare una serie di concerti gratuiti. La somma verrà distribuita tra le principali associazioni concertistiche della nazione.

® Le onoranze al Presidente della Repubblica Cecoslovacca hanno avuto uno strascico impreveduto, poichè il Direttore dell'Opera di Stato di Berlino ha sospeso il maestro Zemlinsky e il celebre soprano Novotna, come rei di essersi presentati su scene straniere, in rappresentazioni antitedesche.

NECROLOGIO

® Il 31 u. s., a Bayreuth, Cosima Wagner, nata a Bellagio nel 1837, vedova del grande Riccardo.

Figlia di Liszt, già moglie del celebre pianista von Bulow, abbandonò questi per seguire Wagner del quale fu affettuosa compagna; e, anche dopo la morte di lui, propagatrice fervida dell'arte sua, riuscendo a dare vita ai celebri *festivals* di Bayreuth, considerati come un rito nazionale.

Era madre di Sigfrido Wagner, anch'egli amorevole custode della memoria paterna.

® Ad Alessandria, il 31 u. s., il violinista prof. Giuseppe Nanissi, da trent'anni insegnante in quel Liceo Musicale. Didatta autorevole, fu anche concertista apprezzato.

[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.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1173). *7 Bagatelle*, Op. 33 (Frugatta). (B) L. 4,—
——— (E. R. 1172). *Pagine d'Album* «Per Elisa». » » 2,—
BELLINI (V.) e ROSSINI (G.) (E. R. 1163). *Sinfonie scelte*. (B) L. 8,—
BILLI (V.) (121603). *Corteggio slavo. Marcia-intermezzo*, Op. 442. (A) L. 5,—
BRAGA (E.) (121299). *Prenda minha*. Canção popular do Rio Grande do Sul. (A) L. 5,—
——— (121300). *Tanguinho brasileiro*. » » 6,—
CHOPIN (F. (E. R. 1180). *Barcarola*, Op. 60 (Brugnoli). (B) L. 4,—
Valzer staccati (Brugnoli):
——— (E. R. 1190). Op. 18. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1191). » 34 n. 3. » » 3,—
——— (E. R. 1192). » 42. » » 3,—
——— (E. R. 1193). » 64 n. 3. » » 3,—
——— (E. R. 1194). » 69 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1195). » » » 2. » » 3,—
——— (E. R. 1196). » 70 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1197). » » » 2. » » 3,—
——— (E. R. 1198). » » » 3. » » 3,—
Notturni staccati (Brugnoli):
——— (E. R. 1181). Op. 9 n. 1. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1182). » 15 » 2. » » 3,—
——— (E. R. 1183). » 27 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1184). » » » 2. » » 3,—
——— (E. R. 1185). » 37 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1186). » 48 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1187). » 55 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1188). » 62 » 1. » » 3,—
——— (E. R. 1189). » » » 2. » » 3,—
CILÈA (F.). *Due Pezzi* da concerto:
— — (121491). 1. Risonanze nostalgiche. (A) L. 6,—
— — (121492). 2. Festa allana. » » 6,—
GLUCK (C. V.) (E. R. 1064). *Gavotta* dall'opera «Ifigenia in Aulide» (Brahms). (B) L. 3,—
MOZART (W. A.) (E. R. 1178). *Rondò in Re* (Longo). (B) L. 3,—
ROSSINI (G.) (121557). IL BARBIERE DI SIVIGLIA. *Sinfonia*. (B) L. 4,—
——— (121558). SEMIRAMIDE. Sinfonia. » » 4,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 1179). *Dedica*, Op. 25 n. 1 (dal ciclo di canzoni «*Mirti*») (Liszt). (B) L. 3,—
VERDI (G.) (121559). I VESPRI SICILIANE. Sinfonia » » 5,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BRAHMS (G.) (E. R. 1156) *Valzer*, Op. 39. (B) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

BETTINELLI (A.) (121566). *Canzone di Maggio* (S-T). Versi di Maria Ferrario. (A) L. 5,—
——— (121567). *Notte invernale* (S-T). Versi di Adolfo Giuriato. (A) L. 5,—
CILÈA (F.) (121493). *Tre vocalizzi da concerto* (S.-T): 1. Andante galo. — 2. Lento doloroso. — 3. Allegro festoso. (A) L. 8,—
PUCCINI (G.). SUOR ANGELICA. Opera completa (testi italiano e inglese). (A) Sc. 6/—
——— GIANNI SCHICCHI. Opera completa (testi italiano e inglese). (A) Sc. 6/—

VIOLINO

GIRONI (E.) (E. R. 1220). *Metodo* pratico-elementare. (B) L. 10,—

CORNETTA

CARDONI (A.) (121372). *Introducção ao Estudo da Corneta* (Piston) (testo portoghese). (B) L. 8,—
——— (121375). *O estylo da Trombeta*. Exercicios e Estudos caracteristicos para Corneta em Si ♭ (vulgarmente Piston) (testo portoghese). (B) L. 6,—

FLICORNO

CARDONI (A.) (E. R. 1029). *Introducção ao Estudo dos Saxhornes baixos graves em Mi ♭ e em Fa a tres e a quatro Pistons* (testo portoghese). (B) L. 7,—

GRANDE BANDA

PUCCINI (G.). Tosca. Sunto dell'opera (Caravaglios):
——— (121468) Parte II (Atti 2° e 3°). Partitura. (A) L. 30,—
Parti staccate:
——— (121467). Parte I (Atto I). (A) L. 50,—
——— (121469). » II (Atti II e III). » » 50,—

FANFARA

PERONI (A). Brani scelti, trascritti. Partitura e Parti staccate:
(121427). ACTOS (C.). *A toi!* Op. 451 n. 1. (A) L. 6,—
(121428). BILLI (V.). *Voce del cuore*. Piccola melodia facile, Op. 309. (A) L. 6,—
(121429). ——— *Fête au village*. Morceau, Op. 201. (A) L. 10,—
(121430). ——— *Ronde des gamins*. Marche caractéristique, Op. 221. (A) L. 8,—
(121431). DE CRESCENZO (C.). *Prima carezza*. Notturno, Op. 120 n. 1. (A) L. 6,—
(121432). GILLET (E.). *Passionnette*. Intermezzo. » » 10,—
(121433). ——— *Coeur joyeux*. Gavotte. » » 6,—
(121434). LEARSI (M.). *Indian patrol*. (Patrouille indienne). (A) L. 6,—
(121435). PICK-MANGIAGALLI (R.). *Chanson-Sérénade à Colombine*. (A) L. 8,—
(121436). TOSTI (F. P.). *Malia Melodia*. » » 8,—
Sei piccole Marcie, Op. 70, per uso passeggiate, gite ginnastiche, ecc. Partitura e Parti staccate:
——— (121421). 1. Gallarate. (A) L. 6,—
——— (121422). 2. Montepulciano. » » 6,—
——— (121423). 3. Fossombrone. » » 6,—
——— (121424). 4. Cassano d'Adda. » » 6,—
——— (121425). 5. Angera. » » 6,—
——— (121426). 6. Cortina d'Ampezzo. » » 6,—

ORCHESTRINA

CATALANI (A.) (121397). LA WALLY. Atto 4°: Preludio (De Cecco). (A) L. 8,—
CULOTTA (L.) (121360). *Berceuse*. » » 8,—
——— (121380). *Mattinata fiorentina*. » » 6,—
DE LEVA (E.) (121562). *Valzer biondo* (Culotta). » » 6,—
GASCO (A.) (121358). *Presso il Clitumno*. Preludio pastorale (De Cecco). (A) L. 10,—
STOCCHETTI (R.) (121380). *Te quiero* (Ti desidero). Tango. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BONAVENTURA (A.). *Manuale di Storia della Musica*. 10ª edir. aggiornata. (Raff. Giusti, Livorno). L. 7,50
CORTOT (A.). *La Musique française de Piano*. (Rieder, Paris). Fr. 20,—
DI PASQUALE (D.). *L'Organo in Sicilia* dal Sec. XIII al Sec. XX. (Tip. Trinacria, Palermo). L. 5,—
ELENCO DEI CINEMATOGRAFI D'ITALIA. Case Ed. di films. - Monopolisti. - Concessionari. - Noleggiatori. - Case di stampa, ecc. (Il Corriere Cinematografico, Torino). L. 10,—
FORINO (L.). *Come si studia la musica*. Considerazioni e proposte. (Edir. dell'Annuario Musicale, Roma).
FORINO (L.). *Il Violoncello*. - *Il Violoncellista*. - *I Violoncellisti*. (U. Hoepli, Milano). L. 20,—
GUIDE RADIO LIRICHE: *Andolfi Otello*, Norma. — *Biamonti Giovanni*: Guglielmo Tell; Il Barbiere di Siviglia. — *Mantovani Tancredi*: Iris. (A. F. Formiggini, Roma). Ciascuna L. 3,—
KINSKY (G.). *Storia della musica attraverso l'immagine*, in collaborazione con R. Haas e G. Schnoor. Introduzione di G. Cesari. (Sperling & Kupfer, Milano). L. 150,—
MONTANELLI (A.). *Niccolò Paganini a Forlì, nel 1818*. (La Poligrafica Romagnola, Forlì).
OPERE LIRICHE CELEBRI. Collana di Libretti con commento storico musicale: WAGNER, *Crepuscolo, Sigfrido, Oro del Reno* (G. Macchi). — SPONTINI, *La Vestale* (G. Macchi). — DONIZETTI, *Elisir d'amore* (G. Macchi). — MOZART, *Don Giovanni* (G. Macchi). — ROSSINI, *G. Tell, Barbiere di Siviglia* (G. M. Clampelli). (Libreria Ed. Milanese, Milano).
RICHARDSON (E. G.). *Cantor Lectures* on Wind Instruments from Musical and Scientific Aspects. (Royal Society of Arts, London).
ROLANDI (U.). *Libretti e librettisti di G. Braga*. (Casa Ed. Accademia, Roma). — *Libretti e Librettisti di Sardegna*. (Rivista «Sardegna», Cagliari).
UNTERSTEINER (A.) e BERNARDI (G. G.). *Storia della Musica*. 6ª edizione, interamente riveduta, corretta, ampliata, ecc. (U. Hoepli, Milano). L. 18,—

PIANOFORTE A DUE MANI

ALEXANDER (A.). *Four Irish folk Songs*. (Oxford, University Press, London).
BARNETT (D.). *Trois Interludes*. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
BECKER (J. J.). *Symphonia Brevis*. (New Music, S. Francisco).
BERNABEI (A.). *Fra le Egadi*. — *Zampognata* (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno, L. 4,—
BETTONI (F.). *Ricordanza*, L. 4. — *Canto doloroso*, L. 4. — *Canzonetta*, L. 4. — *Burlesca*, L. 4. — *Barcarola*, L. 4. — *Sonatina*, L. 7. — *Allegro Impromptu*, L. 7. — *Notturno*, L. 5. — *Sonata*, L. 12. (Off. Ricordi, Milano).
BLANCAFORT (M.). *Cants intims*. 2.me recueil. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
CARRUBA (R.). *Ninna Nanna*. (Stab. Mignani, Firenze). L. 5,—
DUMAS (L.). *Romance*. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
EHRMANN (R.). *Scènes champêtres et enfantines*. 1.er Recueil, Fr. 8; 2.me Recueil, Fr. 8; 3.me Recueil, Fr. 10. (M. Senart, Paris).
FASANO (R.). *En Castilla este un castillo*. (U. Pizzi, Bologna). L. 8,—
GROVLEZ (G.). *La Sarabande*. (Augener Ltd., London). 2/—
GUALDO (F.). *Volo*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 4,—
HONEGGER (A.). *Hommage à A. Roussel*. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—

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

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

PIANOFORTE A DUE MANI

BARDI (A.)
121635. - *Amen, Amore*. Tango (con parole). L. 6,—

BAZAN (J. C.)
121624. - *Tirana* (Tiranna infida). Tango (con parole). L. 6,—

BERTO (A. P.)
121608. - *Nunca lo sabrás* (Amore silenzioso). Tango (con parole). L. 6,—

BILLI (V.)
121330. - *Incantatrice. Valzer lento* L. 5,—
121332. - *Oh! Suzy*. One Step. » 5,—
121333. - *Tamara*. Leggenda araba. Tango (con parole) Versi di N. Vitali. L. 5,—

COBIAN (C.)
121441. - *El unico lunar* (Bel mobile!). Tango (con parole). L. 6,—

DE LOS HOYOS (R.)
121443. - *Dos ojos negros*. Tango. Canzone (con parole). L. 6,—

ORTIZ (C.)
121489. - *Rica tipa* (Pazzerella). Tango (con parole). L. 6,—

ORTIZ (E. G.)
121609. - *Sos un charlatan*. Tango (con parole). L. 6,—

PECCI (V.) e ROMANI (C.)
121607. - *Silbidos de un vago*. (Zufola il randagio). Tango (con parole). L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Sinfonie, Preludî, Intermezzi celebri

per Pianoforte a quattro mani

97404. AUBER (D. F. S.). *Fra Diavolo*. Sinfonia. L. 4
97405. —— *La Muta di Portici*. Sinfonia. » 4

97406. BELLINI (V.). *I Capuleti e i Montecchi*. Sinfonia. L. 3
97407. —— *Norma*. Sinfonia. » 3

97408. BOITO (A.). *Mefistofele*. Preludio. L. 3

97409. CAGNONI (A.). *Michele Perrin*. Sinfonia. L. 4

97410. CIMAROSA (D.). *Artemisia*. Sinfonia. L. 3
97411. —— *Le Astuzie femminili*. Sinfonia. » 3
97412. —— *Giannina e Bernardone*. Sinfonia. » 3
97413. —— *Il giorno felice*. Sinfonia. » 3
97414. —— *Il Matrimonio segreto*. Sinfonia. » 4
97415. —— *Gli Orazi e Curiazi*. Sinfonia. » 3
97416. —— *Le Trame deluse*. Sinfonia. » 3

97417. CHERUBINI (L.). *Gli Abencerragi*. Sinf. L. 4
97418. —— *Anacreonte*. Sinfonia. » 4
97419. —— *Le due Giornate o Il Portatore d'acqua*. Sinfonia. L. 4
97420. —— *Elisa*. Sinfonia. » 4
97421. —— *Faniska*. Sinfonia. » 4
97422. —— *Lodoiska*. Sinfonia. » 4
97423. —— *Medea*. Sinfonia. » 4
97424. —— *L'Osteria portoghese*. Sinfonia. » 4

97425. DONIZETTI (G.). *Anna Bolena*. Sifonia. L. 4
97426. —— *Don Pasquale*. Sinfonia. » 3
97427. —— *Fausta*. Sinfonia. » 4
97428. —— *Gemma di Vergy*. Sinfonia. » 4
97429. —— *Linda di Chamounix*. Sinfonia. » 4
97430. —— *Maria di Rohan*. Sinfonia. » 4

97431. FACCIO (F.). *Amleto*. Preludio Atto III. L. 2
97432. —— *I Profughi Fiamminghi*. Preludio. » 3

97433. GOMES (A. C.). *Salvator Rosa*. Sinfonia L. 4

97434. HÉROLD (F.). *Le Pré aux Clercs*. Sinf. L. 3
97435. —— *Zampa*. Sinfonia. » 4

97436. MANCINELLI (L.). *Cleopatra*. (Intermezzi). Ouverture. L. 4

97440. MERCADANTE (S.). *La Schiava Saracena*. Sinfonia. L. 4

97441. MEYERBEER (G.). *Dinorah*. Sinfonia. L. 4
97442. —— *Roberto il Diavolo*. Preludio. » 3
97443. —— *Struensée*. Sinfonia. » 4
97444. —— *Gli Ugonotti*. Preludio. » 3
97445. —— *Per l'inaugurazione dell'Esposizione Universale di Londra 1862*. Sinfonia. L. 4

97446. MORLACCHI (F.). *Francesca da Rimini*. Sinfonia. L. 4

97447. MOZART (W. A.). *La Clemenza di Tito*. Sinfonia. L. 4
97448. —— *Così fan tutte*. Sinfonia. » 3
97449. —— *Don Giovanni*. Sinfonia. » 3
97450. —— *Il Flauto magico*. Sinfonia. » 3
97451. —— *Idomeneo*. Sinfonia. » 3
97452. —— *L'Impresario. Sinfonia*. » 3
97453. —— *Le Nozze di Figaro*. Sinfonia. » 3
97454. —— *Il Ratto del Serraglio*. Sinfonia. » 3

97455. PAISIELLO (G.). *Il Barbiere di Siviglia*. Sinfonia. L. 3

97456. PEDROTTI (C.). *Fiorina*. Sinfonia. L. 4
97457. —— *Tutti in maschera*. Sinfonia. » 4

97458. PONCHIELLI (A). *A Gaetano Donizetti*. Cantata. Preludio. L. 2
97459. —— *La Gioconda*. Preludio. » 3
97460. —— *I Lituani*. Sinfonia. » 4
97461. —— *I promessi sposi*. Sinfonia. » 4

97462. ROSSI (L.). *Il Domino nero*. Sinfonia. L. 4

97463. ROSSINI (G.). *L'Assedio di Corinto*. Sinfonia. L. 4
97464. —— *Il Barbiere di Siviglia*. Sinfonia. » 3
97465. —— *La Gazza ladra*. Sinfonia. » 4
97466. —— *Guglielmo Tell*. Sinfonia. » 4
97467. —— *L'Italiana in Algeri*. Sinfonia. » 4
97468. —— *Semiramide*. Sinfonia. » 4

97469. SPONTINI (G.). *Fernando Cortez*. Sinf. L. 3
97470. —— *La Vestale*. Sinfonia. » 3

97471. VERDI (G.). *Aida*. Preludio. » 2
97472. —— *Aroldo*. Sinfonia. » 4
97473. —— *Un Ballo in maschera*. Preludio. » 2
97474. —— *La Forza del Destino*. Sinfonia. » 4
97475. —— *Giovanna d'Arco*. Sinfonia. » 4
97476. —— *Luisa Miller*. Sinfonia. » 4
97477. —— *Macbeth*. Preludio. » 2
97478. —— *Nabucodonosor*. Sinfonia. » 4
97479. —— *Oberto Conte di S. Bonifacio*. Sinf. 4
97480. —— *La Traviata*. Preludio Atto I. » 2
97481. —— *La Traviata*. Preludio Atto III. » 2
97482. —— *I Vespri Siciliani*. Sinfonia. » 4

97483. WEBER (C. M.). *Der Freischütz*. Sinfonia. L. 4
97484. —— *Euriante*. Sinfonia. » 3
97486. —— *Oberon*. Sinfonia. » 3
97487. —— *Preziosa*. Sinfonia. » 3
97488. —— *Rübezahl*. Sinfonia. » 3

E. R. 140. BELLINI e ROSSINI. Sinfonie: BELLINI. *I Capuleti e i Montecchi - Norma;* ROSSINI. *Otello - Tancredi - L'Italiana in Algeri - Il Barbiere di Siviglia - La Gazza ladra - Semiramide - Guglielmo Tell.* (R. Tenaglia). L. 12

E. R. 498. MENDELSSOHN-BARTOLDY (F). *Atalia - Calma del mare - Ebridi (Fingal) - Melusina - Nozze di Gamacho - Ouverture delle trombe - Ouverture per banda - Ritorno in patria - Ruy Blas - Sogno d'una notte d'estate.* L. 20

E. R. 624. MOZART (W. A.). *Clemenza di Tito - Così fan tutte - Don Giovanni - Finta Giardiniera - Flauto magico - Idomeneo - Impresario - Nozze di Figaro - Ratto del Serraglio - Re Pastore.* (G. Tagliapietra). L. 12

E. R. 615. WEBER (C. M.). *Abu Hassan - Euriante - Freischütz - Jubel.* Ouverture - *Oberon - Peter Schmoll - Preciosa - Rübezahl - Silvana - Turandot.* (Porzoli). L. 12

E. R. 172. VERDI (G.). Sinfonie e Preludî: *Oberto Conte di S. Bonifacio.* Sinfonia. - *Giovanna d'Arco.* Sinfonia. - *Nabucodonosor.* Sinfonia. - *Macbeth.* Preludio. - *La Battaglia di Legnano.* Sinfonia. - *Luisa Miller.* Sinfonia. - *La Traviata.* Preludi Atto I e Atto III. - *Vespri Siciliani (Giovanna de Guzman).* Sinfonia. - *Aroldo.* Sinfonia. - *Un Ballo in maschera.* Preludio. - *La Forza del Destino.* Sinfonia. - *Aida.* Preludio. (R. Tenaglia). L. 20

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.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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., 36.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

VARESE.
Ricordi 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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO V. MAGGIO MCMXXX.



Farina Lattea Erba



Il superalimento = per bambini

CARLO ERBA S. A.: MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

La Grande Marca di Pianoforti

GAVEAU

PARIS

45-47 Rue la Boétie
Succursale
BRUXELLES
43-45 Rue Royale

Chiedere alla Casa invio del nuovo catalogo

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

Concessionari esclusivi per l'Italia e Colonie

IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO

SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006

NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori
Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.



AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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



Senza perder tempo
si acquistino le Compresse di ASPIRINA. Esse dànno rapido e sicuro giovamento nei dolori di testa, di denti e di orecchie, nell'influenza, nelle nevralgie e nella febbre.

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250

COMPOSIZIONI DI

ILDEBRANDO PIZZETTI

Lavori Teatrali.

Dèbora e Jaële. Opera in 3 atti.

Edizione di lusso (Canto e Pianoforte)	L. 500,—
Edizione comune (Idem)	» 60,—
Libretto	» 5,—

Fra Gherardo. Opera in 3 atti.

Canto e Pianoforte	L. 60,—
Libretto	» 5,—
Idem. Edizione di lusso	» 15,—

La Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac. Scene bibliche in 3 atti di FEO BELCARI.

Canto e Pianoforte	L. 30,—
Libretto	» 2,—

Musica Sacra.

Messa di Requiem per Voci miste.

119490. - Partitura	L. 15,—
119491. - Soprani e Contralti, uniti	» 6,—
119492. - Tenori e Bassi, uniti	» 6,—
119775. - *Sanctus* per Triplo Coro a Voci miste. Partitura	» 7,—

Vocale e Strumentale da Camera.

Trio in la per Violino, Violoncello e Pianoforte: 1. Mosso arioso. - 2. Largo. - 3. Rapsodia di Settembre.

119896. - Partitura e Parti	L. 20,—
119985. - Partitura in formato tascabile	» 12,—

Tre Canzoni, su poesie popolari italiane, per Canto e Quartetto d'Archi:
1. Donna Lombarda. - 2. La Prigioniera. - 3. La pesca dell'anello.

120234. - Partit. in formato tasc.	L. 15,—

Tre Canzoni, su poesie popolari italiane. Riduz. per Canto e Pianoforte, dall'originale per Canto e Quartetto di Archi:

120236. - 1. Donna Lombarda	L. 10,—
120237. - 2. La Prigioniera	» 10,—
120238. - 3. La pesca dell'anello	» 10,—

Tre Sonetti del Petrarca, per Canto e Pianoforte:

119228. - 1. La vita fugge e non s'arresta un'ora	L. 5,—
119229. - 2. Quel rosignuol che si soave piagne	L. 5,—
119230. - 3. Levommi il mio pensier in in parte ov'era	L. 5,—

Due Canzoni corali a Voci sole. Poesie popolari greche:

120225. - 1. Per un morto. A 4 voci maschili. Partitura	L. 5,—
120226. - 2. La rondine. A 6 voci dispari	L. 5,—

(in vendita anche le parti separate).

Tre Canti: 1. Affettuoso. - 2. Quasi grave e commosso. - 3. Appassionato.

119894. - Per Violino e Pianoforte	L. 12,—
119895. - Per Violoncello e Pianoforte	» 12,—
119404. - *Sonata in Fa* per Violoncello e Pianoforte	» 24,—
119860. - Idem. Riduz. per Viola e Pianoforte di M. Corti	L. 24,—

Orchestra.

Concerto dell'Estate in tre tempi:
1. Mattutino. - 2. Notturno. - 3. Gagliarda e Finale.

121207. - Partit. in formato tasc.	L. 20,—

Tre Preludi per l'« Edipo Re » di Sofocle.

119226. - Partit. in formato tasc.	L. 25,—

Pianoforte a 4 mani.

121075. - *Tre Preludi Sinfonici* per l'« Edipo Re » di Sofocle. Riduzione di M. PILATI	L. 12,—
121220. - *Concerto dell'Estate* per Orchestra. Riduzione di M. PILATI.	L. 20,—

Recente successo al Teatro Reale dell'Opera di Roma:

LO STRANIERO

Dramma in due atti, parole e musica dello stesso Autore

Canto e Pianoforte L. 50,— | Libretto L. 5,—

EDIZIONI RICORDI

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETA ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

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

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

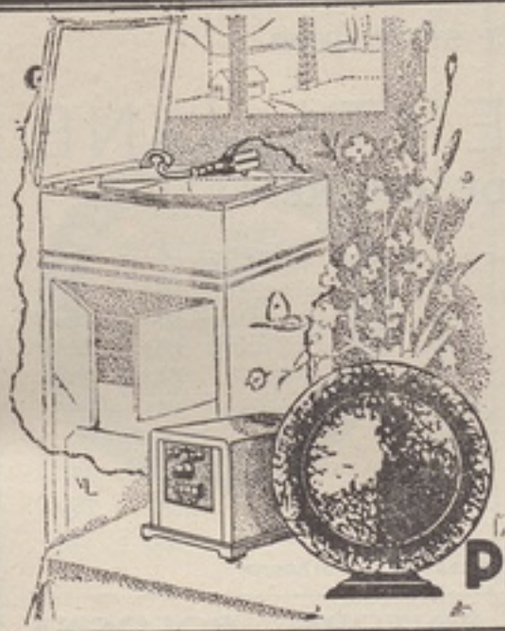
il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - **MILANO** - Telefono N. 82-361



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA

FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita — A —

PHILIPS-RADIO

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I).
Ah! bello a me ritorna (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.
Misero a pien mi festi (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthâ* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro.
Nume, custode e vindice (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **F, L. 30 - Diam. cm. 30**

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

A. RICCI SIGNORINI

RAPSODIE ITALIANE

PER GRANDE ORCHESTRA

1591	— N.	1 - *Abruzzese*	Partitura	(A)	L. 25,—
1592	— »	2 - *Siciliana*	»	(A)	» 25,—
1593	— »	3 - *Romagnola*	»	(A)	» 25,—
1594	— »	4 - *Romanesca*	»	(A)	» 25,—
1595	— »	5 - *Veneziana*	»	(A)	» 25,—
1596	— »	6 - *Milanese*	»	(A)	» 25,—
1597	— »	7 - *Sarda*	»	(A)	» 25,—
1598	— »	8 - *Toscana*	»	(A)	» 25,—
1599	— »	9 - *Piemontese*	»	(A)	» 25,—
1600	— »	10 - *Napoletana*	»	(A)	» 25,—

(MATERIALI D'ORCHESTRA A NOLEGGIO)

F. BONGIOVANNI – EDITORE – BOLOGNA

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 Balletti - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Piona & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellicioni - MANTOVA: L. Desidera - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Fzvaro - PALERMO: G. Ricordi & C. - PARMA: Fratelli Bertioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tinè - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balbouni - VOGHERA: Mario Moroni

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

=INTERESSA=

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA

INDUSTRIA ELETTRICI = COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = INDUSTRIA MOLINI

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.

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

TANCREDI MANTOVANI. — Il R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma. . Pag. 201

FRANCO DE FEO. — La Zampogna - La Natività e il Presepe - La Pastorale natalizia . . . . . » 208

RIVISTA DELLE RIVISTE: Vincent D'Indy. - Dove va la musica. - Italia. - Estero . . . . . » 216

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni (A. PECCIDA, *L'ultimo Lord* di F. Alfano; G. M. CIAMPELLI, *La Sagredo* di F. Vittadini; A. PROCIDA, *Lo Straniero* di I. Pizzetti). - Teatri. - Concerti . . . . . » 225

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Da Parigi (R. BRUSSEL). — Dalla Germania (M. STEINITZER) . . . . . » 235

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie - Necrologio . . . . . » 238

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 240

BRANO MUSICALE

G. BENVENUTI. - *Non ho sognato un lembo di cielo.*

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 XII. MAGGIO 1930-VIII N. 5.

MVSICA D'OGGI

STORIA DEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

Il R. Conservatorio di Santa Cecilia in Roma

La massima scuola musicale romana, che dal 1923 è stata denominata R. Conservatorio e che prima s'intitolava Liceo Musicale di Santa Cecilia, ha una storia che non risale oltre il 1870. Qualora però si consideri che il Liceo fu una istituzione emanata dall'Accademia di Santa Cecilia, si può riconoscere che la prima origine rimonta alla data remota del 1624, quando la « Congregazione dei Musici di Roma », fondata da Pierluigi da Palestrina, denominata poi « Accademia » sotto il titolo della Santa protettrice dell'Arte dei suoni, ottenne con « breve » del pontefice Urbano VIII la licenza dell'insegnamento musicale.

Poco più di un secolo dopo Benedetto XIV le assegnava la facoltà di dirigere tutto l'andamento musicale nell'*urbe*, rendendo obbligatorio un esame presso la Congregazione stessa per chi volesse esercitare in Roma la professione di maestro di cappella. Col mutare dei tempi l'Accademia comprese che la sua attività e le sue cure dovevano essere rivolte, oltre che alla musica sacra, a quella profana, e più particolarmente a promuovere la fondazione di una vera e propria scuola.

I primi tentativi per istituire in Roma un Liceo musicale risalgono al giugno del 1845: il proposito era caldeggiato dal conte Nicola Zeloni e da altri autorevoli accademici di Santa Cecilia; anzi nelle riunioni allora tenute erasi pure divisato di affidare la direzione della scuola a Nicola Vaccaj, apprezzato autore di melodrammi, fornito di una larga preparazione tecnica e didattica, essendo stato Censore, quindi professore di composizione, non che di bel canto nel Conservatorio di Milano. Ma le pratiche iniziate col governo pontificio non ottennero lo sperato accoglimento, anche perchè la denominazione di « Liceo », che pareva avesse un certo carattere di novità vagamente riformatrice, riuscì sgradita all'autorità governativa, aliena da ogni innovazione.

Le speranze in allora deluse dei promotori risorsero animosamente nel successivo anno 1846, quando il cardinale Giovanni Maria Mastai Ferretti venne elevato al soglio pontificio. Le concessioni liberalmente largite e quelle promesse da Pio IX nei primi tempi del suo pontificato avevano suscitato negli Italiani

la fiducia entusiastica che una novella êra di progresso e di libertà fosse dischiusa e già prossima a realizzarsi; così che tra le aspirazioni alle riforme in ogni ramo della vita pubblica, tra il desiderio febbrile di tutto mutare o riformare, risorse più vivo anche il proposito di dotare l'*urbe* di una grande scuola di musica. Allora Angelo Savinelli, distinto musicista romano, all'insaputa delle trattative corse in precedenza col maestro Vaccaj, si rivolse per il tramite di Alessandro Torlonia (il ricchissimo banchiere nominato poi duca da Pio IX) all'autore di *Giulietta e Romeo*, pregandolo di dare forma concreta al progetto che sarebbe stato sottoposto alla sanzione del governo.

Il Vaccaj accolse di buon grado l'invito del Savinelli e del Torlonia, e si apprestò a redigere una estesa memoria, nella quale dimostrava la benefica influenza degli studi musicali e la necessità di far sorgere in Roma, che vantava così gloriose tradizioni anche nell'arte dei suoni, una scuola, che potesse sostenere il confronto col Conservatorio di Milano e col Real Collegio di Musica in Napoli. Quella memoria — come narra Giulio Vaccaj nella *Vita di Nicola Vaccaj* (di lui padre) — fu rimessa alla Segreteria di Stato, la quale fece poi sapere che doveva invece essere indirizzata alla Congregazione degli Studî, unendovi uno schema di regolamento e un preventivo di spesa; ciò che il buon Vaccaj si affrettò a fare, uniformandosi in gran parte al regolamento del Conservatorio di Milano, e calcolando la spesa a scudi 15.000. Inviato il progetto alla Congregazione degli Studî, questa opinò che spettasse di provvedere all'Amministrazione del Comune.

Dal canto suo la Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia si adoprava al medesimo intento, formulando uno statuto dell'istituendo Liceo per l'insegnamento gratuito della composizione, del canto e degli strumenti; e quello statuto, sottoposto da una commissione accademica al pontefice Pio IX, il 1° marzo 1847, ne riportava il sovrano gradimento.

Tosto furono avviate le pratiche per ottenere dall'Amministrazione Comunale un sussidio annuo; ma in seguito agli avvenimenti politici del 1848-49, anche una volta la generosa iniziativa degli Accademici trovò nelle mutate idee del governo un ostacolo, che poteva parere oramai insormontabile. Tuttavia l'idea della divisata istituzione della scuola non tramontava; e qualche anno dopo potevano aprirsi dei corsi di teoria, di pianoforte e di canto, affidati ai maestri Bornia, Fontemaggi e Lucchesi, che non ebbero però lunga continuità.

Occorre risalire all'anno 1869 per trovare una data decisiva nella storia dell'Istituto Musicale di Santa Cecilia, quando finalmente Giovanni Sgambati ed Ettore Pinelli aprirono gratuitamente nei locali accademici una scuola di pianoforte e un'altra di violino; e sul principio del 1870 quei due benemeriti maestri, che di pieno diritto devono essere considerati come i primi fondatori dell'Istituto, ottennero dal Cardinale Camillo di Pietro « Visitatore della Pontificia Accademia e Congregazione di Santa Cecilia » il riconoscimento ufficiale dei corsi istituiti.

Il primo nucleo, intorno al quale andò poi formandosi il Liceo Musicale, era dunque iniziato, e subito si accrebbe coll'aggiungersi della classe di canto di Alessandro Orsini, di quelle di violoncello di Ferdinando Forino e di ottoni di Vedasto Vecchietti.

Intanto, sopravvenuto il cambiamento di governo, l'assemblea accademica con pronta sollecitudine, il 12 ottobre 1870, nominava una commissione esecutiva con

a capo il maestro Bornia, affidandole il mandato di esperire le pratiche per la fondazione del Liceo Musicale.

Quella commissione rimase in carica fino al 1875, svolgendo le lunghe e non agevoli trattative col Governo, col Comune e con la Provincia al fine di ottenere dei locali ad uso delle scuole e l'assegnazione di sussidî, oltre la concessione delle pubblicazioni di carattere musicale possedute dai soppressi conventi, per costituire una biblioteca.

Finalmente nell'assemblea del 27 febbraio 1875 venne eletto un Consiglio Direttivo dell'Accademia, presieduto dal deputato, poi ministro, Emilio Broglio.

***

Le vicende interessanti e curiose del periodo iniziale di quel primo nucleo, d'onde sorse e fiorì il Liceo Musicale di Santa Cecilia, furono fedelmente narrate in un brillante articolo da Giorgio Barini, il quale ebbe diretta e particolare conoscenza degli uomini e dei fatti di quel tempo.

La sede provvisoria del Liceo e dell'Accademia stessa era in via di Ripetta, nel palazzo dell'Istituto di Belle Arti, all'angolo della piccola piazza denominata comunemente dalla sua forma il « Ferro di cavallo ». Il Barini ricorda che « allora e fino al 1877, chi doveva o desiderava andare all'Accademia e alle sue scuole, dopo aver salito molte scale con una quantità formidabile di gradini, giunto all'ultimo pianerottolo imboccava un andito semibuio, lungo e largo: in alto le travi scoperte segnavano la pendenza del tetto. Per un uscio aperto, un fascio di luce interrompeva la penombra: si entrava in una stanzuccia detta pomposamente anticamera, con un tavolinetto, un paio di seggiole impagliate e una vetusta cassapanca: a destra eravi una stanza un po' più grande, con in mezzo un leggio e poche seggiole lungo le pareti: a sinistra una stamberga lunghissima, bassa di soffitto, bene illuminata da grandi finestre: stretti divani parcamente imbottiti, addossati ai muri, alcune seggiole dello stesso tipo di quelle dell'anticamera, un tavolone coperto di un tappeto verde e un pianoforte a coda ne formavano tutto l'arredamento; seguiva in fondo un'altra stanzetta con una scrivania e alcuni scaffali.

Erano questi i locali della Regia Accademia di Santa Cecilia e delle scuole musicali: nella stanzetta in fondo imperava l'avvocato Odoardo Pélissier, in funzione di segretario; lo stanzone grande serviva a tutto. Intorno al tavolo si riuniva il Consiglio direttivo dell'Accademia o il Comitato tecnico, quando occorreva; intorno al pianoforte prendevano posto allieve e allievi; sui divani si assidevano le mamme delle allieve, intente al ricamo o alla calzetta per passare e non sprecare il tempo dell'attesa, e seguendo lo svolgersi delle lezioni; pubblico molto attento e severo, che faceva, sotto voce, le sue brave critiche all'insegnamento e agli alunni, non senza opportune riserve di ogni mamma nei riguardi della propria figliola.

In quella stamberga e nella stanza col leggio (ove si svolgevano le lezioni per gli strumenti ad arco ed a fiato fino che non fosse indispensabile l'accompagnamento del pianoforte) impartivano il loro insegnamento Giovanni Sgambati, Ettore Pinelli e poi gli altri volonterosi che a loro man mano si unirono: Eugenio Terziani (composizione), Cesare De Sanctis (contrappunto e fuga), Filippo Pucci-nelli (armonia), Filippo Bornia (teoria), Alessandro Orsini (canto), Ferdinando

Forino (violoncello), Oreste Pinelli e Sofia Bonanni (pianoforte), Tito Monachesi e Vincenzo De Sanctis (violino), Sofia Sarzana (arpa), Ciro Tramontano (oboe), Filippo Franceschini (flauto), Vedasto Vecchietti (corno), Michele De Leva (contrabbasso).

Per lunghe ore quei veri e instancabili apostoli dell'arte vi si trattenevano — circondati da una schiera di giovani — sereni e impassibili non ostante il caldo soffocante che v'era in estate, il freddo siberiano dell'inverno, che non si attenuava se non in minima parte al calore di un ampio braciere portatile di lamiera, non troppo colmo di combustibile: allora maestri, scolare e scolari stavano intabarrati, avvolti in mantelli e sciallini, col cappello in capo...: ma v'era un entusiasmo che animava tutti e che nè il caldo, nè il freddo, nè l'interminabile lunghezza delle scale valevano mai ad attenuare... ».

***

Si deve alla tenace energia ed all'autorevole influenza dell'on. Emilio Broglio se l'Accademia e il Liceo di Santa Cecilia poterono discendere dalla soffitta di Via Ripetta per allogarsi nei vasti locali, tuttora occupati, dell'ex convento delle Orsoline — tra la Via Vittoria e la Via dei Greci — dei quali il Governo concedette l'uso nel 1876. Furono quindi compilati i ruoli organici, fatti i concorsi e nominati regolarmente ventisei professori: il 13 marzo del seguente anno 1877 veniva solennemente inaugurato il Liceo, alla presenza delle Loro Altezze Reali il Principe Umberto e la Principessa Margherita di Savoia; il 19 successivo si aprivano le scuole. E poichè l'ottimo funzionamento dei corsi offriva piena garanzia di serietà d'intendimenti, i sussidi degli enti andarono aumentando, di modo che le cattedre divennero ventinove e nel 1889 ascesero a trentadue. Inoltre la Biblioteca acquistò incremento quando una provvida disposizione del Ministro Baccelli stabilì che in essa venissero accolte tutte le opere di carattere musicale esistenti nelle varie biblioteche governative di Roma.

Nei primi anni il Liceo era stato retto da un Comitato tecnico, presieduto dal maestro Eugenio Terziani, professore di composizione, e da una Commissione disciplinare; ma nel 1886, con l'approvazione del nuovo statuto-organico, il Ministro della Istruzione dispose che a capo dell'Istituto venisse posto un direttore, il quale fu nominato nella persona dello stesso Presidente dell'Accademia, maestro Filippo Marchetti, il noto autore del *Ruy-Blas*. Contemporaneamente all'ufficio di Presidente dell'Accademia era eletto il marchese Pes di Villamarina, al quale succedette, nel 1891, Ruggero Bonghi, questi pure rimasto fino al termine della sua vita, compiutasi nel 1896, e in quest'anno avvenne la elezione dell'attuale Presidente conte Enrico di San Martino.

In quel decennio si consolidò e progredì lo sviluppo del giovane Liceo, specialmente per la importanza assunta da pubblici saggi scolastici, che acquistavano sempre maggior favore nella cittadinanza, dando la misura dei brillanti risultati dell'insegnamento.

Nel 1895 il Governo istituisce presso il Liceo medesimo una Scuola di Recitazione, nominandone direttrice l'attrice Virginia Marini, con la collaborazione di provetti insegnanti

Anche i locali scolastici vengono convenientemente riordinati: le silenziose celle delle monache di Sant'Orsola sono man mano trasformate nelle risonanti

aule delle scuole musicali. Finalmente, dopo lunghe e laboriose pratiche, la sala dei concerti, opera pregevole e decorosa dell'architetto accademico Pompeo Coltellacci — della quale fin dal 1887 era stata posta la prima pietra, alla presenza di Franz Liszt — potè essere portata a compimento mercè il generoso concorso di S. M. la Regina Margherita, oltre che del Governo e del Comune di Roma, ed inaugurata solennemente, con un concerto di musiche del Palestrina, nel 1895. Nonchè al decoro della istituzione, la nuova sala veniva a schiudere una palestra feconda alla coltura, oltre che del pubblico, dei giovani studenti, offrendo loro l'opportunità di conoscere le composizioni dei grandi maestri e gl'interpreti più celebrati.

***

Al presidente Broglio ed ai suoi colleghi spettano il merito e l'onore di aver dotato Roma di un Liceo musicale, e le successive amministrazioni presiedute dal marchese Villamarina e dall'on. Bonghi ne continuarono e consolidarono l'opera felicemente intragresa.

È giusto però rilevare che con la presidenza del conte Di San Martino si schiude la seconda fase, la più fiorente e feconda della vita dell'Istituto. Si aggiunsero nuove cattedre, tra cui quella di strumentazione per banda e quella di Canto Gregoriano, si aumentò il numero e l'importanza dei pubblici saggi, che dimostrarono i brillanti risultati dell'insegnamento; inoltre vennero istituiti i concerti di musica da camera e sinfonici, in modo da diffondere e completare la coltura musicale nell'*urbe*.

È altresì doveroso ricordare che il Presidente San Martino, dopo il Marchetti, ebbe un altro cooperatore attivo e sagace nel maestro Stanislao Falchi, sotto la cui direzione l'Istituto pervenne a quel saldo el elevato indirizzo didattico e artistico, a quel grado di fiorente sviluppo, che lo portò in prima linea accanto ai più reputati Conservatori.

Nel 1915, dopo quattordici anni di operosità costante e feconda, Stanislao Falchi dovette per motivi di salute lasciare l'alto ufficio così onorevolmente coperto; e in allora per un anno scolastico la reggenza della direzione fu tenuta dal maestro Raffaele Terziani, con lo zelo e la competenza che gli erano propri; poi nel 1916 un artista reputato: Marco Enrico Bossi, principe dei nostri organisti in quegli anni, assunse l'ufficio direttoriale, cui l'aveva nominato il Ministro della P. I. su proposta della Giunta Superiore per l'Arte musicale.

Il maestro Bossi diede particolare sviluppo alle esercitazioni degli alunni nell'orchestra, nel coro e nella musica da camera vocale e strumentale; ma anch'egli per ragioni d'arte e di professione lasciò dopo sei anni il Liceo; e allora la scelta del successore cadde ben degnamente su un artista esimio, di fama internazionale, cioè su Ottorino Respighi, titolare della cattedra di composizione nell'Istituto stesso, di cui tenne la direzione soltanto nell'anno scolastico 1923-24, poichè anch'egli dovette, per quanto a malincuore, riconoscere che l'attività e il tempo richiesti dalle funzioni di capo del Conservatorio non erano compatibili con la sua carriera di compositore militante.

Il Ministero della Istruzione provvide quindi con una scelta che offrisse sicuro affidamento di competenza non che di stabilità nella direzione, nominando il maestro Giuseppe Mulè, il quale già come direttore del R. Conservatorio di Palermo aveva

dato prove evidenti delle particolari attitudini e degli elevati propositi artistici e didattici, che egli continua ad esplicare provvidamente nell'attuale suo ufficio.

Nei sessant'anni della sua sempre più fiorida esistenza il Liceo, ora Conservatorio di Santa Cecilia, può effettivamente vantare molti e fecondi risultati, i quali non consistono soltanto nella fortunata carriera di una ragguardevole parte dei suoi allievi, ma ben anche nel complesso di quella schiera numerosissima di artisti provetti, che, usciti dalle sue aule, hanno conquistato un posto sicuro tra coloro che esercitano con abilità e con decoro la professione del musicista.

Tuttavia non crediamo di passare sotto silenzio, fra i tanti nomi che potremmo citare a titolo d'onore, taluni di quelli saliti maggiormente ad alta notorietà, poichè il prestigio della loro fama si riverbera meritamente sull'Istituto e su le singole scuole che formarono la loro educazione artistica. Basti ricordare tra i diplomati in composizione Antonio Leonardi, che tenne nel Liceo stesso la cattedra di Armonia e Umberto Bandini, il quale fu professore di Armonia nel Conservatorio di Milano e successivamente in quello di Napoli, Alessandro Costa, dotto compositore e divulgatore della musica classica in Roma, dove diresse la Società G. S. Bach; in tempi più prossimi Alessandro Bustini, ora professore di composizione nella stessa scuola che lo ebbe alunno, Giacomo Setaccioli, che occupò la medesima cattedra e fu poi nominato direttore del R. Conservatorio di Firenze, Cesare Dobici, attualmente professore di Contrappunto a Santa Cecilia, Alfredo Palombi, Eugenio Pisani e Ulderico Vita, i quali pure vi professano l'insegnamento. Nella direzione orchestrale hanno conseguito notoria rinomanza Ettore Vitale, Bernardino Molinari, Vittorio Gui, e insieme ad essi ricordiamo Teofilo De Angelis, Giulio Falconi, Giovanni Zuccani.

Dalle scuole di canto del Liceo si sono successivamente licenziati Bice Militotti, Amelia Pinto, Lina Pasini Vitale e Camilla Pasini, Edvige Ghibaudo (ora professoressa in questo Conservatorio), Giuseppe De Luca, Titta Ruffo, Francesco Signorini, Benedetto Lucignani, Francesco Nicoletti, e in anni più recenti Laura Pasini, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Benvenuto Franci ed altri ancora all'esordio di promettente carriera.

Anche le scuole di strumenti possono vantare virtuosi emeriti e docenti di valore: tra i pianisti, Francesco Bajardi e Giuseppe Cristiani (entrambi maestri nel Conservatorio di Roma), Ernesto Consolo, Giuseppe Ferrata, Elvira Silla e, campione dei più giovani, Carlo Zecchi. Nella schiera numerosa dei violinisti: Romagnoli, Calamani, Lucietto, entrati nell'insegnamento ufficiale come Oscar Zuccarini e Giulio Bignami, e tra le concertiste Metauridia Torricelli, Lina Spera, Armida Napolitano Senatra; inoltre i violoncellisti Luigi Forino (titolare della cattedra di Violoncello in questo Conservatorio), Gaetano Morelli, Cesare Bedetti, Giacomo Baragli ed altri ancora. Così pure dalle scuole di strumenti a fiato provengono Leopoldo Bucci e Alfredo Carlotti (docenti nel Conservatorio di Milano), Ulderico Perilli, Umberto Blonksteiner, Carlo Luberti (attuale professore di Clarinetto a Santa Cecilia) e altri che emergono nelle orchestre d'Italia e dell'estero.

***

Al Conservatorio di Santa Cecilia è annessa una pubblica biblioteca governativa, aperta tutti i giorni non festivi e disciplinata dalle stesse norme delle altre

biblioteche dello Stato, provvista di una spaziosa sala di lettura, fornita di libri di consultazione, di riviste e periodici musicali italiani e stranieri, oltre che di pianoforte per chi debba leggere musica.

Un primo antico fondo di opere pervenne in origine all'Accademia dalla Congregazione di Santa Cecilia; ma la vera origine dell'attuale biblioteca può dirsi che dati dal 1876, quando vi pervenne la ricca « Collezione Orsini », acquistata dal Governo italiano. Nel marzo del 1878 la biblioteca venne aperta al pubblico, arricchita d'importanti acquisti, di cospicui doni e specialmente, come si è detto, delle opere musicali, dal 1500 in poi, esistenti nelle varie biblioteche governative di Roma.

Attualmente possiede circa 150.000 opere, molte delle quali di ragguardevole pregio storico ed artistico, tra le quali basterà citare le edizioni del sec. XV di Franchino Gafurio, di Boezio, di Cleonides, molti manoscritti di Messe e di Mottetti del XVI secolo, di melodrammi del Cesti, del Peri, del Pergolesi, del Piccinni, del Cimarosa e di altri operisti settecenteschi. Tra le edizioni rare vi sono le prime delle composizioni di Palestrina, Animuccia e Lodovico da Vittoria, i primi melodrammi, dall'*Euridice* di Caccini all'*Orfeo* di Monteverdi, alla *Dafne* di Marco da Gagliano, non che la prima stampa de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Numerosa è anche la collezione degli autografi, tra i quali primeggiano le partiture belliniane della *Norma* e della *Beatrice di Tenda*, acquistate dal Ministero della Istruzione Pubblica (come in quel tempo donominavasi) ed altri del Padre G. B. Martini, di Rossini, Mercadante, Donizetti, Verdi, Mendelssohn, Gounod, Halévy e di parecchi illustri maestri nostri e stranieri, oltre molte lettere autografe, in parte inedite, di rinomati musicisti del sette e dell'ottocento.

Infine vi è una cospicua raccolta di circa 6000 libretti di melodrammi, azioni sceniche e balli, tra cui quelli di tutti gli spettacoli rappresentati nei teatri di Milano, di Torino e di Monza, tra il 1670 e il 1888. Più di recente vi è stata depositata la ricchissima collezione Carvalhaes, questa pure acquistata dal Ministero, comprendente oltre 20.000 numeri tra libretti di opere e di balli, parte dei quali assai interessanti per la loro rarità.

La direzione della biblioteca, conferita da prima al prof. Adolfo Berwin, che la tenne per molti anni con amore di bibliofilo e di musicologo, venne poi affidata ad altri funzionari del ruolo delle biblioteche governative, e presentemente al maestro Francesco Mantica, che dedica la sua competenza ed il suo zelo a conservare ed arricchire il prezioso materiale di cui è custode geloso, non tanto geloso però da non metterlo a profitto degli studiosi, dei quali è sempre guida cortese e proficua.

Così anche la biblioteca contribuisce largamente a rendere più utile e fecondo questo centro di istruzione e di coltura musicale che è il R. Conservatorio di Santa Cecilia, il quale nella sua non lunga ma sempre operosa e progressiva esistenza di circa dodici lustri, ha potuto conquistare un posto più che onorevole accanto ai più antichi e famosi Conservatori nostri, in guisa da assolvere pienamente quell'alta missione educativa che gli spetta nella capitale della nazione più musicale del mondo.

TANCREDI MANTOVANI.

La Zampogna - La Natività e il Presepe
La Pastorale natalizia [A]

5) Virgilio.

Il Sommo Poeta della latinità, che nel suo poema *Le Bucoliche*, suddiviso, come è noto, in dieci *egloghe*, fa agire, quasi antenati precursori dei bardi, degli scaldi, dei caliechi, dei trovatori, dei minnesäuger, alcuni tipici pastori, letterati-cantori: Titiro, Melibeo, Coridone, Mopso, Tirsi, Menalca, Linio, Gallo... parla, per bocca di essi, di antichi strumenti in uso nella pastorizia. Precisamente:

« *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*
silvestrem tenui musam meditaris avena »
[Egloga 1ª, verso 1-5].

« *Pan primus calamos cera coniungere pluris*
instituit... »
[Egloga 2ª, verso 32-33].

« *Est mihi disparibus septem compacta cicutis*
fistula... »
[idem, verso 34-37].

« *Au mihi! cantando victus non redderet ille*
quem mea carminibus meruisset fistula caprum? »
[Egloga 3ª, verso 21-22].

« *... aut umquam tibi fistula cera*
iuncta fuit?... non tu in trivis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?... »
[idem, verso 25-27].

« *Nec calamos solum aequiparas, sed voce magistrum* »
[Egloga 5ª, verso 47].

« *... Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae* »
[Egloga 6ª, verso 69].

« *... hic arguta sacra pendebit fistula pinu* »
[Egloga 7ª, verso 24].

« *Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus* »
[Egloga 8ª, versi 21 e seg.].

« *Panaque, qui primus calamos non passus inertes* »
[idem, verso 24].

« *vestra meos olim si fistula dicat amore* »
[Egloga 10ª, verso 30-35].

« *... pastoris Siculi modulabor avena* »
[idem, verso 51].

(A) Vedi principio a pag. 161 del nostro fasc. di aprile.

Il Sommo Poeta si esprime dunque con *tenuis avena*, con *plures calamos*, con *septem compacta cicutis fistulis*, ecc.... i quali possono esattamente riferirsi al *calamus pastores* ed alla *syringa panis* di cui abbiamo precedentemente accennato; ma non fa mai nome nè descrizione della *tibia utricularis* (e meno della *symphònia*) che corrisponderebbero propriamente alla *zampogna*.

Pur rendendoci ragione che i virgiliani pastori letterati-cantori sono personaggi del tutto immaginari e simbolici la cui vita confinava con l'epoca mitologica e che, in conseguenza, non potevano parlare di strumenti, quale appunto la symphònia, inesistente alla loro epoca, merita rilievo il fatto che Egli non ne abbia fatto comunque cenno alcuno in nessuna delle sue varie opere pastorali; e però, se non siamo in errore, ci sembra arbitraria la traduzione in *zampogna* che si fa, quasi indistintamente, dei termini usati dal Virgilio; traduzione che può avere un valore esclusivamente di ripiego letterario, ma non può certo soddisfare la tecnologia musicale e perciò non porta al nostro argomento quel conforto che avremmo voluto aspettarci in considerazione che Egli, vissuto circa appena settanta anni prima della Nascita del Salvatore [anni 684-735 di Roma] avrebbe potuto, per riflesso delle sue Opere, illuminarci sui costumi musicali dei pastori del suo tempo (3), che fu il tempo in cui tutto era maturo per l'adempimento delle profezie delle sacre scritture, sognando e presagendo egli stesso [ritenuto tra i profeti nel Medioevo] una vita più bella per merito di un *Fanciullo nascituro*...

***

6) La Nascita.

Questa avvenne infatti, come ognun sa, nella notte tra il 24 ed il 25 dicembre dell'anno Zero dell'Era Volgare (4): il Bambino Gesù (che significherebbe *Salvatore*), il Re del Cielo, nacque in umiltà ed in povertà nella nuda Grotta di Bethlemme! Rifulgente di luce divina l'Angelo del Signore, Gabriele, apparve ai *Pastori* della Terra del Canaan ad annunziare la nascita di Gesù Salvatore; e i semplici e miti Pastori accorsero giulivi a visitarlo.

È verisimile che, cercando nei rauchi suoni delle loro selvatiche *symphònie* le note più calde e fantasiose per intesserne un inno di gioia e di fede, ne venisse fuori quella semplice e primitiva melopea esicastica che possiamo considerare quale antenata di quella forma popolare di musica sacra che noi intendiamo antonomasticamente con *pastorale* o *pastorella* la quale se non andò perduta (come sarebbe più probabile) potette, forse, essere tramandata per imitazione agli zampognari di Grecia e di Magna Grecia, e quindi espandersi tra quelli di Calabria, di Terra di lavoro, del Lazio, degli Abbruzzi, dell'Umbria e confondersi col loro genuino tradizionale repertorio...

A quella *prima* pastorella strumentale (ipotetica) fu disposato anche il canto alleluiatico, osannante, oppure il testo delle parole fu accoppiato alla musica in seguito?... Quando?...

Dall'analisi di quanto abbiamo esposto siamo condotti a concludere che *se* i Pastori accorsi alla Grotta portarono seco le loro symphònie, ad onta che il

(3) Precisamente se i pastori di quei tempi conoscessero e usassero la symphònia, per concludere sulla possibilità che ne fossero provvisti i pastori che si recarono alla Grotta di Bethlemme.

(4) Anni 800 circa di Roma regnando l'Imperatore Augusto.

canto fosse di uso comune nel popolo ebreo fino dai tempi davidici, quella prima pastorale non potette essere che solamente strumentale; e questa ipotesi esclusiva ci viene confortata dal considerare che la Nascita, pur costituendo il più grande avvenimento atteso già dalla umanità, non doveva poi destar pubblico rumore, ma, per lo stesso divino volere, rimanere temporaneamente occulta per eludere e sfuggire alla collera furibonda di Erode...; la tradizione ecclesiastica dice bensì che Essa fu annunziata anche col *Cantico* di Zaccaria, col *Cantico* della Vergine, col *Cantico* del vecchio Simeone; ma all'infuori dei Pastori, all'infuori dei Tre Re Magi, all'infuori di Simeone e di Anna, nessun altro concorso di popolo vi fu alla Grotta e perciò quindi nessun altro canto di gioia potette solennizzare l'Avvenimento all'infuori di quello cantato dagli Angeli che avevano accompagnato Gabriele presso i Pastori: « *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis...* ».

***

7) Quando Cristo non fu più,

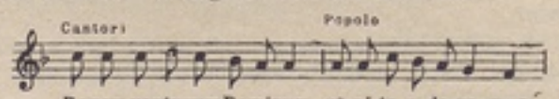
seguendo uno dei precetti biblici, i Cristiani usarono il canto nei loro riti sacri; canti che, come ognun sa, contengono melodie rimontanti ai tempi davidici insieme con quelle che, nate in seno alla Chiesa stessa, rimasero invulnerabili alla evoluzione che andò subendo l'arte musicale profana.

Parte importantissima nelle sacre funzioni cristiane, ognuno sa quanto numerosa schiera di dotti, prelati o semplici religiosi, rivolgessero le loro cure e i loro studi all'arte divina dei suoni nel volgere dei secoli dai primi tempi dell'Era Cristiana fino a noi.

E già all'epoca di S. Ambrogio [340-397] che segna la fine dell'arte pagana e che fece i primi passi di ristaurazione con l'istituzione del *canto ambrogiano* [scritto in notazione alfabetica greca e, in parte con neumi] il Cristianesimo, uscito vittorioso dalle oscurità delle catacombe (5), aveva innalzato maestosi templi che lanciavano al cielo le loro guglie algenti, nei quali svolgevano i loro sacri canti, omofoni, diatonici, declamati, a ritmo libero; e già S. Gregorio Magno [540-604] completava la ristaurazione facendo verso il 590 quella raccolta, od antologia, conosciuta sotto il nome di *Antifonario centone*, conservato presso l'altare di S. Pietro [scritto in notazione neumatica] col quale *monumenta Patrum renno-vavit et auxit*, e che è anche oggi il codice autorevole delle severe regole della liturgia, ripristinato col *motu-proprio* di Papa Pio X il 22 novembre 1903. In esso ritroviamo anche le melopee con le quali i Cristiani solennizzavano il S. Natale. Non è del tutto inutile darvi uno sguardo fugace: nella conservatrice liturgia ecclesiastica, durante la Novena della Natività [15 dicembre e seguenti] i canti, gli inni, le sequenze, le antifone si succedono come segue:

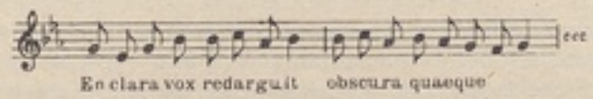
A — 1° giorno [15 dicembre]:

a) Canto invitatorio « Régem venturum Dominum ».



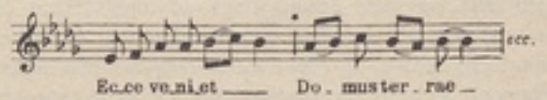
(5) Nell'anno 313 dell'Era Cristiana l'Imperatore Costantino emanò il celebre editto col quale dava libertà ai Cristiani di esercitare la loro religione.

b) Inno « En clara vox ».



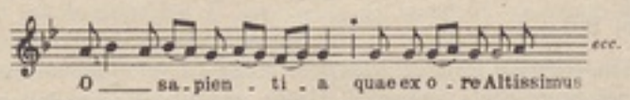
B — 2° giorno [16 dicembre]:

a) Canto delle Antifone maggiori.



C — Dal 3° al 9° giorno [17 a 23 dicembre]:
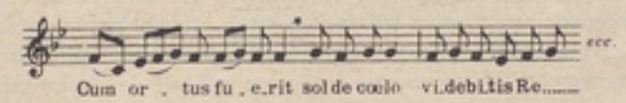
a) Canto delle Antifone maggiori.



[N.B. — Secondo i giorni mutano le parole, ma rimane invariata la melopea].

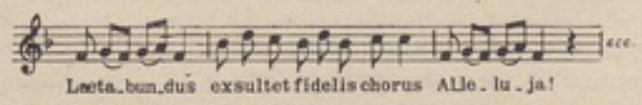
D — 10° giorno [24 dicembre, vigilia di Natale]:

a) Canto delle altre Antifone maggiori.

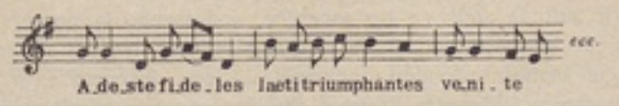


E — 11° giorno [25 dicembre, Natività di N. Signore]:

a) Canto delle Sequenze « Laetabundus ».



b) Canto dell'Inno « Adeste fideles » (6).



[N.B. — Originariamente queste musiche sono scritte in notazioni alfabetica, neumatica; si trascrissero poi, secondo l'epoca, in notazione quadrata e sul tetragramma, e finalmente nella notazione attuale. Non abbiamo creduto necessario

(6) Segue a questo inno anche il « Resonet in Laudibus » che non trascriviamo perchè non giudichiamo, sebbene antichissimo, che possa appartenere all'epoca delle melopee dei primi Cristiani, ma che sia stato aggiunto dopo, come fu per la pastorale.

trascriverle qui per intero, potendo lo studioso farne il riscontro negli appositi testi ecclesiastici] (7).

A noi interessa constatare la esclusione, sia nella parte letteraria che in quella musicale, di qualsiasi affinità con la nostra pastorella, o pastorale, il che chiaramente dimostra che la pastorale non esisteva nel passato e che quindi sia nata dopo, o che sia stata *accolta* dopo dalla Chiesa ad integrazione dei canti liturgici, nelle ricorrenze festive.

Ed allora: quando sarebbe essa nata?...

Abbiamo detto che sia stata accolta dopo ad integrazione dei canti liturgici perchè, pensiamo logicamente, sebbene ci manchino dati storici e notizie precise in merito, che manifestazioni e usanze e canti popolari non poterono mancare di svolgersi, parallelamente coi riti sacri austeri della Chiesa, a solennizzare in pubblico il Natale, e che di esse si sia perduta ogni traccia, eccetto per la così detta

***

8) Festa dei Pazzi

o festa degli Innocenti, o festa dell'Asino, la quale, da verso l'anno 900 dell'E. C., si svolgeva nei giorni che seguivano il Natale fino alla Pasqua Epifania che

« ogni festa porta via »

ed era limitata, pare, alle sole popolazioni di Francia e di Inghilterra.

Sebbene qualunque rito religioso fino dai tempi primitivi si estrinsechi con elementi teatrali di visibilità e di rappresentazione dai quali nasce spontaneamente il dramma liturgico, pure, i primi ferventi cristiani, come abbiamo notato dalle stesse poche pratiche precedentemente elencate, avrebbero preteso dalle rozze menti del popolo una contemplazione puramente ascetica e mentale dei divini misteri, laddove esse erano invece ancora abituate e propense all'uso pagano delle rappresentazioni. Convinti finalmente di questa corrività del popolo che, a lungo andare, abbandonava financo le prediche ed il tempio per accorrere presso il giullare ed al teatro, i Religiosi pensarono di combattere giullari e teatro con le stesse loro armi, e vennero quindi i germi di quelle che furono poi le *Sacre Rappresentazioni* ed i *Giullari di Dio*. Onde, prima della creazione del Presepe, troviamo in alcune chiese l'uso di solennizzare il Natale ponendo dietro l'altare una culla circondata da bimbi vestiti di bianco che significavano gli angeli i quali parlavano con i pastori, rappresentati da preti così travestiti. Quindi ancora, nell'Epifania, si raffigurava con un lume messo in alto la *stella*, e tre sacerdoti, indossando la porpora, fingevano i tre Re Magi che andavano ad offrire al Bambino oro, incenso e mirra!

Ma poi la fantasia popolare, infiltrandosi, fece degenerare in grottesco, in parodistico, in osceno il dramma liturgico che, non potendo perciò essere più contenuto nella santità del tempio, passò a rappresentarsi nel « paradisum » che sarebbe

(7) Oltre ai predetti canti si svolgono, nella liturgia cristiana, anche dei *Vespri* e *Salmi*, che anche non crediamo necessario qui trascrivere, e tra i quali vi è l'*antifona*, importantissima pel nostro argomento:

« Hódie Christus natus est, *« hódie in terra canant Angeli,*
« hódie Salvátor apparuit *« laetantur Archàngeli...* » ecc.

ed anche:

« Púer nátus in Bethlem *« Unde gaudet Ierúsalem...* » ecc.

quella specie di atrio o di piazzetta antestante alla Chiesa, e di lì poi nelle pubbliche piazze, specialmente in Francia e in Inghilterra.

La Festa dei Pazzi, al dir degli storici, era una specie di mascherata licenziosa cui prendeva parte anche il clero! *Si cantavano musiche profane*, si ballava, si creava un papa o un vescovo d'occasione il quale impartiva al popolo festante una comica benedizione pontificale!... E si onoravano e si celebravano nel giorno di S. Stefano (26 dicembre) l'*Asino*, cantando la così detta *prosa dell'Asino*, e nel giorno di S. Giovanni Evangelista (27 dicembre) il *Bue*, cantando la così detta *prosa del Bue*: i due animali mansueti che avevano assistito alla nascita del Bambino nella Grotta!

[È bene rammentare che *prosa* o *prosula* od anche *tropo*, con parola d'origine greca, erano una specie di canti sacri, *festivae laudes*, che si aggiungevano ai canti liturgici in ricorrenze festive a scopo di illustrazione e di commento di esse, ed erano la parte più favorita delle feste stesse. La prosa ed i tropi furono creazione dei monaci-cantori Notker e Tutilone, circa il predetto anno 900, del celebre monastero e schola cantorum di San Gallo, ed erano di argomento oltre che religioso, anche satirico, e, a volte, licenzioso].

Tutto ciò, in effetti, non è affatto religioso, e, se vogliamo, è piuttosto sintomo di quella corruzione di costumi che andò morbosamente accentuandosi e dilagandosi in prosieguo di tempo e fino all'epoca della creazione francescana del Presepe.

***

9) Il Presepe.

Siamo nel pieno Medioevo, quando gli animi, imbarbariti dalle continue guerre, erano diventati quasi insensibili alla voce cristiana del Vangelo, ed eransi corrotti i costumi, la morale.

Erano ore tra le più tristi per la Chiesa, la cui leggenda, immortalata anche da Dante nella sua Divina Commedia [*Paradiso*, Canto XI], attribuisce a Papa Innocenzo 3° una *visione* nella quale gli si predice che la divina Provvidenza avrebbe mandato al mondo due Principi della Chiesa, due Santi, che dovevano salvarla.

Uno di essi fu S. Francesco d'Assini « l'eroe della cristiana povertà » il quale, nato in Assisi verso il 1200, fondò l'ordine dei Frati Minori, ottenendo dallo stesso Papa Innocenzo 3°

« primo sigillo a sua religione ».

Perciò Assisi simboleggia la nuova Bethlemme, per la quale riappare al mondo il sole della bontà e della giustizia, il focolare d'onde va a rinnovarsi la esaltazione della povertà e della fiducia nella divina Provvidenza, e per il quale riprende consistenza il mistero della Nascita avvenuta in Bethlemme, e torna ad essere adorato dai popoli traviati il Divino Maestro.

Nato e circondato dall'ambiente corrotto della Società dell'alto Medioevo, San Francesco si trova, musicalmente, nell'epoca in cui sono in auge i giullari, i menestrelli, i trovatori; nell'epoca in cui si sviluppa la produzione trovatorica e quella schiettamente popolare profana; nell'epoca in cui anche si è avuto già un primo embrione delle così dette *Sacre rappresentazioni* nelle *Vergini sagge e le Vergini*

folli [di?...] verso il 1000, cui seguirono *I Profeti di Cristo* [di?...], il *Pianto delle tre Marie* [di?...] e, verso il 1100 nel Friuli, il *Daniele* [di?...] (8) ed altre.

Onde Egli non solamente non può non essere influenzato dai costumi e dal l'etica propria del suo tempo, ma cerca, anzi, di metterli a profitto della missione religiosa impostasi; e chiamando se stesso ed i suoi frati « *joculatores Domini* » — *giullari di Dio* — imita i giullari profani [dei quali poi i suoi frati, *doctores* di versi, divennero presto rivali, antagonisti, nemici asperrimi] e, andando di città in città, di paese in paese, e servendosi del *canto* quale potente mezzo di espressione e di propaganda, e servendosi delle stesse *formole* giullaresche per richiamare gente intorno a sè [per esempio « Audi, bona zent » attribuito ad Uguccione da Lodi; o « Volez oïr, segneur » del Macaire, o « Entendis moi, segneur e bona jent » di A. Mussafia, ecc.] predica al popolo ed ai devoti fedeli gli argomenti della religione, le lodi alla Vergine, le pene dell'Inferno, le gioie del Paradiso, la Corruzione del mondo, il Giudizio universale, ecc.

Elevando a sistema le *Sacre rappresentazioni*, cui contribuisce a dare maggiore impulso, Egli se ne serve per più efficacemente propagandare i principi della religione cristiana, e per istruire il popolo nei misteri della Fede e della Chiesa, eseguendo nelle pubbliche piazze, in presenza del popolo, scene tolte dalle Sacre Scritture. Da ciò la denominazione di *Misteri* data a simili rappresentazioni sacre che furono una specie di ludi spirituali in cui la musica, vocale, figurava nello *stile declamato-recitativo*.

Citiamo, col Muratori, quelle fatte nel Friuli verso il 1298 per rappresentare la *Passione*, la *Risurrezione*, l'*Ascensione* di N. S. Gesù Cristo; quelle fatte a Roma, con improvvisato anche un palcoscenico, per rappresentarvi in pubblica piazza la *Conversione di S. Paolo* di Francesco Beverini nel 1440, ed altre ed altre ancora.

I « *joculatores Domini* » portando per il mondo questa specie di rappresentazioni, dettero origine in Francia ai così detti *Mysteres* o *Moralités*, in Ispagna agli *Autos sacramentales*, in Inghilterra ai *Mysteries* o *Moralplayr* o *Moralitier*, in Germania ai *Geistlische vorterlungen*.

È da annoverarsi dunque fra le Sacre rappresentazioni la creazione francescana del *Presepe*: con questo il serafico Assisiate volle rappresentare la *Nascita del Salvatore*, di Colui che lo aveva preceduto nel voto di povertà, e volle farne quella apologia che segnò nella storia l'inizio della tradizione del Presepe del Santo Natale, la più dolce, la più cara di tutta la Cristianità. E d'allora, accanto al rito liturgico ecclesiastico, si creò e si svolse, durante la Novena, il rito popolare.

Riportiamoci intanto con la mente alla notte tra il 24 ed il 25 dicembre dell'anno 1223: nel bosco di Greccio, irradiato da molti lumi, prescelto da S. Francesco per la sacra rappresentazione.

Previa licenza del Sommo Pontefice, vi fece erigere un Altare, e presso a quello un *presepio* con della paglia, il bue e l'asinello. [Narrasi che, a premiare la fede del Santo, il Bambino Gesù apparisse durante la funzione sulla paglia fra il bue e l'asinello, e che anzi, con quella paglia, sulla quale Gesù erasi posato, si ottenessero molte guarigioni di malati].

(8) I manoscritti si conservano rispettivamente nelle Abbazie di S. Marziale, di Orléans, di Cividale, di S. Benedetto sulla Loira....

Molti prelati, frati ed altri religiosi e gli abitanti dei dintorni accorsero *a cantare* in dolci melodie le lodi al Signore!

Nessuna parola è fatta in merito ai biblici *pastori*... Però siamo indotti a credere, sia per la fedeltà alla realtà storica della Nascita in Bethlemme, sia perchè molto in voga nel medioevo gli strumenti a piva, sia per i sistemi giullareschi praticati dallo stesso Santo di Assisi [anche per tutto il medioevo il sentimento religioso era manifestato col canto e S. Francesco d'Assisi ci risulta autore della prima lauda scritta in volgare affidando l'espressione dell'amore divino ed umano al notissimo *Cantico di frate Sole* e alla *Laude delle Creature*], sia perchè accorsi spontaneamente insieme con gli altri intervenuti alla sacra rappresentazione, che i pastori, le loro symphònie, e la relativa musica non poterono mancare, in quella occasione, a disposare alle dolci melodie cantate dai fedeli le loro nenie pastorali, dal quale connubio *può essere nato* il germe di quella forma popolare di musica sacra tramandatasi dalla tradizione sotto il nome di pastorale o pastorella perchè suonata e cantata dai pastori i quali della tradizione stessa sono i naturali conservatori, salvandola, nei loro rifugi solitari e montani, dal flagello delle continue guerre...

Ma anche questa, che è semplicemente nostra modesta ipotesi intuitiva, derivante dalla sintesi di quanto abbiamo fin qui esposto, non è confortata da documenti, mancandoci quelli riferentisi anche a quel tempo. Ed in verità, se nell'Antifonario Centone si ritrova un codice autorevole di quello che erano e sono i canti sacri rimontanti, in parte, fino all'epoca davidica, al contrario non abbiamo una simile raccolta dei canti popolari, sacri o profani, in voga fino all'XI secolo, e precisamente fino all'anno 1175 (9) in cui rinveniamo la più antica di quelle pochissime musiche a noi pervenute in iscritto, le quali, secondo l'opinione dei Dotti, sono piuttosto opera *personale* di quei Trovatori che, attingendo alle libere forme popolari, seppero accostarsi al gusto del popolo. Nè qui staremo a ripetere la ragione di tale manchevolezza che sta nella stessa coscienza di coloro che, contadini od istrioni, fin da dopo la caduta dell'impero romano, andavano ripetendo per tradizione orale le produzioni popolaresche che, a loro stessi ed ai loro contemporanei, non sembravano prodotti tali da meritare di essere tramandati trascritti in pergamena!

Comunque, non vi troviamo alcuna forma di pastorale natalizia.

Onde formiamo il convincimento di essere solamente vicini al vero quando, associando alla creazione del Presepe il fatto che quello stesso secolo XIII fu il secolo di grande rifioritura della musica popolare (alimentata dalla copiosa vena di poesia popolare che giungeva ad ondate dalla feconda fucina che, fino dai tempi di Teocrito, fu la Sicilia, patria delle Muse pastorali) giudichiamo che nella stessa epoca, col concorso dei tre coefficienti: Presepe, musica pastorale (zampogna), musica e poesia popolare, *potette nascere* in Italia la pastorella natalizia.

Nel giro di parecchi secoli quindi il Natale ha creato la *sua* tradizionale letteratura, la *sua* musica, il *suo* strumento... che si sintetizzano appunto nella Pastorale natalizia o Pastorella.

(*Continua*). FRANCO DE FEO.

(9) Vedasi, fra gli altri: A. Restori « Per la storia musicale dei Trovatori Provenzali ».

RIVISTA DELLE RIVISTE

Vincent D'Indy

Il maestro francese è vicino al suo ottantesimo genetliaco; e la rivista parigina *Latinité* consacra, per l'approssimarsi di questa fausta ricorrenza, il fascicolo di marzo alla glorificazione del musicista.

Non si tratta di una raccolta di scritti apologetici, redatti allo scopo campanilistico di incensare, ma di una collana preziosa di saggi estetici, dovuti alla penna di celebrati autori, che contribuiscono così a generalizzare la conoscenza della vita e delle opere di questo austero e nobile artista.

« Un des plus grands musiciens que la France ait produits... » afferma Paul Dukas su « *Le Monde musical* ». Giudizio lapidario e definitivo; che, provenendo dall'autore di « Arianna », acquista quasi un valore dogmatico.

La figura di Vincent d'Indy lascia infatti pensosi. Didatta, biografo, direttore d'orchestra, revisore d'opere classiche, esteta, e soprattutto compositore; la sua attività presenta un quadro grandioso. Ciò che più colpisce, nell'indagine e nella penetrazione, punto per punto, del multanime lavoro musicale di V. d'Indy, è la rigorosa unità di metodo, di concezione, di stile. Tale unità è la risultanza di una mirabile coordinazione di propositi e di realizzazioni. Essa trae origine da canoni d'arte assoluti, da presupposti estetici d'ordine preciso, dai quali l'autore non ebbe mai a deflettere nel corso della sua vita.

A ciò lo portava il culto della musica pura.

La sua opera multiforme — teatrale, sinfonica, da camera — gravita intorno al perno della tradizione classica.

Le regole dell'arte, — la *costruzione*, — intese secondo le leggi basilari del classicismo, presiedono, nella sua musica, con la stessa virtù di equilibrio, al corso di una scena drammatica nel teatro, come agli sviluppi di un tempo di quartetto o di sinfonia. Così che esse consentono alla composizione — teatrale o strettamente strumentale — di tradursi nell'espressione musicale pura, con un anelito di intima elevazione spirituale.

« Questa alta concezione dell'Arte — scrive Paul Dukas — che d'Indy ha ereditato dal suo maestro, César Franck, e ha fatto valere, in grazia del suo esempio e della sua dottrina, in tutto il mondo musicale, invita alla concentrazione del pensiero e del sentimento, alle elaborazioni maturate, alla conquista della libertà attraverso la regola: a tutto ciò che, dal tempo in cui d'Indy ha cominciato a scrivere, è stato negato e controbattuto dalle diverse scuole intente a promulgare il verbo nuovo ».

E conclude: « È venuta, per d'Indy, l'ora delle riparazioni necessarie. Esse devono collocarlo al suo rango, tra i più grandi della sua arte in Francia, tra Berlioz e Rameau, accanto al suo maestro, César Franck ».

PIANOFORTE A DUE MANI

CASELLA ALFREDO

NOVE PEZZI:

115411	1. In modo funebre	L.	5,—
115412	2. In modo barbaro	»	5,—
115413	3. In modo elegiaco	»	5,—
115414	4. In modo burlesco	»	5,—
115415	5. In modo esotico	»	5,—
115416	6. In modo di nenia	»	5,—
115417	7. In modo di Minuetto	»	5,—
115418	8. In modo di Tango	»	5,—
115419	9. In modo rustico	»	5,—
115420	Uniti	»	20,—
116838	SONATINA, in 3 tempi (1. Allegro con spirito - 2. Minuetto - 3. Finale)	»	7,50
116839	BARCAROLA	»	5,—
117017	TOCCATA	»	6,—
117295	A NOTTE ALTA, Poema musicale	»	6,—
119804	IL CONVENTO VENEZIANO. (Le Couvent sur l'eau). Commedia coreografica in 2 Atti e 2 Quadri. Riduzione (Calusio) (un volume rilegato)	»	20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

GIACOMO BENVENUTI

NON
HO SOGNATO
UN LEMBO DI CIELO

DALLE TRE QUARTINE

DI OMAR KAJJAM

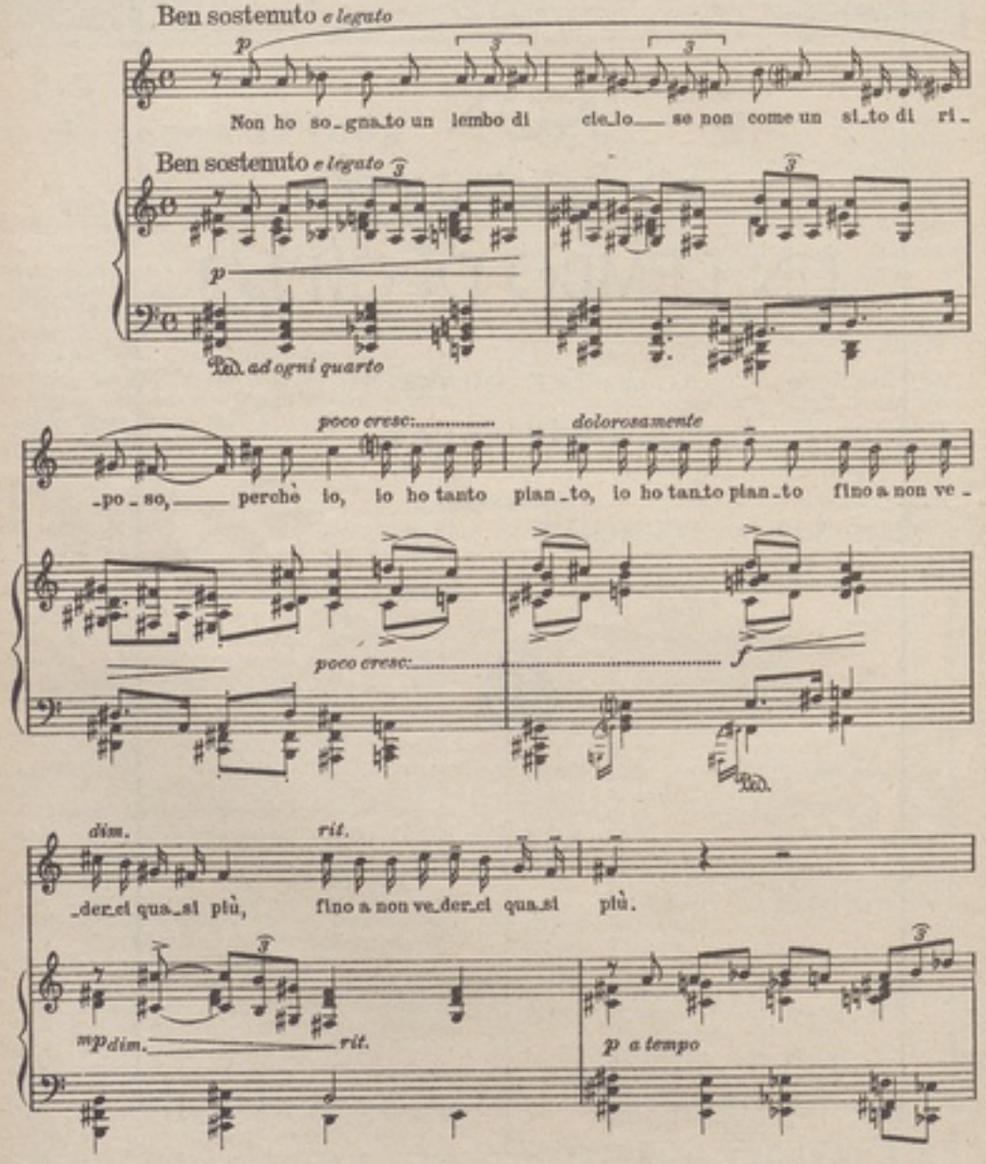
(V. GOTTARDI)

Supplemento musicale al fascicolo V-1929 di Musica D'Oggi.

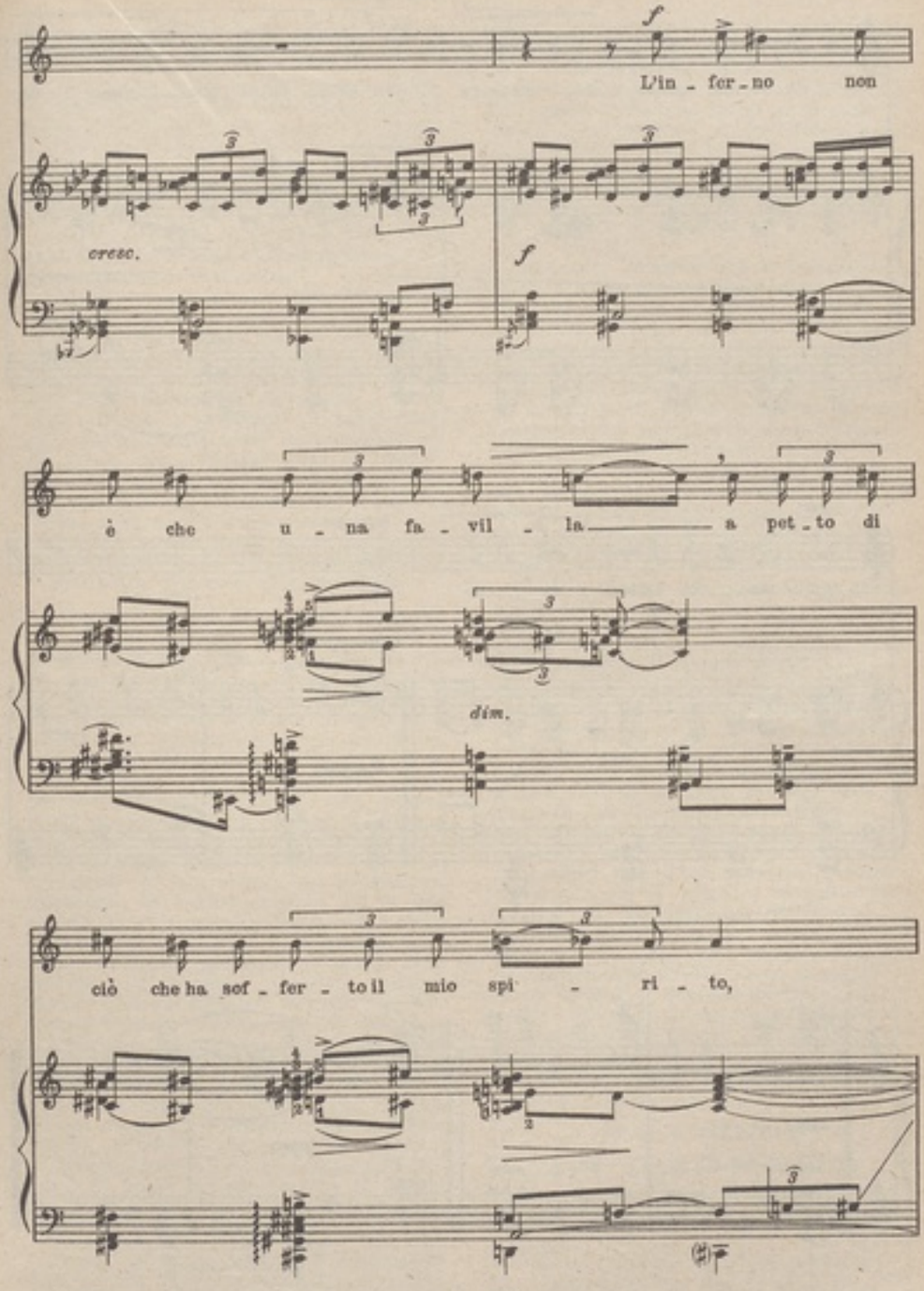
Non ho sognato un lembo di cielo

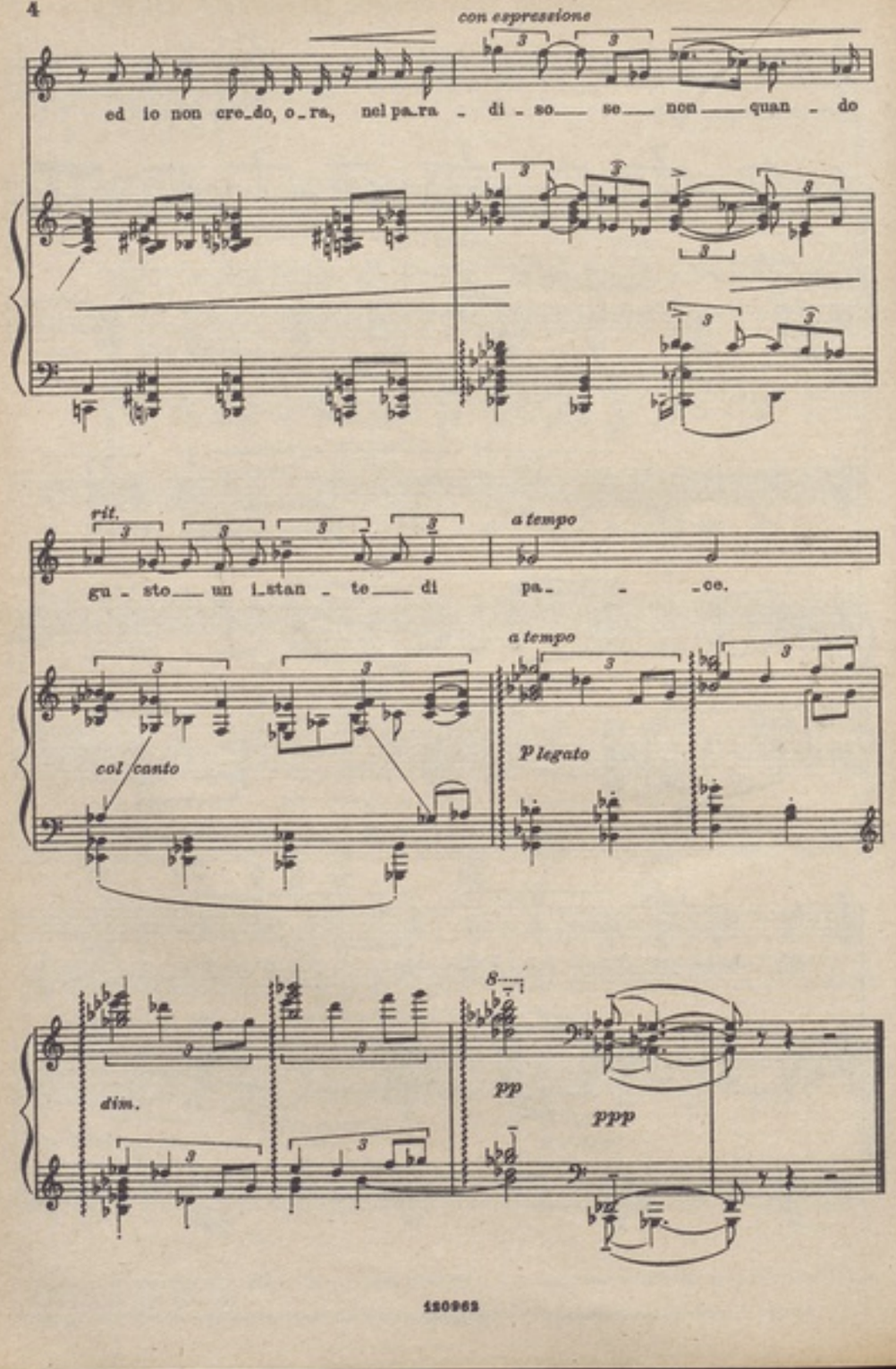
Dalle *TRE QUARTINE* di *OMAR KAJJAM*
(V. Gottardi)

Giacomo Benvenuti



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO (*Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, traduction, reproduction et d'arrangement sont réservés.





Dove va la musica

L'importanza che la musica meccanica prende ogni giorno di più, nella nostra vita, ha spinto una rivista d'arte parigina *La Revue des Vivants* a sottoporre a qualcuno dei musicisti più significativi dell'ora attuale il piccolo formulario di questioni che qui riproduciamo:

1° - L'ispirazione e la tecnica delle opere musicali sono in via di trasformazione? In qual senso? Per quali motivi?

2° - Gli strumenti e la composizione attuale dell'orchestra si modificheranno?

3° - Il favore di cui gode la musica meccanica è giustificato? La pedagogia musicale fatta a mezzo di dischi offre qualche vantaggio? Una discoteca per conservare i movimenti originali e la tecnica dei grandi interpreti non si è resa ormai indispensabile per gli studiosi, per i dilettanti e per gli artisti?

4° - È possibile giudicare fin da oggi dei meriti della T.S.F.? E quale sarà la sua influenza sulla musica dell'avvenire?

Questi i quattro punti essenziali che, del resto, sono quelli che ogni buon musicista dell'epoca nostra si è posto più d'una volta.

Alla prima domanda Paul Dukas risponde: «La tecnica musicale è sempre diversa a seconda degli scopi che si propone. Non esiste *una* tecnica musicale: ogni autore possiede la *sua*, od anche diverse, come possiede diverse maniere e diversi stili. Il senso ed i motivi della trasformazione della tecnica attuale non potrebbero definirsi che in funzione d'ogni tendenza e d'ogni temperamento personale». E Manuel De Falla: «La musica, la più giovane delle arti, reclama un continuo rinnovellarsi della sua estetica e dei suoi principi: ma questo rinnovamento è sottoposto al sentimento ed alla volontà dei compositori. Nondimeno mi sembra evidente che in ogni periodo storico si trova un legame più o meno evidente che, obbedendo al carattere dominante dell'epoca, accomuna le opere delle tendenze più opposte». Gabriel Grovlez dichiara che «le differenze tecniche sono differenze d'indole *vestiaria*, che ciò che conta è sopratutto l'ispirazione e che il torto degli artisti d'oggi è d'appoggiarsi più alla loro intelligenza che alla sensibilità». Dello stesso parere è Florent Schmitt. — Per Gabriel Pierné «la tecnica è sempre in perpetua evoluzione, in tutte le arti, ed in ogni senso». E Darius Milhaud: «L'evoluzione della musica? Ma certo: chi può impedire ad un fiume di scorrere?».

Quanto alla seconda domanda tutti sono d'accordo nel riconoscere che l'orchestra attuale non ha bisogno di modificazioni: forse — secondo Pierné — i saxofoni potrebbero offrire nuove possibilità: e — secondo Grovlez — all'infuori di qualche colore della batteria, l'orchestra moderna non può offrirci più alcun timbro inedito. L'unica voce dissenziente è quella di Manuel De Falla il quale dichiara che l'orchestra si trasformerà senza alcun dubbio, e che il fatto s'è anzi già prodotto. E' vero che l'autore del *Retablo* ha usato per ogni suo nuovo lavoro, a seconda delle esigenze di esso, un insieme strumentale nuovo.

Sulla terza domanda tutti si trovano d'accordo nell'affermare che l'esempio musicale *vivo* reso dal disco è superiore al miglior insegnamento verbale, e che una tale forma di insegnamento *pratico* potrebbe portare vantaggi innumerevoli ai futuri studiosi.

Quanto all'influenza della T. S. F. tutti sono pure concordi nell'affermare che, potendo arrivare ad una purezza e chiarezza di trasmissione assolute, è inevitabile che essa abbia un'influenza sullo sviluppo futuro della musica. Quanto ed in quale misura non tutti convengono, ma ch'essa ci sia è indubbio: anzi in qualche paese — in Germania per es. — essa è già fatto compiuto.

Questi i risultati dell'interessante inchiesta aperta dalla *Revue des Vivants*. Trarne una conclusione fin da ora sarebbe prematuro, perchè, anche a parte il valore singolo di coloro che risposero ad essa, il loro numero è ancora troppo ristretto per conclusioni assolute. Ma ciò che si può prevedere fin da ora con certezza si è che lo sviluppo della musica — tecnica e sensibilità — finirà col subire le influenze degli strumenti meccanici, esponenti tipici della nostra epoca, e quindi finirà col diventare inevitabilmente l'espressione viva e vera del periodo in cui viviamo, periodo tumultuoso, dinamico, meccanico, spogliandosi dagli ultimi resti d'una sensibilità romantica che non è più la nostra, a vantaggio della creazione di una sensibilità più aderente ed immediata all'epoca attuale; perchè è inevitabile che non meno della tecnica e delle varie branche della scienza, anche la sensibilità umana evolve di continuo portando naturalmente i riflessi di questa evoluzione nelle sue manifestazioni più tipiche che sono appunto le opere d'arte.

Recente successo alla Scala.

FRANCO VITTADINI

LA SAGREDO

Dramma Lirico in 4 atti di G. Adami

Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, marzo 1930.

—— *Gabriel Fauré.*

Breve biografia e bibliografia del compositore francese.

—— *Un'altra e più nuova verità su Wagner.*

Scritto di carattere polemico contro la pubblicazione dei documenti Burrell di cui si parlò sullo scorso numero di *Musica d'oggi*.

—— *Un vecchio dialogo.*

Pubblicazione di un vecchio scritto — del 1842 — assai interessante sulla natura del melodramma, nel quale si conclude in favore dell'autonomia della musica.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 marzo 1930.

M. PEDEMONTE. - *Dodici sonate per violoncello e basso di G. N. Aicholt.*

In una biblioteca musicale genovese furono ritrovate alcune sonate di questo pressochè sconosciuto compositore settecentesco, padre cassinese. Di esse e della loro importanza storica e musicale l'A. dà un breve ragguaglio.

———— Roma, 20 aprile 1930.

V. ROLANDI. - *Antenati del libretto d'opera.*

Breve scritto d'indole critico-storica sui libretti per musica del 500.

F. B. PRATELLA. - *Spiegazioni e posizioni.*

L'A. spiega il concetto che informa la sua concezione musicale, il suo modo di intendere la musica popolare, e la necessità di diffonderla sempre più a vantaggio di un rinnovamento sostanziale e nazionale della musica italiana.

Musicisti d' Italia. - Milano, 28 febbraio 1930.

M. SAINT CYR. - *Vincenzo Di Donato.*

Breve ed affettuoso profilo dell'insegnante e compositore romano.

FRANCIA

La Revue Musicale. Parigi, marzo 1930.

PH. D. HURN, W. L. ROOT. - *Le premier amour de Wagner.*

È un capitolo del recente volume su Wagner pubblicato dopo la scoperta dei documenti della collezione Burrell.

H. BIEHLE. - *Chant sans paroles.*

L'A. tratta del vocalizzo come mezzo d'espressione, e dopo aver passato in rassegna i pochi casi in cui esso è stato sfruttato — tra cui una curiosa ed interessante *Sonate-Vocalise* di N. Medtner — conclude sulle possibilità che un tal mezzo potrebbe offrire ai compositori.

G. AUDISIO. - *Les soirées de Bagdad.*

« Musica, danza e poesia alla Corte di Haroùn al Rascid »: nel sottotitolo l'A. riassume il contenuto di questa fantasia orientale di carattere più letterario che altro.

E. HARASZTI. - *Les compositions inconnues de X. F. Kleinheinz.*

Compiendo delle ricerche per uno studio sopra « Beethoven e l'Ungheria » l'A. ebbe a scoprire molti documenti sulla vita e le opere di X. F. Kleinheinz, pianista e compositore ungherese dell'epoca beethoveniana, pressochè ignoto non solo all'estero, ma nella stessa sua patria; ed in un ampio e chiaro studio espone la biografia del compositore e dà un'idea esatta del carattere delle sue numerose composizioni, le quali appartengono ai generi più vari.

Musique. - Parigi, marzo 1930.

M. EMMANUEL. - *Le Tyran Ut.*

L'assoggettamento iniziale, e la ribellione dei musicisti d'oggi al tiranno do dipende dal fatto di aver lasciato perdere le modalità antiche per rinchiuderci nell'unica attuale maggiore: il minore non è che un maggiore bastardo. Su questo argomento lo scritto dell'Emmanuel porta interessanti considerazioni storico-estetiche.

P. SOUVTCHINSKY. - *Le Strawinsky d'Igor Glebov.*

Considerazioni a proposito d'un recente volume del grande critico russo sull'arte di Strawinski.

I. SCHWERKÉ. - *Les premières influences françaises dans la vie musicale américaine.*

Articolo d'indole storica sulla importanza e sull'influenza che la musica ed i musicisti francesi ebbero sull'inizio della vita musicale americana.

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1930.

G. DE SAINT-FOIX. - *La correspondance de Boccherini avec J. Pleyel.*

Pleyel fu l'editore di parecchie opere di Boccherini a partire dal 1796: ed i rapporti fra autore ed editore furono sempre cordiali, malgrado che la pubblicazione sia per sua natura argomento di facili controversie. L'A. in questo articolo, sulla base d'un gruppo di lettere inedite, ricostruisce ed evoca i rapporti amichevoli che passavano fra il musicista italiano ed Ignazio Pleyel.

G. THIBAULT. - *Deux catalogues de libraires musicaux: Vincenti et Gardano (Venise 1591).*

Continua l'interessante pubblicazione dei cataloghi di questi due grandi editori musicali veneziani del 1500.

A. GASTOUÉ. - *Notes sur l'orgue en Orient.*

Appunti presi dall'A. su antichi testi arabi e turchi, e recenti scoperte provano che l'organo dovette essere in grande favore presso il mondo orientale mussulmano. L'A. rende note alcune osservazioni d'indole storica.

H. BIEHLE. - *Les éléments esthétiques de l'art vocal dans l'antiquité.*

Ampio e denso studio — seguito da un'accurata bibliografia — sull'estetica dell'arte vocale presso i Greci ed i Romani. L'A. conclude affermando che i Greci miravano a creare nella tragedia uno spettacolo armonioso nei suoi particolari, ma con grande cura dell'equilibrio d'insieme, mentre i Romani avevano un gusto pronunciato per la virtuosità del singolo esecutore.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1930.

A. DANDELOT. - *Jacques Thibaud.*

Impressioni e ricordi aneddotici sul celebre violinista, interprete ideale di Mozart, Beethoven, Schumann, Franck, a lato di Cortot; e membro del trio Cortot-Thibaud-Casals.

———— 15 marzo 1930.

S. DEMARQUEZ. - *Evolution.*

L'autrice esamina il processo evolutivo della composizione musicale moderna. Siamo attualmente al « neoclassicismo »; se con questa parola d'interpretazione un po' lata si vuole identificare l'attuale evidente preoccupazione stilistica dei nostri autori più rinomati.

La Revue des Vivants. - Parigi, aprile 1930.

J. COCTEAU. - *Nous sommes loin de compte avec le mystère.*

Esposizione delle nuove possibilità espressive che potrebbe offrire il grammofono al compositore che volesse scrivere per esso tenendo conto delle modificazioni di velocità calcolate *prima* e delle loro risultanze (qualche cosa come il *ralenti* del cinema).

H. MALHERBE. - *Conquête de la Musique.*

« L'edizione musicale stampata ci sembra ormai un anacronismo. Essa è costosa e destinata a durar poco. L'edizione su dischi grammofonici è una necessità vitale per le opere musicali. Essa ci offre le versioni originali intatte e nella loro freschezza... ».

P. MAC ORLAN. - *Résurrection.*

« ... L'importanza sociale del fonografo e del cinematografo è ancora nel suo periodo fantastico-letterario: ma fra non molto tempo il modo di pensare degli uomini sarà certamente modificato da questi due elementi di distruzione e di creazione... ».

A. COEUROY. - *T. S. F. et musique.*

Scritto sull'importanza della radiofonia e sulla necessità che i musicisti creino delle opere musicali destinate alla trasmissione radiofonica tenendo conto delle esigenze del microfono.

Le Ménestrel. - Parigi, 7 marzo 1930.

J. TIERSOT. - *La musique grégorienne et l'oeuvre des Benedictins.*

L'A. riassume tutto l'immenso lavoro compiuto dai Benedettini di Solesmes in favore della musica gregoriana con speciale riguardo agli studi di Dom Mocquereau recentemente scomparso.

H. BACHELIN. - *Balzac et la musique religieuse.*

Osservazioni a proposito d'un recente volume sul Balzac. L'A. afferma di non trovare nel Balzac neppure un elemento sul quale fondare l'ipotesi di una possibile comprensione od almeno simpatia del romanziere per la musica religiosa.

———— 14 marzo 1930.

C. DESCORMIERS. - *L'harmonica.*

Breve scritto sulla varia fortuna ch'ebbe questo curioso istrumento (formato da bicchieri di cristallo, riempiti d'acqua in diversa misura, che si fanno vibrare sfiorando l'orlo con le dita) oggi relegato nel caffè-concerto.

———— 28 marzo 1930.

J. CHANTAVOINE. - *Voyage à Berlin.*

L'A. pubblica alcune sue osservazioni e commenti sulla vita musicale berlinese da lui osservata in un recente viaggio.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, marzo 1930.

E. EVANS. - *John Ireland.*

Studio biografico critico su questo compositore inglese tra i più significativi e riconosciuto all'estero come tale: mentre in Inghilterra la sua posizione e la sua importanza nel mondo musicale formano ancora oggetto delle più appassionate controversie.

P. O. FERROUD. - *The rôle of the abstract in Igor Strawinsky's work.* (Il ruolo dell'astratto nelle opere di J. Strawinsky).

Al contrario di quanto generalmente fa la critica al riguardo delle opere di Strawinsky, cioè di guardare ciascuna d'esse come la geniale soluzione di un problema tecnico impososi dal musicista, l'A. di questo scritto cerca di vedervi l'importanza che ha l'astrazione puramente musicale all'infuori di ogni problema

tecnico, e conclude affermando come la continua evoluzione della tecnica dello Strawinsky non sia in realtà che un percorso verso una sempre più grande perfezione, abbandonando dietro di sè i risultati delle esperienze più recenti. Ciò che lo Strawinsky raggiunge è a prezzo di continui sacrifici e rinunce. E conclude ammirando un tale atteggiamento come uno splendido esempio di energia e di abnegazione.

J. H. Elliot. - *Restrictions in music.*

L'A. afferma che la grandezza d'un compositore si misura da due fattori: dalla capacità del suo genio a concretare in suoni la sua ispirazione personale, e, secondariamente, dalla grandezza e dall'estensione del suo ideale musicale. Sono questi rapporti il grande sinfonista ed il compositore di piccole forme perfette di musica da camera sono uguali: ed il compositore è veramente grande quando ubbidisce a questi canoni fondamentali. Non c'è genio il quale, provandosi ad uscire dal proprio ideale — ch'è quanto dire dalla propria sensibilità e dalla propria personalità — per esprimere cose a questo estranee non abbia dato un'opera mancata. L'A. suffraga questa sua tesi con alcuni esempi classici.

The Sackbut. - Londra, marzo 1930.

C. Reavely. - *Opera in England.*

Scritto appassionato sulla necessità di dare un maggior impulso ed una maggior divulgazione popolare all'opera in Inghilterra. Noi dobbiamo — afferma l'A. — rendere all'opera musicale la sua importanza nella vita d'oggi, come ha la sua importanza lo *sport*. Dobbiamo prendere esempio dall'Italia dove l'opera è necessaria all'esistenza dell'uomo, come la pasta di cui si nutre, ed il Chianti che beve... E conclude con alcune proposte per tale riforma della vita teatrale.

R. H. Hull. - *Bad art in good music.* (Brutta arte nella buona musica)

Prendendo come punto di partenza le ultime Sonate beethoveniane, dove la volontà dell'A. tiranneggia più d'una volta la tecnica pianistica, l'A. fa una rapida scorsa nella musica del secolo scorso ed in quella contemporanea osservando quante volte un'opera musicale, anche eccellente, è ottenuta a prezzo di una tecnica tiranna, la quale però finisce in seguito con l'essere accettata date le possibilità espressive ch'essa ha potuto dimostrare.

S. A. Bayliss. - *Obsession and originality.*

Breve scritto sull'uso delle melodie popolari da parte dei compositori. Implica detto uso una diminuzione della personalità del compositore? L'A. si pone la questione, ma non conclude, se non affermando che il problema è forse insolubile.

A. Damerini. - *Claudio Merulo da Correggio.*

Breve e concettoso scritto critico sulla musica d'organo di C. Merulo.

The Musical Times. - Londra, marzo 1930.

E. Evans. - *The place and function of romanticism.*

« ... Nell'esperica, «*romantico*» non è un epiteto che definisce un contenuto poetico, ma un termine *cronologico* che definisce la posizione d'un'opera d'arte nell'epoca dello sviluppo storico cui essa appartiene. Esso è una fase definitiva, con un accertabile seguito, ed una presumibile fine.... ». Su questa base l'A. studia le varie epoche *romantiche* della storia dell'Arte.

R. H. Hull. - *Bax's Third Symphony.* (La terza sinfonia di A. Bax).

Studio critico-analitico, ricco di citazioni musicali, sopra questo recente lavoro del compositore inglese.

T. S. Wotton. - *Metronome Time.*

Interessanti osservazioni sui movimenti originali (metronomici) di alcune composizioni, specie di Wagner, Beethoven e Berlioz, e sulle modificazioni ch'esse hanno subito in recenti esecuzioni e pubblicazioni.

Monthly Musical Record. - Londra, 1 marzo 1930.

——— *Cosima and Richard.*

Appunti ed osservazioni sopra due recenti libri: *Cosima Wagner, ein Lebens und Characterbild* di R. du Moulin Eckart, e *The Truth about Wagner* di P. H. Hurn e W. L. Root che vanno ad aumentare la già ricchissima bibliografia wagneriana.

——— *Ludwig II and Frau Cosima.*

Pubblicazione d'un piccolo gruppo di lettere scambiate nel 1866 fra Lodovico II Re di Baviera, e Cosima Wagner.

E. Walker. - *John Christian Bach.*

Breve scritto sulle caratteristiche dello stile di questo autore.

E. Duncan-Rubbra. - *Concerning fugue.*

La Fuga contiene in sè i germi di tutte le forme strumentali. L'A. osserva come il decadimento della forma di Sonata non abbia trascinato con sè quello della Fuga: che anzi questa forma sembra godere le simpatie di gran parte dei compositori attuali, e formula qualche ipotesi sullo sviluppo e l'importanza che la Fuga potrà avere nella musica moderna.

R. L. Jacobs. - *Music and the silent film.*

Scritto — assai breve — sui rapporti fra musica e cinematografia.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1930.

L. Sabaneev. - *Russian opera in Paris.*

Articolo sulla varia fortuna delle opere russe a Parigi, completato da curiose ed interessanti osservazioni sulle varie forme di reazione che tale musica ha suscitato nella sensibilità francese.

F. Berger. - *Modern Musical Jargon.*

L'A. osserva che il *gergo* musicale d'oggi è comune a tutti i compositori (?) e che quasi più nessuno di essi ha un linguaggio caratteristico e personale come Grieg e Mascagni. La ricerca di un'*atmosfera* — questa parola meno definibile d'ogni altra — è una delle cause prime della creazione di questo *gergo* che appartiene a tutti ed a nessuno.

H. Brian. - *Gustav Mahler's Eighth Symphony.*

Breve studio critico analitico sull'8ª Sinfonia di G. Mahler, la famosa *Sinfonia dei Mille*.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 26 febbraio 1930.

S. Brichta. - *Smetana und seine " Werkaufte Braut ".* (Smetana e la sua « Sposa venduta »).

Il capolavoro di Smetana costituisce la pietra miliare per i destini dell'opera nazionale ceca. Come avvenne per altre opere liriche, in ogni paese, il suo apparire sulle scene non fu caratterizzato da lieti auspici. Il 30 maggio 1866 fu data la prima rappresentazione a Praga; quattordici giorni dopo scoppiava la guerra tra l'Austria e la Prussia, sommergendo, all'inizio, questo primo impulso di vita dell'opera lirica ceca.

F. Ohrmann. - *Verdis " Traviata " in der Staatsoper U. d. Linden.*

Entusiastico successo, all'Opera di « Unter den Linden », della *Traviata*, diretta da E. Kleiber.

——— 5 marzo 1930.

H. Pasche. - *Rundfunk und Tonfilm im Musikunterricht.* (Radio e film sonoro nell'insegnamento della musica).

Il prof. G. Schünemann, direttore della Staatl. *Akad. Hochschule für Musik* di Berlino, inaugura — novità assoluta negli annali di un istituto musicale superiore — lo studio sistematico delle varie manifestazioni della musica meccanica, nelle sue molteplici applicazioni, e nelle sue coerenze coi problemi di diffusione della cultura artistica dei nostri giorni.

——— 12 marzo 1930.

W. Hirschberg. - *Hugo Wolf als Opernkomponist.* (Ugo Wolf operista).

A quindici anni, a Vienna, Wolf sente per la prima volta il *Tannhäuser*. « La musica di questo grande maestro mi ha estasiato — egli racconta allora — e sono diventato un wagneriano ». Dopo avere, per anni ed anni, cercato invano il testo per un'opera, Wolf compose, su libretto di Rosa Mayreder, il *Corregidor*. La prima rappresentazione fu data a Mannheim, con elementi scadenti e con preparazione insufficiente, ma con esito tuttavia lusinghiero. Mahler ne promise a Wolf l'esecuzione all'Opera di Vienna; ma non mantenne la promessa. L'allievo di Mahler, Bruno Walter, adempì tardi all'impegno del suo maestro; e due anni or sono diresse l'opera, in una stupenda edizione, all'Opera di Stato, a Berlino.

——— 26 marzo 1930.

P. Riesenfeld. - *Der Kampf um die Oper.* — La battaglia per l'opera).

Il teatro lirico sta attraversando un periodo pernicioso e maligno. La sua esistenza è minata alla base. La società gerente il teatro d'opera di Breslavia avrebbe dovuto di necessità dichiarare il fallimento, se non fosse intervenuto il fisco, per buona grazia, a salvarla all'ultimo istante. Il Ministero accordò il proprio sussidio, alla condizione tassativa che allo scadere del 30 giugno — fine di stagione — il teatro venga chiuso per epoca indeterminata.

F. Jahn. - *" Die Kavaliere von Ekebû ".*

Liete accoglienze, al teatro statale di Norimberga, all'opera di Zandonai. Le parti corali e sinfoniche, specialmente, raccolgono il tributo di plauso dell'artista collata.

CANTO E PIANOFORTE

BETTINELLI (A.).

121566. - *Canzone di Maggio.* (S. T.). Versi di Maria Ferrario L. 5,—

121567. - *Notte invernale.* (S. T.). Versi di A. Giuriato L. 5,—

BOERO (F.).

121344. - *Incantesimo.* Versi di A. Negri. (M.S - Br.) L. 6,—

CILEA (F.).

121493. - *Tre vocalizzi da concerto.* (S. T.) (1. Andante gaio. - 2. Lento doloroso. - 3. Allegro festoso). L. 8,—

MOZART (W. A.).

121341. - *Baci amorosi e cari.* Arietta. (S. T.). L. 5,—

ORTIGALA (J.).

121293. - *El nido ausente.* Poesia di L. Lugones. (M. S. Br.). L. 6,—

PERSICO (M.).

121444. - *Una rota si fa in cielo.* (S. T.). Versi di An. del Sec. XIV. L. 6,—

ZANELLA (A.).

121394. - *Il racconto del figlio.* Romanza per Tenore. Versi di A. D'Angeli. L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 7 marzo 1930.

S. A. Lieberson. - *Wagner und die russische Musik.*

« In nessun paese, Francia compresa, Bayreuth ha lasciato traccia così scarsa come in Russia ». L'anno 1836, con l'apparire della *Vita per lo Zar* di Glinka, può essere segnato come la data d'inizio della storia della musica russa. Mentre i predecessori di Glinka sono da considerarsi presso che degli analfabeti musicali (per quanto ispirati e geniali), il vero apostolo del neoromanticismo tedesco in Russia al palesa A. Seroff (1820-1871). Curiosa è l'incomprensione ch'egli dimostra per la musica wagneriana. La sua intuizione e la sua penetrazione non oltrepassano il *Lohengrin;* la sua percettività si manifesta refrattaria all'accoglimento dei più elementare senso emotivo. Il « cenacolo » dei cinque — Balakireff, Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakoff — costituisce, sotto l'egida spirituale del critico Stassow, la « scuola neorussa », in contrapposizione e in declsa negazione di qualsiasi derivazione straniera. La nuova generazione dei compositori russi considera Wagner come un capitolo sorpassato della storia musicale del secolo scorso.

A. Diesterweg. - *Psittacosis musicalis.*

La « febbre del pappagallo » ha lasciato le corsie delle cliniche, per infestare le sale da concerto. Ripetizione, sino alla sazietà e all'usura, dei programmi più noti: che la letteratura del pianoforte non conosca più, ormai, che la *Chaconne* di Bach-Busoni (o la *Fantasia cromatica*), oppure l'*Appassionata* (se non la *Waldstein-Sonate*) di Beethoven?

——— 14 marzo 1930.

M. Zadora. - *Ueber die Zukunft der Operette.* (Sull'avvenire dell'operetta).

L'operetta, come ci è oggi ammannita, e prospettando innanzi alla mente il modello di Offenbach — insuperato maestro in questo genere — non interessa più nessuno, come manifestazione artistica. Essa non è che una specie di affare privato, concluso dall'autore con l'editore, con l'impresario, e con un pubblico ristretto che di musica non si intende affatto.

——— 21 marzo 1930.

M. Schwarz. - *Der Virtuose.*

Virtuosi del pianoforte non si nasce, ma ci si afferma, col diuturno lavoro e con la penetrazione psicologica della tecnica pianistica. Altro è il virtuosismo acrobatico dello sport, che fa capo alle piste, agli stadii, ai teatri di varietà; e altro è il virtuosismo artistico, bene inteso, che specialmente nel pianoforte (per non disamorare il pubblico che frequenta queste esecuzioni), deve astenersi dal funambolismo di maniera, e riconnettersi ad una concezione dignitosa ed austera dell'attività concertistica.

——— 28 marzo 1930.

H. Cramer. - *Die Violoncell. Kompositionen Philipp Emanuel Bachs.*

Sono elencate, con note illustrative di alto interesse, le opere violoncellistiche del figlio di Bach, Filippo Emanuele. Notevoli: *a) Il Concerto in la minore,* per violoncello, orchestra d'archi e cembalo. (Revisione di F. Grützmacher - Breitkopf e Härtel, editori). *b) Concerto in la maggiore* per violoncello, orchestra d'archi e cembalo (Nuova edizione con pianoforte, a cura di F. Pollain - M. Senart, Parigi). *c) Solo* (Largo) per violoncello, con basso continuo; manoscritta, datata d'Amburgo, 1863. *d) Sonata per viola da gamba e cembalo, in Sol minore* (Nuova edizione per violoncello e pianoforte, a cura di F. Grützmacher - Breitkopf e Härtel).

Melos. - Magonza, marzo 1930.

E. Wellesz. - *Ueber das Instrumentieren.*

La tecnica della strumentazione non è ardua da apprendersi, ma la sua applicazione nella forma più elevata, tale cioè da non tradire mai il pensiero del compositore, attraverso le false risultanze della compagine dei timbri, è scienza quasi occulta, non passibile di insegnamenti pratici nè di disquisizioni dottrinarie.

M. Seiber. - *Jazz-Instrumente, Jaz-Klang und neue Musik.*

La questione degli influssi del jazz sulla musica moderna si bipartisce in due branche essenziali: ritmo e strumentazione.

M. Butting. - *Musikinterpretation im Rundfunk.* (L'interpretazione musicale nella radio).

Una trasmissione radiofonica di primo ordine deve avere requisiti speciali, non soltanto per quanto riguarda la purezza dei suoni prodotti dalla stazione trasmittente, ma anche e sopratutto per la cernita degli esecutori, la varietà dei programmi, e infine per i criteri di *interpretazione radiofonica* della musica (che non sono gli stessi criteri applicabili alle sale da concerto) tali che s'addicano alla massa infinita e invisibile degli esseri in ascolto.

H. Mersmann, E. Preussner, H. Strobel, F. Warschauer. - *Strawinsky auf der Schallplatte.* (Strawinsky sul disco grammofonico).

Le più importanti società europee e americane si sono accaparrate la proprietà delle opere sinfoniche di Strawinsky per grammofono. La « Columbia » ha inciso il *Sacre du Printemps,* l'*Oiseau de Feu* e *Petruschka.* Per l'Electrola il maestro Coates ha diretto *Petruschka,* con risultati di perfezionamento sorprendente nelle sfumature dei suoni.

Die Musik. - Berlino, marzo 1930.

R. Biberhofer. - " *Vestas Feuer* ". (« Il fuoco di Vesta »).

È questo il titolo della prima opera teatrale di Beethoven. Per conoscere e seguire i primi tentativi del maestro intesi alla composizione d'un dramma musicale, occorre rifarsi al tempo in cui Beethoven, facendo parte dell'orchestra della cappella di corte nella sua città natale, Bonn, aveva modo di conoscere la letteratura operistica di ogni tempo, e di addestrarsi parimenti alla tecnica della composizione musicale. Il risultato della prima attività beethoveniana nel campo del teatro, è costituito da una raccolta frammentaria di schizzi di pugno del Maestro, conservata come tesoro prezioso negli archivi della Società degli amici della musica. L'autore del presente saggio storico-critico, è pervenuto, dopo pazienti indagini, ad individuare e ad identificare questi frammenti. Il testo dell'opera, dovuto al poeta E. Schikaneder, venne dato a Beethoven nell'anno 1803. Il libretto portava il titolo: « *Vestas Feuer* » *Grosse Lheroische Oper in zwei Akten.*

P. Epstein. - *Neue Klaviermusik für Kinder.* (Musica moderna per pianoforte ad uso dei bambini).

Quando i compositori moderni scrivono per l'infanzia, devono di necessità — per ovvi motivi d'ordine analogico — contemperare il proprio modo di esporre alla più semplice forma, eliminando tutto ciò che può apparire complicato o non immediatamente intelligibile. L'articolo menziona varie composizioni per pianoforte, dovute, tra gli altri, ai seguenti autori: Artok, Gretchaninoff, Haas, Jarmach, Beurer, Toch, Windsperger, Casella, Finke, Peryrek, Frey, Halm, Reinhold.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, marzo 1930.

H. Dolezil. - *T. G. Masaryk e la musica.*

Se la musica non ha occupato un posto di dominio nel pensiero del Presidente della repubblica cecoslovacca, essa è sempre presente tuttavia nella sua vita interiore. Come Capo dello Stato, Masaryk ha sovente occasione di dimostrare il suo vivo interessamento per le istituzioni musicali, appoggiandole con spirito munifico e con illuminata predilezione.

F. Bartos. - *Le recenti composizioni per musica da camera di L. Vycpalec.*

Sono menzionate e illustrate in questo articolo la *Sonata in re* scritta in forma di variazioni per violino, piano e mezzo soprano; il *Duetto per violino e viola* e la *Suite per viola sola.*

POLONIA

Muzyka. - Varsavia, marzo 1930.

S. Niewiadowsky. - *Wojciech Boguslawsky e l'Opera polacca.*

La Polonia ha reso solennemente omaggio a Boguslawsky in occasione del centenario della sua morte. Questo maestro può essere considerato il fondatore dell'opera polacca, dato che a lui si deve l'organizzazione definitiva del teatro polacco al declinare del secolo decimottavo e agli albori del secolo decimonono.

R. Perutz. - *L'evoluzione della pedagogia violinistica moderna.*

L'autore analizza l'attività pedagogica dei professori più celebrati dell'arte violinista, e rammemora Joachim, il creatore della scuola tedesca, Hubay, Ysaye, e qualche altro. Istituisce il raffronto tra la scuola di Auer e quella di Sevcik, il cui astro più fulgido è Kubelik.

M. Sembrich-Kochanska. - *Le origini della mia carriera artistica.*

La celebre cantante polacca rivela che la sua brillante carriera artistica non fu originata dal caso, ma fu il portato di un amore ardente per l'arte e d'un lavoro assiduo e tenace.

M. Glinsky. - *Le fonti della musica contemporanea.*

L'impressionismo musicale fu di breve durata e si esaurì col suo creatore C. Debussy. La musica di Strawinsky ne è la prima reazione e il primo contrasto: essa apporta elementi inusitati di esotismo. Il jazz costituisce un altro fattore essenziale di reazione allo strascico delle tendenze impressionistiche. Simultaneamente s'opera una evoluzione: la rinascita dell'arte musicale, nel senso assoluto della parola. La musica pura rivive, attraverso il « neoclassicismo » instaurato da Busoni, esprimendosi e riaffermandosi mercè il ritorno alle forme classiche: la sonata, la sinfonia, ecc. D'altra parte è lecito sperare che le attuali tendenze a creare una nuova gamma musicale, la quale abbia a servire di base allo sviluppo della musica atonale, possa preludere al sorgere di un nuovo stile armonico.

E. Goossens. - *Che cos'è la melodia?*

L'autore asserisce che in tutta la letteratura musicale contemporanea non esiste una composizione, nella quale non si possa trovare traccia di melodia.

A. Michalowsky. - *Sulla tomba di Giuseppe Sliwinsky.*

Note commemorative del grande pianista morto recentemente a Varsavia, e simetico esame dei caratteri salienti della sua personalità artistica.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, marzo 1930.

V. M. de Gibert. - *Les obres de l'organista Joan Cabanillas.*

Di Joan Cabanillas organista e compositore spagnuolo (1464 ?1712) si stanno ristampando ora le opere complete. Di quelle contenute nel primo volume recentemente uscito e dello stile in generale di questo musicista l'A. fa un ampio esame critico.

G. M. Sunyol. - *Dom Mocquereau O. S. B.*

Articolo necrologico sul musicologo benedettino, ce-

lebee per i suoi studi sulla musica e sul ritmo gregoriano, recentemente scomparso.

L. MILLET. - *A En Robert Gerhard.*

« ... Il musicista creatore non è un teorico; non v'è possibilità di stabilire un sistema a priori »; « ... il momento della creazione è indubbiamente un'intuizione di leggi non ancora formulate, e che nondimeno lo spirito accetta ». « L'essenza dell'arte si trova nella spontaneità ».

AMERICHE

Modern Music. - New-York, febbraio-marzo 1930.

H. GUTMAN. - *Young Germany* 1930.

Quadro della vita musicale tedesca d'oggi. Dopo l'inevitabile disorientamento dell'immediato dopoguerra, l'attuale generazione si divide in due tendenze ben distinte: quella che fa capo a Schönberg, e quella che riconosce come maggior esponente Hindemith. Ma l'arte di Schönberg — risultato evidente della lotta di un artista con se stesso per distruggere in sè gli ultimi resti di un romanticismo — è troppo personale e solitaria per creare una vera scuola, ed il favore ch'egli gode presso la giovane generazione tedesca d'oggi, è dovuto alla sua personalità piuttosto che alla sua musica. Hindemith, personalità più completa e più complessa di Schönberg, all'intellettualismo brillante del compositore austriaco oppone una più schietta ed esclusiva natura musicale, priva d'ogni apparato intellettualistico, ed è più adatto a creare una nuova corrente musicale viva: e naturalmente è il più seguito.

D. MILHAUD. - *Experimenting with sound films.*

L'A. espone alcune sue vedute sull'avvenire e le possibilità del film sonoro, dopo avere assistito agli esperimenti per la realizzazione di un film di Cavalcanti — e di tali esperimenti dà un'ampia ed estesa relazione — con musiche di Hindemith.

H. CLOSSON. - *The case against " Gebrauchsmusik ".*

In Germania c'è già una forte corrente nella vita musicale in favore delle musiche destinate ad uno scopo preciso: musiche per radio, musiche per film sonori, musiche per dilettanti, ecc... La musica meccanica ha preso un'enorme diffusione, ma, nota l'A., è il pubblico, piuttosto che i musicisti, che ha influito sullo sviluppo della musica meccanica. Ma ci sono ancora alcuni i quali pensano che, contro ogni apparenza, la *meccanizzazione* non è davvero l'immagine del nostro tempo, e non è a credere che l'eccessiva divulgazione possa giovare alla musica. La musica — afferma l'A. — è sempre stata il prodotto di *specialisti*, e se alcune opere sono diventate più o meno *accessibili* al pubblico, ciò è *malgrado* la loro stessa natura.

R. HAMMOND. - *Music and the dance theatre.*

L'A. espone la sua opinione che la danza non deve avere altro scopo che se stessa (cioè una posizione plastica-astratta di ritmi musicali) e che deve avere una base musicale creata con quel criterio. Danzare l'*Après midi d'un faune* come faceva Nijinsky, o l'*Eroica* come faceva Isadora Duncan, non solo non aggiunge nulla a Debussy ed a Beethoven, ma snatura l'essenza della musica e della danza ad un tempo.

N. SLONIMSKY. - *Composers of New England.*

« Per l'europeo, la musica americana è il *jazz*. Per l'americano la cosa è assai meno semplice ». L'A. ricerca attraverso alla personalità ed alle influenze europee subite da alcuni compositori della nuova Inghilterra, quali siano le caratteristiche di uno stile musicale americano.

La Revista de Musica. - Buenos-Aires, marzo 1930.

A. CERVESATO. - *Dos niños y Beethoven.*

I due « bambini » che ebbero relazioni con Beethoven e di cui si parla in questo scritto sono G. Breusing e Bettina Brentano.

E. DE LA GUARDIA. - *Rimsky Korsakov.*

Breve articolo critico sui caratteri della musica di Rimski-Korsakov.

VIOLINO E PIANOFORTE

ANZOLETTI (M.)

SOLDATINI E BAMBOLE

12 brevi Pezzi in 1ª posizione.

I. SERIE: *Soldatini*:

(117881 a 886): 1. Squilli di vittoria. - 2. Sulla vetta del monte in attesa del rancio. - 3. Danza del bivacco. - 4. Fanfara dei piccoli bersaglieri. - 5. Il ritorno al villaggio. - 6. La sonatina del piccolo mutilato.

II. SERIE: *Bambole.*

(117887 a 892): 7. Il sogno d'una bambola. - 8. Sorrisi e lagrime di bimba. - 9. Il ritratto d'una bambola. - 10. Dispettucci e carezze di bimba. - 11. La preghiera della sorellina. - 12. Piccola amazzone.

Ciascun Numero L. 5.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

" L'ultimo Lord „ di F. Alfano al S. Carlo di Napoli

L'ultimo Lord di Franco Alfano, rappresentatosi per la prima volta la sera del 19 aprile al San Carlo di Napoli, ha avuto accoglienze lietissime. L'autore di *Sakùntala* ha voluto con questi tre brevi atti tracciare un genere: e difatti ha denominato il suo lavoro, per quel che possono valere le denominazioni, le quali sono un fatto puramente esteriore o per lo meno intenzionale: opera semiseria. Ciò a giustificare la scelta dell'argomento e a suggerire, quasi, allo spettatore la materia alla quale esso deve maggiormente prestare la sua attenzione: e cioè il lato sentimentale, intimo, lirico insomma, della vicenda scenica. Quindi niente commedia, niente snellezza di andamento e comicità pelle-pelle: ma di proposito l'autore ha voluto render più grave la originale commedia di Ugo Falena la quale non ha, quindi, per Franco Alfano valore di avventura, di *imbroglio* o di divertente astuzia scenica. La scelta di questa tenue trama appare voluta, dunque, dall'autore per esprimere musicalmente la interiore sibbene piccola essenza drammatica della protagonista, che Franco Alfano ha dilatato anche più di quanto non fosse necessario.

L'Alfano ha voluto seguire certe moderne correnti che si polarizzano verso l'opera rapida e a breve respiro che riverberi certi aspetti della borghese psicologia attuale. Con questo *Ultimo Lord* dunque l'Alfano, per il suo sano concetto dell'arte — quello che gli dettò *Resurrezione*, *L'ombra di don Giovanni* e *Sakùntala*, vera opera d'arte — ha inteso scrivere un'opera limpida, senza sciatterie e facilonerie ma anche senza complicazioni psicologiche.

***

La trama, notissima, è assai semplice: Freddie, fanciulla moderna dai corti capelli alla *garçonne*, vuol conquistare il vecchio nonno Lord che ha diseredato il padre, per rendere la felicità ai suoi genitori e distruggere così quel senso di disagio morale che tale stato di cose genera in tutti loro. Favorita dal nome, buono per entrambi i sessi, e dal suo aspetto, convince l'intendente Gray ad accompagnarla al castello del nonno: e approfittando dell'intimo compiacimento che prova il Lord nel vedersi dinnanzi quel delizioso nipote destinato a continuare il glorioso casato, Freddie ne conquista l'animo. Intanto, dato l'improvviso arrivo al castello della Principessa di Danimarca e del nipote Cristiano, Freddie fa in modo da riprendere i suoi panni femminili per ricevere con grazia la Principessa e conquistare Cristiano il quale subito s'infiamma per la dolce fanciulla. Di qui ire e timori del nonno il quale teme le conseguenze dello scandalo, visto che egli ritiene che Freddie sia un uomo. Ma tutto s'accomoda e il sogno d'amore sognato da Freddie in una dolce sera di Natale si avvera: Freddie sposa Cristiano e Lord Kilmarnock perdona il figlio.

***

Il maggior rilievo anche musicalmente è per Freddie: Franco Alfano fa sì che tutti gli altri personaggi cedano il posto alla protagonista della quale egli rende il carattere intimo, di fanciulla tenera, generosa e sentimentale più che quello esteriore, di ragazza moderna, decisa, sportiva, fiera. Freddie si rivela subito, fin dalle prime battute del primo atto, in questo duplice aspetto. Come pure, subito, sin dall'inizio, si rivelano gli intendimenti dell'autore: musica lieve, non a rigido tessuto sinfonico, la quale tralascia, e perfin troppo, il partito che gli offrirebbe la commedia per assumere un deciso tono patetico, come a creare un'atmosfera lirica e sognante intorno a Freddie e al suo gesto del travestimento, sentimentalmente ed intimamente interpretato. Da ciò

quella mancanza di vera gaiezza e quel *pathos* intenso e spesso efficacissimo che formano insieme la caratteristica di tutt'intera l'opera. Franco Alfano non usa, dunque, il procedimento tematico: egli crea dei nuclei melodici che sviluppa e ripresenta nei modi più vari, i quali servono in parte a caratterizzare personaggi o situazioni ed in parte a sostenere il discorso musicale. Ma l'andamento del discorso è libero, vocalmente ora sotto forma di declamato aggressivo ora di vera melodizzazione. E non mancano brani di forma decisamente chiusi, quale l'aria di Freddie al primo atto (*Principe Azzurro e bello*) singolare esempio di prosa musicale lirica, l'aria di Cristiano al second'atto (*O dolce fantasia*) il duetto del terz'atto, l'aria del Lord, al second'atto.

È strano però osservare come in questo *Ultimo Lord* l'Alfano usi difficilissimi nuclei melodici o ritmici senza sentire il bisogno di dare ad essi un qualsiasi sviluppo o di trarre in seguito partito maggiore. Così ad esempio, quando Freddie è presentata a Cristiano (pagina 123 e pag. 124) appare una delicata melodia della quale invano si cercherebbe in seguito un'eco: neppure nell'ultimo duetto fra i due giovani, riappare questa bella melodia di pura vocalità. Anzi veri e propri sviluppi, ove si eccettui la prima parte del primo atto, non esistono in questo *Ultimo Lord*. Esistono invece episodi conchiusi, quali quello della scena fra il Lord e Freddie al secondo atto, e quello della scena fra Freddie e Gray al terz'atto, che sono squisiti per intimità di espressione e vaghezza di condotta orchestrale.

È anzi da notare la particolare caratteristica che forse per la prima volta assume l'orchestra nell'arte dell'Alfano: un'orchestra ricca di deliziosi dettagli, come sempre, ma tutta lieve, sommessa, d'un raro equilibrio pur nella sua cromatica varietà di timbri originali. Nè mancano episodi grotteschi di gran rilievo in orchestra quale quello dell'entrata della Principessa al second'atto, di singolare potenza plastica.

L'ultimo Lord ci offre, dunque, un nuovo aspetto dell'arte alfaniana che procede da *Madonna Imperia* e non si prevede dove potrà sboccare. Ma pur in questo diverso orientamento le fondamentali caratteristiche della musica di Franco Alfano si rivelano ugualmente: onde ben egli stesso dichiarava di volere rinnovarsi rimanendo sè stesso.

***

L'esecuzione è apparsa ottima sotto ogni riguardo. Direttore Franco Capuana, interpreti Mafalda Favero, Aureliano Pertile, Riecardo Stracciari, Leone Paci: un complesso omogeneo e di grandissima efficacia vocale e scenica, al quale spetta il maggiore elogio.

In complesso, autore, direttore e cantanti sono apparsi alla ribalta circa venti volte.

ANTONINO PROCIDA.

"La Sagredo„ di G. Adami e F. Vittadini alla Scala di Milano

La sera del 27 aprile, alla Scala, fu rappresentata, prima opera novissima nella stagione, *La Sagredo* di Franco Vittadini. L'autore della graziosa *Anima Allegra* e del fortunato ballo di due anni fa, *Vecchia Milano*, è stato festeggiato con molto fervore dal pubblico del nostro grande teatro: il numero delle acclamazioni è stato di venticinque circa lungo il corso dei quattro atti nei quali l'opera (che si fregia del nome di dramma lirico, e che vuol avere un suo sfondo storico e politico) è partita. Dico venticinque circa perchè mi sono accorto che contar le chiamate, anche a stare lì attenti col lapis ed il taccuino in mano, dev'essere tanto difficile che nessuna cifra esposta da uno dei giornalisti che per il suo quotidiano assiste alla rappresentazione, concorda con la cifra analogamente esposta da un altro...

Ma il conto non importa: siano venticinque o siano ventisei, sono sempre un bel numero: e il calore col quale il bel pubblico, che era il pubblico delle grandi occasioni, evocò e salutò il maestro Vittadini dimostra che il successo vi era stato, e che era fervido e sincero.

De *La Sagredo*, la stagione prossima al termine non consentì che si offrissero più di tre rappresentazioni; ma la seconda e la terza — di cui questa fu offerta a prezzi popolari — ebbero un esito non diverso dalla prima: può dirsi dunque che la recente fatica teatrale di Franco Vittadini è stata coronata da successo non dissimile da quello che salutò le altre che la precedettero.

La sua musica invero è chiara e ben condotta: la ispirazione è sincera e garbata: la forma è limpida e corretta; e se il musicista non cerca vie nuove e non tenta ardimenti inusati, gli è perchè non vuol forzare il proprio temperamento, che è, sì, quello di un epigono, ma di un epigono ben preparato e consapevole, come sempre e grandi ve ne furono nella storia dell'arte in genere e della musica in ispecie.

Questo è necessario riflettere quando si giudica un lavoro nuovo. O troviamo in esso le tracce tormentose di un tentativo inconsueto, e da ciò siam condotti talvolta a sorprese inaspettate: ma questo non è il caso nostro: o rivediamo — affidata a procedimenti che non s'ignoravano — l'espressione dei sentimenti e delle passioni: e allora, prospettando bene a noi stessi il limite che l'autore avea posto alle proprie possibilità, dobbiamo limitarci a domandare se la dignità dell'arte fu rispettata, se i sentimenti e le passioni furono espressi con giusto linguaggio, se gli elementi della decorazione apparvero appropriati; e dobbiamo tendere a giudicare se esista l'opera dell'ingegno in conformità del gusto di chi l'ascolta. Altro e ben più arduo compito giudicare quando si tratti di un'opera non sempre penetrabile a primo esame; di un'opera che sovente fu creata in contrasto con la tradizione: l'errore di chi giudica è allora possibile fino ad esser frequente, e devono spesso trascorrere anni e lustri perchè la folla comprenda e gusti.

Ma torniamo a noi.

***

La Sagredo è tolta dall'analogo dramma di Giuseppe Adami, già da lui presentato qualche anno addietro al pubblico del teatro di prosa. Allora l'azione era divisa in tre atti: oggi, adattata a libretto melodrammatico, ha un atto di più, ed è un atto che non à fini dinamici, ma soltanto decorativi.

Il primo atto si svolge nel salone di ricevimento del «Corriere delle Dame» che per essere emanazione della nobile famiglia Sagredo, è attiguo alle stanze da essa abitate. E' riunito in questo salone un gruppo di signori e di dame del patriziato che si accresce ogni momento più, e che... cospira.

Il «Corriere delle Dame» è un giornale, come si comprende, da signore, ma le nobili veneziane vi sfogano la loro avversione contro l'odiato dominatore straniero, che in questo momento, 1810, è Napoleone.

Alla testa di costoro, che usano le sole armi possibili — la satira e la mormorazione — sta Cecilia Sagredo, bellissima e giovane signora, che andò sposa al nobiluomo Alvise, austero, ma gentile, rude in apparenza, ma delicatamente sensibile. Vi è il Sagredo e vi è donna Foscara Balbi; v'è Brustolon, redattore del «Corriere», e v'è Barbara Corner; v'è Paoletto, giovine patrizio che non brilla per vigor d'animo, e v'è Carmela.

Si cospira, e Brustolon legge ai cospiratori la sua ultima satira, di cui le parole sono realmente tratte dalle cronache del tempo. La satira è contro il tiranno, naturalmente, ed à doppio significato: la solita astuzia verbale dei popoli oppressi.

Il quadro è d'ambiente, e il Vittadini con la sua grazia descrittiva sa porre in risalto i caratteri di Paoletto che timidissimo esclama con vigore: «Chi parla di paura?» e di Cecilia che è dignitosamente coraggiosa, di Barbara che preoccupata balbetta: «...e se ci scoprono?» e di Brustolon che, implacabile, legge i suoi versi mordaci.

In questa scena non può mancare la musica descrittiva nè la musica imitativa, e il Vittadini si è attenuto a ciò, con encomiabile proprietà di linguaggio e con gradevoli effetti sonori.

Ma ecco entrare Roberto Brissot. Questo giovine ufficiale di Napoleone è invaghito di Cecilia Sagredo: già da tempo la insidiò e ne fu respinto: ora, saputo che ella è compromessa nella cospirazione del «Corriere delle Dame», tenta di vederla per questa via capitolare. Più che a siffatta specie di ricatto egli crede alla sua condizione di donna dagli ardenti venticinque anni legata ad un severo signore che ne à sessanta, ed à fede più che altro nella propria francese irresistibilità...

Extra omnes! grida il napoleonide, e fa accompagnare via tutti gli altri. *Resti sola con me la Sagredo!*

Qui entra in gioco la passione: qui l'ufficiale, dopo di aver buttato nel fuoco tutte le carte che avrebbero compromesso i Sagredo e gli altri cospiratori (ma che piccola cospirazione però!) depone ai piedi della donna il suo amore. E questa volta la generosità dell'atto compiuto, la fede tenuta da mesi a questo amore sebbene respinto, lo rendono più fortunato. Cecilia, smarrita dall'onda della passione, si abbandona. Dopo tanto grigiore, finalmente il sole!

Qui giova dire che la situazione è arrischiata: il librettista ci presenta troppo rapido il mutamento di sentimenti, e perciò — credo — il Vittadini à adoperato musicalmente materia passionale non ignota al melodramma dell'ultimo ottocento. Ma i procedimenti che conducono a perorazioni liriche quali furono care ai maestri della generazione pucciniana e giordaniana, sono tuttavia usati quasi sempre con signorile discrezione, e possono piacere al pubblico, che purtroppo non trova nell'arte incerta e non chiara degli ultimi tempi nè comprensione cerebrale nè soddisfazione sentimentale.

Tutto decorativo, dicemmo, è il secondo atto, che à offerto alla Scala l'occasione di sfoggiare una delle sue più riuscite messe in scena: qui costumi, plastici archi di bossolo tosati e traforati e vivi costumi di villanelle e, come sempre, suggestivi effetti di luce. Agreste lo sfondo, vendemmiale il quadro: e quindi le danze e i coretti sono opportunamente effusi di un sapido umore campagnolo, là dove Sileno trionfa. Tra il coro maschile e quello delle donne — due piccoli cori — si dibatte un contrasto, che a' nostri campagnoli, dalla Toscana alla Venezia, è folcloristicamente noto. Contrasto, e cioè lotta: ma lotta apparente e schermaglia leggiadra, perchè in fondo al dispetto c'è l'amore, e ciascuno vitupera sì l'avversario, ma lo ama in fondo, e finisce per abbracciarlo... «*Xe la storia sempre quela: dona xe stela, che splende in ciel...*».

All'arrivo dei padroni si snoda un coro che

forse è eccessivamente modulato, ma che è pieno di grazia — una cosa tra le migliori dell'opera — a cui risponde un'aria non meno modulata di Alvise: « Pure, lungo la Brenta sognare è un gran riposo... ».

L'episodio che segue è drammatico e sentimentale: l'arrivo di Roberto e il suo incontro, nel giardino ormai deserto ed oscuro, dà occasione a un duetto nel quale Cecilia rivela a Roberto la propria maternità: il punto è drammaticamente periglioso, e il Vittadini à dovuto supplire con un volo musicale che può apparire eccessivo, ma che, concluso con l'immancabile effetto di un coretto interno — che qui è indubbiamente correttivo —, riesce a terminare con buon effetto questo atto secondo.

Col terz'atto rientriamo nella vicenda della *Sagredo* dramma. Ed il fregio del Cisari che è preposto a questa parte può spiegar molte cose: l'iniziale napoleonica — N — può dare una ragione alla caduta così precipitosa di Cecilia, sia questo o non sia in conflitto con la verità storica: ma ad un leone di quella possenza è pur certo che non è facile resistere.

La prima parte dell'atto è un lungo cicaleccio tra coloro che, al primo atto, conoscemmo come cospiratori: il cicaleccio serve a far noto che l'imperatore, decisa la campagna di Russia, fissò il contributo d'uomini che Venezia dovrà dare, in quindicimila uomini: a che è facile comprendere con quale entusiasmo questi sudditi coatti rispondessero.

Partiti tutti, Alvise, che non sa ancor nulla, ma che è in sospetto, sorprende Roberto che ronza nei pressi di casa sua: e lo afferra, e lo porta dentro, e lo interroga, collo spasimo della gelosia. L'inchiesta è fiera e insistente, e finalmente Roberto grida sulla faccia del marito il suo amore per la moglie. Poi, per un arduo rivolgimento psicologico al quale corrisponde una difficile situazione scenica, implora di vedere Cecilia. Il Vittadini à composto per ciò una musica tutta ànsiti e fremiti, che è stata assai gradita dal pubblico.

Col quarto atto siamo trasportati in una caratteristica taverna delle Zattere. Dapprima il quadro à ufficio decorativo e descrittivo, ed a me questa prima parte sembra felicemente colorita in tutte le sue parti, forse la pagina meglio costrutta di tutta l'opera. Gli episodi — coretti di coscritti, ciarle di marinari, ritornelli di canzonette — si intessono e si avvicendano con abilità leggiadra, fino a che subentra la parte lirica dell'atto con l'incontro di Roberto e di Cecilia. In questo sicuro rifugio gli amanti si dànno — lui che parte, certo per sempre, lei che da questo distacco si sente stroncata per sempre la vita — un addio che sarà estremo.

Breve è il duetto, e il dramma si conchiude con alcune altre di quelle abili pennellate coloritrici con le quali aveva esordito.

***

Il successo di pubblico c'è stato, ed il numero delle chiamate lo dimostra. L'esame analitico dello spartito mette ancora in evidenza i pregi di musicista avveduto e saggio del Vittadini. Presa in esame pezzo per pezzo, *La Sagredo*, presenta momenti musicali veramente riusciti, e perciò graditi, specialmente nei tratti dove illumina situazioni o colorisce quadri d'ambiente.

Il secondo atto ad esempio, aggiunto soltanto per descrivere le grazie veneziane d'una villa patrizia — con qualche danza e con quei coretti che ànno soltanto uno scopo descrittivo — riesce alla prova della scena un grazioso frammento polifonico di pura decorazione musicale. E la musica è buona e la fattura è accurata.

Vi sono gli episodi (e sono episodi storici, ricamati sulle satire autentiche con le quali i veneziani patriotti sfogavano il loro malumore contro Napoleone) che ànno una efficacia comica adeguata al soggetto.

Insomma, questo recente lavoro di Franco Vittadini ripresenta al pubblico la sana e fluida musicalità di un autore che è gradito epigono di graditissimi araldi, che non ama avventurarsi in ricerche di nuove espressioni e di effetti inconsueti, ma si attiene ad una serie di sensazioni che, per essere tradizionali, non cessano di esser belle.

La esecuzione di Bruna Rasa, fremente ed ansiosa *Cecilia*, del tenore Melandri, appassionato *Brissot*, e del baritono Rossi-Morelli, nobilissimo *Alvise* fu impeccabile sia per voce che per azione. Le parti di fianco — tenute dalle signore Kowaceva, Ottani, Adami-Corradetti e De Franco, e dai signori Nessi, Autori, Marchi, Baracchi, Menni, Venturini e Villa — coadiuvarono egregiamente le maggiori, ed ottime furono la concertazione del maestro Guarnieri e la messa in scena di Forzano e di Caramba nel quadro bellissimo realizzato dai pittori Rovescalli e Santoni.

G. M. CIAMPELLI.

Un ufficio che legge migliaia di giornali!

Molti di voi si domanderanno: ma a quale scopo? Pensate un po': il vostro nome o quello di una persona che vi interessa è citato dalla stampa: potete voi comperare e leggere tutti i giornali e le riviste per sapere quale di essi ve ha citato? Assolutamente no, se non vi rivolgete a *L'Eco della Stampa* che, se siete abbonato, vi rimette giorno per giorno *articoli ritagliati da giornali e riviste*, sia che si tratti di una persona e sia d'un argomento, secondo l'ordinazione che avete data.

La sua unica *Sede è in Milano* (133) - *Via Giovanni Jaurès*, 60 - e potrete ricevere le condizioni di abbonamento inviando un semplice biglietto da visita.

"Lo Straniero„ di I. Pizzetti al Teatro Reale dell'Opera di Roma

Ildebrando Pizzetti scrisse *Lo straniero* — dramma in due atti rappresentatosi per la prima volta la sera del 29 aprile scorso al Teatro dell'Opera — tra il 1922 e il 1925: prima, cioè, del *Fra Gherardo*. Ma se l'opera è apparsa per le stampe e sulla scena soltanto ora, ciò è avvenuto per volere dell'autore insigne. Che se ben consideriamo *Lo straniero* ci appare come la ideale conclusione data a *Dèbora* e a *Fra Gherardo*. Un dramma che a quello si ricollega per lo spirito etico e religioso, in cui il senso dell'umanità è più vasto e profondo e l'Amore, perduto ogni peso terreno, ascende in una sfera di assoluta purezza.

Il concetto è il medesimo: la Redenzione attraverso la Vita. L'azione dello *Straniero* si svolge, infatti, in tempi quasi mitici, nell'antichissima società precristiana, al tempo dei Re Pastori: e pone a sua base il conflitto di concezioni sociali, religiose, false e convenzionali al posto delle quali l'Artista fa presentire quel più luminoso e libero ideale, che Cristo, millenni più tardi, proclamerà al Mondo moderno.

Tutto, in questo *Straniero*, sembra avvolgersi di vago e fluttuante: quasi a farne chiaramente risaltare il carattere poetico. Chè se *Dèbora e Jaèle* è l'opera d'arte di un geniale drammaturgo della musica; e il *Fra Gherardo* è il dramma che ben s'inquadra con maggiori intenti di prospettica varietà teatrale nella cornice scenica, lo *Straniero* è opera di poeta, espressione essenzialmente lirica di un dramma etico-religioso il cui contenuto ha portata universale.

IL POEMA

Il poema che, come per le altre due opere, il Pizzetti ha immaginato e scritto da sè, è di semplicità lineare.

Nella Valle delle Acacie, il Re Pastore, Hanòch, riunisce gli anziani della Tribù per convincerli che è tempo di mostrare la loro gratitudine allo sconosciuto che, raccolto ferito al limitare del bosco in tempi di difficoltà per il Popolo, apportò alla tribù ogni sorta di bene e dette ad essa i consigli della sua saggezza e il tesoro della sua bontà. Più d'uno degli anziani, gelosi custodi dei loro privilegi, dissente; ed uno di essi Scedeùr, genero di Hanòch, oppone il suo deciso parere contrario a che sia data in isposa allo Straniero, Maria, la seconda figliuola del Re. — Non l'hai voluta dare a me, dice irato Scedeùr, quando persi la mia prima moglie e non deve averla ora, lo Straniero, il quale non sappiamo chi sia e donde venga. Gli animi si eccitano, ma Re Hanòch, sereno, oppone la sua parola per ricordare i prodigi operati dallo Straniero, da lui ritenuto un « segnato da Dio ». A questo punto, quando cioè le passioni sono esasperate e nella folla corrono propositi di vendetta e brividi di rabbia, ecco giungere come per contrasto una cantilena soave: il canto sereno di donne e di fanciulle che tornano dalle vigne e seguono lo Straniero, l'uomo buono e pietoso. Il livore fa sì che Scedeùr gli si scagli contro e che il colpo di mazza a lui diretto, cadrebbe sul Re se prontamente egli non venisse disarmato. Hanòch, fra il silenzio e l'orrore degli astanti, ritrova la serenità solenne della sua coscienza di Re per chiedere perdono allo straniero, a nome del suo popolo e annunciargli che gli darà in sposa la figliuola.

Ma lo Straniero si mostra perplesso e dolorante. Egli sente il bisogno di liberarsi da un incubo che gli pesa sul cuore: dirà chi è, qual'è la sua colpa e chiederà perciò il giudizio che lo condannerà, ovvero gli darà l'aurora di una nuova vita. Narra così che, figliuolo del Re di Tricca, uccise il padre per aver costui voluto sacrificare la vita innocente d'una giovane fanciulla che l'oracolo di Afrodite, consultato, condannava per spegnere una guerra accesa dal Re dei Dòlopi. La folla ascolta commossa ed irata la feroce sentenza dell'oracolo; ma quando apprende che lo Straniero è un parricida inorridisce, lo vilipende e lo fugge. Invano lo Straniero afferma di non aver ucciso per viltà, ma per pietà e passione: tutti hanno orrore di lui e Scedeùr invoca la legge, perchè egli sia ucciso per le pietre.

Lo Straniero chiede invece il giudizio del Re non quello di Scedeùr, la cui bocca rigurgita di fiele. E infatti Scedeùr aizza il popolo ricordando la Legge contro i figli ribelli. Hanòch non cede: anch'egli è compreso di orrore ma nella sua bontà trova la soluzione saggia: che il popolo si ritiri sotto le tende e che lo Straniero nel corso della notte riprenda il suo cammino verso altri lidi, così che allo squillar della scolta, all'alba, egli sia già lontano. Il popolo si allontana tristemente intonando un salmo, le donne seguono gemendo. Lo Straniero resta solo. Medita.

All'inizio del secondo atto egli è deciso: partirà, affrontando l'immenso deserto e l'avvenire tragico. Ma ecco apparire Maria, la figlia del Re, cauta e tremante. Presa dalla pietà reca cibo e bevanda all'uomo condannato. Anch'ella ha udito una voce strana e incontenibile che l'ha spinta verso colui che gli altri condannavano. E nell'ascoltare dalla voce di lui, la giustificazione del delitto orrendo commesso, sembra alla giovane Vergine di udire sempre più forte la ugual voce di

pietà: e decide di partire con lui, di seguirlo dovunque, di essere la sua pura schiava affinchè il delitto si espii e con la redenzione la felicità sopravvenga. Invano egli respinge l'offerta: la fanciulla è decisa, non può rimanere tra gente che non sente il dovere di pietà per gli infelici. Un attimo, agendo sul suo animo depresso e dolorante, la fanciulla riesce a tentare lo Straniero: ella si discioglie i bei capelli sulla spalla e gli si avvicina teneramente. Ed ecco che egli sogna la felicità perduta e rimpiange, in un abbandono di tutto il suo spirito, di non aver avuto il suo campo, e una tenda e la sua donna. A questo punto segue la catastrofe. I due giovani, scoperti, sono condannati. Lo Straniero salva Maria, gridando che egli è uno stregone e che dalla sera precedente aveva preparato un incantamento. Volati su di lui i primi sassi, gli altri fendono presto l'aria e colpiscono lo Straniero. Ma Maria non regge: ecco sorgere in lei irresistibile la voce della pietà umana, che la scioglie dall'abbraccio paterno e la sospinge fra le braccia dell'uomo sanguinante. Anch'essa è colpita e sanguina da più parti. Sotto i colpi, disperatamente abbracciati, i due cadono mentre all'orizzonte spunta il disco rosso del sole. — Vedi, ella sussurra, ho udito « quella voce... » e son venuta con te! I tepidi raggi del primo sole le danno una strana ebbrezza, ed ella spira lieta e sorridente. Lo Straniero la bacia e mostra l'esile corpo alla folla attonita: Gente d'Hanòch, guardate, egli dice. Ha dato tutto il suo sangue per insegnare agli uomini l'Amore: la luce del Dio vero è in quest'aurora fulgida e la voce di Lui è nei nostri cuori. Non piangete, ma cantate Alleluia. E cade morto. E la folla nella luce radiosa del giorno che sorge, canta la gloria della creatura che è morta per ridar la vita ai morti. Una è la via dritta per ascendere là dove regna il Sommo Bene, dice il popolo: Amore. E l'opera termina col presentimento di una felicità non terrena e dell'avvento di un Dio migliore, Cristo, che santifica in ebbrezza e in gioia, l'idea della pietà e della redenzione delle colpe.

LA MUSICA

Anche in questo dramma il Pizzetti ha mantenuto inalterati i rapporti della poesia e della musica in relazione col teatro. Stile e concezione, quindi, sono quelli affermati in *Dèbora* e in *Fra Gherardo*. Ma intanto segniamo una prima differenziazione: mentre *Dèbora* realizza il contemporaneo divenire drammatico dell'azione e della musica, senza possibilità di vere stasi e di forme chiuse; e mentre in *Fra Gherardo* è evidente l'inclinazione dell'Artista verso alcune forme drammatiche chiuse (duetti, scene, corali e d'assieme a mo' di concertato, ecc. ecc.) nello *Straniero* appare chiara la determinazione di tener l'opera d'arte — sia pure nella stringata forma del dramma — in un'atmosfera prevalentemente lirica, quasi coronazione di pura poesia al trittico ideale iniziato con *Dèbora*. E difatti la stessa poesia astratta, indeterminata, quasi impersonale che lascia sfumate le personalità per dar loro significazione più generica; e la mancanza di vera e propria azione, e l'abbondanza di parti narrative e quindi statiche; tutto ciò indica con chiarezza che il dramma vuole avere carattere eminentemente lirico. Che vuole assurgere all'estrema significazione attraverso vie alte e pure: per il cammino della poesia e con senso di commossa umanità. Infatti se guardiamo al declamato dei personaggi, esso ci appare più sereno, libero, vario e melodico che non negli altri drammi dello stesso Pizzetti. La figura che si stacca integra nel gran quadro, viva e perfetta, è quella di Hanòch; realizzazione stupenda. Il suo declamato è sempre solenne come gli si addice, ma sempre profondamente espressivo. Hanòch inquadra tutta la prima parte dell'opera e risolve la fine del primo atto col creare l'adatta atmosfera poetica, dalla quale muove il nobilissimo salmo del Coro.

La figura dello « Straniero » è resa in complesso, magistralmente nei suoi vari aspetti. Ma non sempre le intenzioni coincidono con la realizzazione. La musica rende il dramma del protagonista sempre che esso è in atto. Ma nella narrazione del delitto questo conflitto è soltanto presentito. L'abbondanza dell'eloquio nuoce alla pronta intelligenza del dramma, perchè taluni particolari non giungono agli ascoltatori in teatro nè sembrano indispensabili all'azione. Più vaga è la figura di Maria: e questa vaghezza che confina con la genericità non nuoce all'idea poetica che sembra voler raffigurare nella vergine fanciulla pietosa l'ideale della femminilità. Scedeùr è personaggio secondario ma tratteggiato con incisivo vigore e con plastica perfetta.

***

In generale il Pizzetti ha espresso con soffuso lirismo tutta la materia poetica. Frequenti sono infatti le oasi di puro canto che spuntano nelle voci con sottile profumo. Frequenti, se pure non sviluppate nella misura che la situazione e le immagini della poesia vorrebbero. La figura di Hanòch, ad esempio, è espressa con tale equilibrio da far maggiormente sentire la necessità che gli altri personaggi, segnatamente Maria, si esprimano sempre con eguale profondità lirica. Se nel primo atto è il Dramma a procedere inesorabile — e la forma è perfetta in quel divenire che mozza il fiato (ecco perchè sarebbe desiderabile maggiore concisione nel racconto) — all'inizio del secondo atto si avverte la necessità di una stasi lirica che rispecchi musicalmente la situazione: comunione di due anime inquiete e doloranti che si comprendono nel sentimento della pietà.

Perciò è da notare il singolare contrasto di procedimento, usato dal poeta-musicista in questa vasta eppur bella scena tra lo Straniero e Maria. Chè in contrasto alla poesia, la musica fluttua e geme, in orchestra, con un ininterrotto susseguirsi di disegni ritmici e tematici; e nelle voci, con una declamazione a tratti stupenda, ma non sempre espressiva, stabilendo così un'atmosfera che non ha deciso carattere drammatico e che non è nemmeno di pura lirica.

Non è affatto vero che la scena fra Maria e lo Straniero sia superflua e priva di commozione. Anzi è proprio da essa che muove quel senso di pietà e di tenerezza, di umanità e di intimità che valq a farci intendere più da vicino il dramma del protagonista ed a rendere più intensa l'emozione alla fine dell'opera. Ciò che nuoce a questa scena è, forse, il dissidio palese nella prima parte di essa fra il carattere lirico contemplativo della situazione poetica e il *divenire* drammatico della musica. Occorrerebbe che fossero limitate le proporzioni della prima parte (del resto troppo abbondante nel testo poetico) si da farci presto sentire la suggestione della seconda parte di essa, bellissima. La situazione richiede quel che lo stesso Pizzetti ha altre volte definito « superamento del dramma ». E infatti egli ne ha presentito la necessità in più punti della bella scena: quando Maria conforta lo Straniero, quando gli ricorda la misericordia del Signore (*Allora ecco apparire là sul cerchio del cielo*) e quando l'uomo si abbandona a sognare la felicità mai posseduta. Si delinea allora una vera e propria melodia in forma chiusa (*Uscire ogni mattina alla prim'alba*) che rapisce per la intima soavità e per il profumo tenero e agreste, infinitamente espressivo del giro melodico: stasi lirica, giustificata dall'azione dall'intero abbandono del personaggio il quale contempla se stesso e il suo sentimento.

Ed è assai bello il contrasto che a questo punto viene a infrangere ogni sogno: la tromba del vegliatore ci dà la sensazione dell'inesorabilità del destino che pesa, tremendo, sulla umanità. L'unità di tempo e di luogo serbata al dramma, fa qui sentire il suo grande valore. L'azione e gli impeti lirici incalzano da questo punto sino alla fine con stupenda progressione.

Il dramma balena tremendo e precipita fatalmente, sino al grido di pietà di Maria la quale si rifugia tra le braccia dello Straniero. La morte dei due — in un'atmosfera di tremula chiarità che non è freddamente simbolica, ma commossa ed alta voce di umanità — è di una grande bellezza poetica. E il corale ultimo — conclusione dell'opera — nel presentimento dell'avvento di un Dio di bontà e di amore, è sereno e vibrante, privo di enfasi esteriore, pacata ed austera voce di profezia cristiana, voce di grande poesia. Il che spiega quel fervido spontaneo consenso ammirativo che ad un'opera austera qual'è questa, ha voluto dare il pubblico generalmente riservato del Teatro Reale dell'Opera, che ha evocato al proscenio autore, artisti e Gino Marinuzzi nove volte dopo questo finale.

***

Non appaia strano il fatto che di una così pura ed alta opera d'arte abbiamo in precedenza notate le penombre anzichè le vere bellezze. Ma gli è che di un'opera qual'è *Lo Straniero* non è possibile citare un particolare senza diminuirne il valore ed il significato. Ciascun atto è un blocco granitico, omogeneo, fuso, che va ascoltato com'è da un capo all'altro, per goderne la portentosa dinamica interiore e riceverne quel potente senso drammatico che Ildebrando Pizzetti, riesce ad infondere alla sue visioni. Chè la stessa perfetta dinamica generale del dramma ci dà in complesso la sensazione di elevazione estetica: progressione al primo atto fino al racconto dello Straniero, che ne è il vertice, e graduale decrescere nella seconda parte dell'atto, sin che si prepara attraverso il preludio l'adatta e diversa atmosfera della scena tra i due, nella prima parte del secondo atto, alla quale seguono il brusco risveglio, il crescendo e la concitazione fino alla lapidazione, e poi la serena stasi e la ascesa del coro finale.

Aggiungiamo che l'opera è preceduta da un mirabile preludio che sintetizza l'essenza del dramma e che una meditativa pagina sinfonica è premessa al secondo atto. Pagina che ha inizio con un triste canto di violoncelli, (già udito al finale del primo atto) e che ha l'ufficio di ricollegare questo atto al precedente per darci la sensazione della intima unità dell'opera d'arte. Lo *Straniero* insomma è l'opera di un artista illuminato e cosciente, il quale sa bene quel che vuole ed ha voce profonda e pura per esprimersi. Egli persegue un preciso ideale e mira in alto, al di fuori e al disopra di quelle contingenze opportunistiche che il volgo tenta di opporre ed ha sempre tentato di opporre ad ogni voce nuova che si libra alta a volo.

Come ogni vera opera d'arte anche *Lo Straniero* non è esente da penombre (e qualche eliminazione ben studiata gioverebbe molto all'equilibrio dell'opera e al rapporto delle proporzioni, le quali vanno e devono venire intese in teatro, segnatamente in un'opera latina). Ma le luci son tante e così fulgide; la nobiltà del concetto realizzata con tale ardore

di fede e potenza di arte, da farci sempre più amare questo caro e grande artista la cui figura, il tempo renderà sempre più luminosa.

***

Marinuzzi ha offerto una mirabile interpretazione del difficile spartito. E con lui hanno gareggiato in bravura il tenore Zanelli, la signorina Zamboni, il baritono Viviani (Scedeúr), il basso Vaghi, ed i cori. Belle le scene di Benois. Complessivamente, sedici chiamate, a molte delle quali, anzi festeggiato, ha partecipato anche l'autore.

ANTONINO PROCIDA.

Il quinto mese scaligero

De *La Sagredo* di Vittadini — unica novità assoluta, accolta con molto favore — ha già parlato il nostro Ciampelli. Ci limitiamo, perciò, alla cronaca degli altri spettacoli coi quali si è conchiusa la stagione: *Dannazione di Faust* e *Amico Fritz*, opere di primo allestimento; *Traviata*, *Andrea Chénier* e *Cavalleria rusticana*, opere di ripresa.

Il capolavoro di Berlioz appariva per la quarta volta sulle scene scaligere (dopo le esecuzioni del 1896, del 1902 e del 1910), diretto questa volta, con energia, passionalità e buon gusto, dal maestro De Sabata, il quale l'ha alleggerito di alcune superfluità, facendo ben risaltare la potenza delle pagine orchestrali e dando giusta evidenza al colorito affascinante di molte altre. L'interpretazione è stata lodevolissima anche in palcoscenico, da parte di Merli che ha saputo adattare la sua voce alle esigenze dello spartito, del Galeffi, *Meffistofele* plastico di giusto tono, della Cobelli, *Margherita* di bella espressività, e dei minori interpreti. Superiori ad ogni elogio i cori, addestrati da Veneziani. Ammirata la coreografia di Romanoff e di Dell'Agostino e le scene di Marchioro, mentre Caramba e Forzano hanno offerto nuova prova della loro sensibilità artistica, raggiungendo ottimi risultati specie nella marcia del primo atto e nelle apparizioni eteree del secondo.

L'*Amico Fritz*, nella vibrante direzione dello stesso autore, ha avuto un successo immediato e sicuro, per la sua sincerità e la calda melodicità che bene si adatta al carattere idilliaco ed agreste dell'opera. Particolarmente gustata l'aria di *Suzel*, cantata dalla Marengo con bella espressione, e l'intermezzo, calorosamente applaudito. Con l'autore e la Marengo sono stati ripetutamente chiamati al proscenio il tenore Borgioli (Fritz), il Ghirardini (Rabbino) e la Kowacewa (Beppe).

Pietro Mascagni ha avuto fervide accoglienze dirigendo anche la sua *Cavalleria* (della quale si festeggiava il 40° anniversario) bene interpretata dalla Cobelli, da Merli e da Viglione Borghese.

Traviata e *Andrea Chénier* sono state dirette rispettivamente da Del Campo e da Calusio. Nella prima si sono particolarmente distinti la Muzio, Borgioli e Galeffi; nell'opera di Giordano, la Rasa, il tenore Thill e Galeffi.

In alcune rappresentazioni di *Turandot* è stata assai apprezzata, quale protagonista, la signora Maria Nemeth.

Teatro Reale dell'Opera

Oltre *Lo Straniero* di Pizzetti, al quale ha arriso il migliore successo e del quale ci occupiamo a parte, sono state inscenate *Turandot*, opera di primo allestimento, e *Il diavolo nel campanile* di Lualdi, nuova per Roma.

Lo spartito pucciniano ha ritrovato le consuete festosissime accoglienze, diretto con ogni cura dal maestro Santini, ben assecondato dalla Jacobo, dalla Torri, e dal tenore Bagnariol. Belle le scene di Parravicini e i costumi di Caramba.

Il Diavolo nel Campanile è stato presentato a Roma con un finale completamente nuovo, (assai piaciuto) che riprende il canto d'amore in un trionfale coro di giovani coppie. L'esecuzione è apparsa eccellente, sia da parte del maestro Santini che dei cantanti: la Saraceni, la Casazza, il Marion e Cirino.

® Al LIRICO DI MILANO si svolgono con molto favore spettacoli d'opere di repertorio, dirette con cura e intelligenza dal maestro Cordone. Si sono finora eseguite: *Aida* (la Ringo, la Masetti Bassi, baritono Parigi); *Bohème* (la Tassinari, tenore Oneto); *Tosca* (la d'Urbino, tenore Oneto, baritono Parigi); *Gioconda* (la Barrigar, la Masetti Bassi, Chiais e Parigi); *Traviata*, protagonista la Brandrowska; *Cavalleria* e *Pagliacci*, con un notevole complesso, dirette dal maestro Giacopetti.

® Al S. CARLO DI NAPOLI, riprendendo la direzione il maestro Vitale, completamente ristabilito, si sono inscenate (oltre l'*Ultimo Lord* di Alfano, del quale abbiamo già parlato) la *Forza del destino*, con Pertile, Franci, la Carena, la Pederzini, Pasero, ecc; e *Guglielmo Tell*, con Lauri Volpi, Franci, la Horn e la Zaresa.

Con la *Figlia del Re* di Lualdi, nuova per Napoli e della quale era noto il vivissimo successo riportato al Regio di Torino alcuni anni or sono, si è chiusa la stagione. L'esito del lavoro questa volta è stato di gran lunga superiore a quello di Torino, concretatosi in 27 chiamate unanimi e calorosissime, alla prima rappresentazione, e in 30 alla seconda. Il successo è stato tale che si è dovuta dare un'altra recita a prezzi popolari — anch'essa accolta col massimo favore del pubblico — rimandando così di un giorno la chiusura della stagione.

Interpreti efficacissimi, sotto la sicura e abile bacchetta dell'autore, sono stati la Concato, il tenore Voyer, il baritono Molinari ecc.

Esecuzione orchestrale, corale, scenica, degna di ogni elogio. Dato il grande successo, l'opera verrà ripresentata al San Carlo anche l'anno venturo.

® *Dafni* di Mulè, nuova per PALERMO è assai piaciuta a quel teatro MASSIMO. Dirigeva lo stesso autore, molto festeggiato, interpreti la Carrera, Alabiso e Stabile. *Rigoletto* è stato l'ultimo spettacolo della stagione, interpreti Montesanto e Lea Tumbarello Mulè, direttore Bavagnoli.

® Con *Fidelio* (direttore Gui, interpreti la Turner, la Pasini, Cirino, Costa Lo Giudice) si è riaperto il POLITEAMA DI FIRENZE. Hanno seguito *Butterfly*, direttore Lucon, protagonista la Dalla Rizza; *Gioconda* (maestro Lucon; l'Arangi Lombardi, tenore Granda, baritono Tagliabue); *Italiana in Algeri* (maestro Gui, la Pasini, la Supervia, Bettoni, De Paolis, Scattola).

® Zandonai ha ottenuto fervide accoglienze dirigendo a PISA la sua *Giulietta e Romeo*. Nella stessa città sono pure piaciute le tre opere del *Trittico* pucciniano che si davano per la prima volta.

® Una buona stagione lirica si è svolta al FRASCHINI DI PAVIA (direttore Fabbroni) con *Falstaff* e *Trovatore*, con ben noti artisti.

® *Airma* è il titolo di una nuova opera in un atto, del maestro Filippello, su libretto di Pellegrini e F. Fontana, rappresentata a LOVERE.

® Nell'*Agamennone* di Eschilo, e nell'*Ifigenia in Aulide*, inscenate al TEATRO GRECO DI SIRACUSA, sono piaciute le musiche relative composte, rispettivamente, da Pizzetti e da Mulè.

® A PRAGA hanno avuto buon esito il *Re* di Giordano e *Le preziose ridicole* di Lattuada, entrambe nuove per quella città.

Ad evitare l'invio di corrispondenze e di programmi, avvertiamo che neanche quest'anno — sopratutto per ragioni di spazio — ci occuperemo dei « Saggi dei Conservatori e Istituti musicali d'Italia ».

CONCERTI

Di quelli diretti da Toscanini con la Philarmonic Simphony Orchestra di Nuova York, attraverso le principali città di Europa, parleremo nel prossimo fascicolo, a termine del giro.

Non vogliamo tardare però ad associarci agli unanimi, eccezionali ed inconsueti consensi, tali da assurgere a un vero trionfo, che accompagnano ovunque, da parte del pubblico e della stampa, la magnifica orchestra, ed il suo grandissimo direttore, il cui genio, ormai riconosciuto ed indiscusso in ogni parte del mondo, ci inorgoglisce come italiani e come cultori dell'arte musicale.

E desideriamo anche segnalare fin d'ora il fervido successo ottenuto dai tre nuovi brani d'autori nazionali (Rondò Veneziano *di Pizzetti*; Passacaglia *di Bach-Respighi*; Carnevale di Venezia *di Tommasini*) *inclusi nei programmi.*

MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Due ottimi concerti del Quartetto Busch, il primo con il concorso del pianista Gieseking; il secondo con l'ausilio di altri pregevoli elementi.

® FIERA CAMPIONARIA. — Pedrollo ha diretto un programma di musica sinfonica. Vi ha partecipato Serge Prokofieff, applaudito come compositore e pianista. Il successivo concerto è stato diretto da Parelli con intervento di Vecsey, ammirato da solo anche in una audizione al CONSERVATORIO in cui ha presentato due novità, tra cui la *Sonata* di Honegger.

® TEATRO DEL POPOLO. — Si è chiusa l'importante e riuscita stagione con le due udizioni del Quartetto Poltronieri ed una del Trio Agosti-Crepas; il quale da parte di due suoi elementi ha fatto applaudire una *Sonata* in *la* per violino e pianoforte di Pilati, di forma libera, di bella fantasia e di sentita ispirazione. Agli altri concerti hanno partecipato, rispettivamente, le cantatrici De Witt, col pianista D'Erasmo, e Maria Rota, col pianista Agosti. Quest'ultima ha presentato con intelligenza e ricchezza di espressione nuove liriche di Pizzetti, di Toni, di Castelnuovo e di Pietro Clausetti.

® AMICI DELLA MUSICA. — Belle affermazioni di Virginia Daidone e di Renata Borgatti.

® SALA BOSSI. — Hanno avuto favorevoli accoglienze le pianiste Elisa Scardoni e signorina Puschi, di bel temperamento.

® ISTITUTO DEI CIECHI. — Ad una udizione dei Cosacchi del Kuban, hanno preso parte la

pianista Seppilli, la cantante Grialdoni, la violinista Zunini.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Concerti della soprano Simionesco col tenore Papaiano e della cantatrice Ruini Cambon, squisita interprete di canti popolari di diverse nazioni.

® FAMIGLIA ROMAGNOLA. — L'accademico Ettore Romagnoli ha letto il suo *Mistero di Persefone* con la collaborazione del maestro Favaretto, al piano, e della cantatrice Frappi.

® GALLERIA PESARO. — Udizione, a scopi benefici, del pianista Fano, di Gilberto e Attilio Crepas e di altri elementi.

® CORSI INTERUNIVERSITARI. — Alceo Toni ha tenuto una dotta e applaudita conferenza su *Il melodramma moderno*.

® UFFICIO CONCERTI. — Ha presentato distinti solisti, quali il Quartetto Bruinier; i violinisti Felicani e Ilonka Fehér; i pianisti Tey e Goldsand; la cantatrice Senteim; i cellisti Lanes e Antonio Tusa, quest'ultimo col fratello Rosario.

® CONCERTI DIVERSI. — Il maestro Janigro ha diretto due belle esecuzioni bachiane, interpreti i pianisti Maffezzoli, D'Albertis e Casolati e la violinista Semenza. La cantatrice Liliana Evanti ed il cellista Amfitheatrof sono stati assai applauditi.

ROMA

® AUGUSTEO. — Molto applaudito il concerto Molinari-Gieseking, in cui, oltre *La Partita* di Casella, figuravano due Concerti per violino e orchestra di Mozart e di Beethoven.

Lo stesso Molinari presenta una ottima edizione della *Messa di Requiem* di Verdi, solisti la Scacciati, l'Anitua, D'Alessio e De Angelis. Ammiratissimi i cori diretti dal maestro Somma.

Seguono poi i concerti Kreisler col pianista Rancheisen, e Molinari-Kreisler, con brani di Viotti, Beethoven e Vivaldi.

Una particolare udizione è offerta ai combattenti, da Lauri-Volpi, Franci, Vaghi e signora Arangi Lombardi.

® CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo: lo *Stabat* di Haydn diretto da Bustini, e una bella udizione di Silvia Sigalla alla « Filarmonica »; il concerto del chitarrista Segovia a « S. Cecilia »; quello della cantatrice Vitali e dell'agguerrita pianista D'Atena alla « Sala Sgambati »; del violinista Piatigovski, interessante interprete, a « S. Cecilia ».

TORINO

® CONCERTI SINFONICI. — Si sono avvicendati sul podio del teatro Regio i maestri Casella, Dohrn (coi solisti Adolfo ed Hermann Busch), Scherchen, Van Realte, Toni, Zandonai. Casella ha presentato tre nuovi brani: *Concerto brandenburghese* di Bach; *Salmi* di Bloch (con la cantatrice De Vincenzi); la sua rapsodia *Italia*. Scherken ha fatto applaudire il *Lamento di un giovane artista* di Sinigaglia (nuovo). Van Raelte ha offerto gli *Intermezzi goldoniani* di Bossi e *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia. Toni ha compreso nel suo programma *Il giudizio di Salomone* oratorio di Carissimi, da lui trascritto (la Valobra, la De Vincenzi, basso Zambelli, tenore Raissoff, coro della Palestrina); una sua nuova *Suite* in forma di variazione, assai gradita; *Paolo e Virginia* di Montemezzi, brano lietamente accolto. Zandonai, infine, ha fatto conoscere per la prima volta — con lieto successo — *Un viaggio a Reims* di Rossini; *Preludio VIII* di Bach per archi, arpe e organi, trascritto da Zandonai, le sue *Ballata eroica*, *Serenata medioevale* e frammenti di *Giulietta e Romeo*.

® LICEO. — Molto bene è riuscito il concerto di Venerdì Santo, diretto da Gedda, comprendente: *Gethsemani*, *Via Crucis* di Fino e brani di Respighi, Rabaud e Wagner.

TRIESTE

® Gli ultimi concerti orchestrali sono stati diretti dai maestri Sebastian, Nebdal, Fleischer. Soltanto nel programma di quest'ultimo erano compresi brani d'autori italiani (Vivaldi, Smareglia, Mancinelli).

® Respighi e la sua signora hanno dato un riuscito concerto di musica da camera.

® Al Liceo Tartini è stato commemorato Smareglia con una udizione di sue musiche.

BOLOGNA

® All'Università Popolare si è svolto un programma di musiche per pianoforte e orchestra d'archi, direttore il maestro Zecchi. Vi figuravano un *Minuetto* ed una *Gavotta* di quest'ultimo e un nuovo brano di Masetti.

® Al Circolo della Stampa si è avuto un concerto di musiche di Gajanus, assai gustate.

® Pel Quartetto, Sigfrido Wagner ha diretto un concerto sinfonico wagneriano.

PALERMO

® Al Circolo Artistico si è avuta una udizione dei migliori artisti del Massimo, ad un'altra, diretta dal maestro Ziino, in cui si è ottimamente riprodotta la *Serva padrona* di Pergolesi.

® Il coro della Scala, diretto dal maestro Veneziani, è stato meritatamente applaudito in diverse città del VENETO.

® In occasione della visita del Duce a LIVORNO, la Guido Monaco, arricchita di altri elementi ha eseguito l'*Inno a Rosaura* di Mascagni, diretto dallo stesso autore.

® A POLA è stato commemorato Smareglia con concerto di sue musiche e discorso del prof. Nacalumi.

® Si è assai distinta alla Società Concerti di PARMA la giovane pianista Ornelia Puliti. Nella stessa città il prof. Fava Tempesta ha tenuto una interessante conferenza su *L'insegnamento del canto* nelle scuole elementari. Da ricordare anche il concerto orchestrale degli alunni del Conservatorio al Reinach.

® In un Concerto diretto da Wolff, a S. REMO, sono piaciute due nuove *Danze* esotiche di Coppola.

® Andrea Della Corte ha parlato a NAPOLI, con la consueta competenza, su *Il barocco ed il 600 musicale*.

® Max Reiter, con la cooperazione di Vasa Prihoda, ha dato concerti sinfonici in diverse città.

® Il maestro Cattolica ha diretto a Palazzo S. Anna di FERRARA un applaudito concerto, al quale hanno partecipato la cantatrice Lenzi-Rossi, il tenore Mercuriali, i maestri Michelini e Rizzi.

® Al Piccinni di BARI si è avuta una ottima edizione del *La passione di Cristo* di Perosi, diretta dal maestro Biagio Grimaldi.

® Lo *Stabat Mater* di Don C. Franco, per cori, orchestra e organo, ha avuto eccellente accoglienza a MOLFETTA.

® Al Club musicale di PARIGI, si è svolto un programma di musiche di Davico.

® *La Messa* di Verdi è stata eseguita a S. Stefano di Vienna, diretta dal maestro Kraus, con partecipazione dell'orchestra della Filarmonica, dei cori dell'Opera e di distinti solisti.

® La *Messa francescana* del triestino maestro Zuccoli, è stata apprezzata a LUBIANA.

® Serafin ha tenuto una conferenza a Nuova York su *Donizetti e l'Elisir d'Amore*.

Essendoci giunta in ritardo la consueta corrispondenza da Napoli, la riassumeremo nel prossimo fascicolo.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

Una trentina di novità, se pur non ne dimentico qualcuna, ci sono state presentate in quest'ultimo periodo, sia nelle sale di concerti che sui teatri.

L'avvenimento più importante, però, è stata l'inaugurazione dei Concerti Straram, nella bella sala dei Campi Elisi.

Nelle due prime sedute, davanti ad un pubblico numeroso ed attento, l'eminente direttore ci ha fatto conoscere il primo lavoro di Elsa Barraine (giovanissima « premio di Roma » dell'anno scorso) dal titolo *Harald Harfagar*; un poema sinfonico nel quale si scorge la conoscenza del mestiere e dell'orchestrazione e un possesso di idee, che, benchè prive ancora di vera personalità, hanno un'impronta degna di considerazione, specie se si tiene conto della giovanissima età dell'autrice.

L'orchestra Colonne, con tre novità — diversamente interessanti — di Lovreglio, di Bretagne e di Migot, ci ha dato le riprese di frammenti della nobile *Leggenda* di *S. Cristoforo* di D'Indy e del grazioso balleto *Maimouna* di Grovlez.

Il *Poema della gioventù* di Lovreglio ha avuto un successo di stima. Il Preludio del *Ponzio Pilato* di Bretagne presenta, invece, ben diverse qualità, dominato com'è da un sentimento degno e nobile ed essendo di fattura tale da dimostrare, nell'autore, bella preparazione.

Di Giorgio Migot, infine, il cui talento richiama sempre l'attenzione del pubblico, abbiamo applaudito due brevissimi *Preludi*, di sostanza un po' scarna ma di seducente sensibilità; scritti e orchestrati con estrema cura e giusto senso dei valori.

Ai Concerti Lamoureux si sono avuti pochi brani nuovi, ma prelibati. Ricordiamo innanzi tutto il *Minuetto antico* e il *Bolero* di Ravel.

Minuetto antico è un pezzo pianistico, recentemente orchestrato, in cui si rilevano molte di quelle influenze che così bene hanno fecondato in Ravel.

Il *Bolero* — che già aveva figurato nei programmi della Rubinstein — è un lavoro veramente importante, dominato da un unico motivo, appena modulato verso la fine, il quale, eliminando tutti gli altri, serve da ornamento ed esprime i sentimenti. Sostenuto da un ritmo continuo che scandono due tamburi, tale motivo passa attraverso tutti i gruppi strumentali, assumendo di volta in volta un nuovo aspetto, un nuovo colorito ed una nuova espressione. L'intero lavoro è composto, regolato, dosato con la stessa precisione di un giocattolo scientifico in cui, senza errori di sorta, tutto si comanda, si concatena, si amalgama.

Da segnalare ancora una gradita *Suite* di Jongen, per viola e orchestra e un ciclo di melodie inedite — *Tentazioni* — di Albert Doyen, di bella e movimentata linea.

Anche i Concerti Pasdeloup hanno presentato parecchie novità scelte con eclettismo,

direi quasi con « Locarnismo », di bell'effetto. La Grecia, l'Olanda, l'Italia, la Svizzera vi hanno portato il loro contributo. Di Lavidis, abbiamo apprezzato un *De Profundis* scritto per un complesso orchestrale un po' fuori della consueta tradizione sinfonica, poichè l'autore ha aggiunto ai consueti strumenti, due « produttori d'onde » sistema Martenot, due serie di campane a tastiera ed un organo.

La Giara di Alfredo Casella è la versione orchestrale dell'omonima azione coreografica che i balletti svedesi ci fecero conoscere qualche anno addietro. La musica che n'è stata ricavata non ha perduto nulla del sapore e dello spirito che le si era riconosciuto allora. Il pubblico, convinto, ha manifestato fervidamente la sua soddisfazione.

Dell'olandese Dopper fu eseguita una *Ciaccona gotica* ove sono, un po' prolissamente e non nitidamente, utilizzate le risorse dell'arte dello sviluppo e della variazione. Tre *Melodie* di Honegger e due di Larmanjat completavano questa Società musicale delle nazioni.

Delle prime Melodie (*L'Automne, Chasseur perdu en fôret* e *Les saltimbanques*) era nuova soltanto la versione orchestrale. Le altre due di Larmanjat, che Jouatte ha cantato con molta intelligenza, sono composte su due poemi di L. P. Fargue, ricche di eloquenti impressioni, d'immagini e di mistero. Anche la musica è riboccante di poesia, ma allo stato latente, appena espressa da pudiche allusioni e da brevi sottintesi.

Con la giovane e sempre in continuo progresso Orchestra Sinfonica di Parigi, hanno avuto ottima accoglienza parecchi musicisti stranieri. Su quattro novità soltanto *Ronde burlesque* di Florent Schmitt, rappresentava la Francia. Con la sua incisiva strumentazione, questo brano assume un aspetto più ironico che buffonesco. Si riscontra in esso una franca, robusta e viva natura e costituisce uno dei migliori lavori dello stesso compositore.

Le altre novità erano di Rieti, di Hindemith e di F. Lazar.

Il primo, com'è noto, appartiene alla giovane scuola italiana. Allievo di Respighi, lo si vede cercare, a sua volta, attraverso i dettagli sonori — al quale nessun compositore sa sottrarsi oggi giorno — le grandi effusioni dettate dal suo temperamento e dal suo clima. La *Sinfonia*, che ora abbiamo giudicato, non differisce — nè per tendenze, nè per stile — dalle altre composizioni del Rieti.

Ma nell'insieme esprime un'arte simpatica, che piace per la sua amabile freschezza, forse ingenua a motivo della sua gentilezza motteggiatrice; per il suo luccichio vivo e leggero; per quella trepidazione particolare di Rieti che sembra accogliere nella *Sinfonia* il movimento vivo della scena.

L'ouverture *Nouvelles du jour* di Hindemith non è un lavoro molto bello; ma è animato da ritmo nervoso, mentre la strumentazione, quanto mai brillante, finisce per smarrire il senso critico dell'uditore. Tutto vi è premeditato e freddo, accuratamente scritto, combinato, calcolato secondo le prescrizioni del nuovo vangelo obiettivista, spoglio da ogni pretesa di espressione.

Ring di F. Lazar, che Georgesco ci ha fatto conoscere, non guadagna certo da un romanticismo diventato per molti sinonimo di spavalderia. Si tratta, come fa capire il titolo, di un combattimento di boxe secondo la maniera di Honegger, di cui il musicista rumeno ha subito l'influenza. Indiscutibilmente dotato, F. Lazar sta cercando la sua strada; ma bisogna riconoscere, intanto, che il *Ring* è scritto bene e brillantemente strumentato.

Non avendo presentato nessuna novità le giovani orchestre Poulet e Siohan, e riservandomi di parlare in altra mia delle novità teatrali e coreografiche, mi resta a dire ancora qualcosa sulla giovane scuola italiana che — ai concerti Gaillard — ha fatto conoscere Massimo Freccia, un giovane direttore d'orchestra fervido e pieno di sollecitudine per i lavori dei suoi compatrioti.

Si tratta della *Sinfonia da camera* di Mario Labroca e del *Madrigale* di Rieti, due autori che hanno più d'una linea di parentela, e che denotano entrambi chiaramente certe sopravvivenze caratteristiche di antica e classica semplicità: gusto per le frasi nervosamente dialogate; freschezza; piacevole spontaneità, ma troppo spesso guastata da una vana ricerca del colore moderno che nuoce alla distinzione dei lavori e ne modifica le caratteristiche. Difetti e qualità che si riscontrano anche nella interessante *Sinfonia* di Rieti, della quale ho già parlato.

Il programma della prima seduta dell'Associazione della Scuola normale di musica, rispondeva bene agli scopi dalla stessa propostisi, e cioè di far sentire ad un pubblico maturo, nelle migliori condizioni (sia per esecuzione che per ambiente) convenienti alla musica per orchestra da camera, lavori dimenticati, poco eseguiti o inediti: di farlo passare, insomma, dal « museo alla vita », da ciò che fu a ciò che sarà; di presentare opportune « seconde udizioni », provocando dal pubblico e dalla critica l'occasione di riconoscere che talvolta si sono sbagliati.

La *Sinfonia* inedita di Mendelssohn, che figurava nel programma, è interessante per più d'un motivo. La precocità dell'autore vi si afferma nella sostanza e nella forma; e si rivelano di già la sua facilità ed un'elegante distinzione. Ed è l'incanto di questa *Sinfonia* che fa scoprire nel fanciullo, la cui fronte ha carezzato l'ala del genio, tutte le qualità dell'uomo.

R. Brussel.

Lettera dalla Germania

L'Opera di Lipsia ha presentato ultimamente due « prime » di opere moderne, d'avanguardia: la *Vita di Oreste* di Ernst Krenek, su libretto dello stesso compositore, e *L'ascesa e la decadenza della città di Mahagonny*, testo di Bert Brecht, musica di Weill.

Ernst Krenek definisce il suo lavoro « grande opera in 5 atti ». Da notare, come fatto importante nell'attuale storia musicale, ch'egli ha ritrovato il suo stile personale. Come il giudice, alla fine dell'opera, libera Oreste dalla maledizione del matricidio, così Krenek libera il canto dalla schiavitù di essere legato all'orchestra. Il canto, infatti, segue la propria via, intessendo elementi recitativi ed ariosi sia nelle parti a solo che nei grandi insieme artistici. L'orchestra non fa che sottolinearlo e sostenerlo. E questo avviene con ritmi di jazz, perfino nei momenti tragici, ciò che costituisce una caratteristica dello stile, mentre l'armonia e l'istrumentazione contribuiscono affinchè sia sempre contenuto nel quadro, riuscendo a creare in certi punti un linguaggio drammatico e perfino veemente; e, ciò nonostante, ogni parola degli a solo rimane intelligibile. Quindi una piena vittoria del buon senso.

L'organico dell'orchestra è simile a quello di *Ariadne:* pianoforte ed armonium spesso preponderanti; ed è pure molto originale il suono del banjo. Di grande effetto sono i cori popolari. Dovrebbero invece essere eliminate le brevi didascalie del coro all'unissono, invisibile, ad ogni singolo quadro.

L'autore del libretto ha adoperato la materia di non meno di 5 antiche tragedie per la sua opera che dura circa quattro ore e mezza: *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauride* di Euripide, oltre ai tre drammi di *Oreste* di Eschilo. Le antiche figure greche sono state riprodotte con lineamenti plastici molto netti, malgrado la libera versione, meno quelle di Re Thoas e di sua figlia Thamar, le quali vennero create arbitrariamente e perciò con una vita propria non bene definita, quasi più da novella e favola, che da teatro.

L'esecuzione di Lipsia fu talmente di primo ordine, che è difficile immaginare quale effetto l'opera farà altrove. La parte musicale potrà essere resa certamente col medesimo effetto che ottenne ora Brecher, anche da un altro direttore d'orchestra; ma è invece difficile prevedere se la parte, riguardante grandi scene popolari, movimentate ed agitate, in Micene ed Atene, che formano uno dei fattori principali del trionfo di Lipsia, possa riuscire senza la grandiosa azione delle masse ideata da Walther Brügmann e senza la sicurezza incondizionata dei cori. I quadri scenici di Oscar Strnad di Vienna si adattarono molto bene alla originalità musico-drammatica del compositore-poeta e non meno felicemente venne risolta la questione dei costumi greci. Per quanto riguarda invece quella dei costumi dei personaggi reali di Thoas e di Thamar essa è ancora insoluta. Superiore ad ogni elogio per canto e per scena furono Oreste (baritono) e Clitennestra (mezzosoprano con un volume di voce di due ottave); ottimi anche i due tenori: Agamennone e Aegisth. Eccellenti, Elettra ed Ifigenia, soprano drammatico e soprano lirico, come pure gli interpreti delle parti di Thoas e di Thamar, baritono e soprano leggero, musicalmente importantissime. Fu una grande serata per l'Opera di Lipsia che raggiunse artisticamente un insolito successo. Sembra che il lavoro abbia un poco annoiato su altri teatri, perchè si fece il grave errore di dare all'opera un carattere parodistico, nonostante sia già per se stessa una specie di parodia di gran rilievo spirituale.

Veniamo ora all'*Ascesa e decadenza della città di Mahagonny* di K. Weill, apparsa sulla scena dell'Opera di Lipsia, domenica 9 marzo. Fu uno strano esperimento di tre ore, di un lavoro che ha grande somiglianza col Teatro di Varietà e col Cinematografo. Da parodie drastiche di quadri d'ambiente della vita di una città americana, recentemente fondata, lontana da ogni proibizionismo e tutela governativa, ove accorrono i delinquenti, gli avventurieri e le sgualdrine, scaturisce e si svolge lentamente il destino dell'eroe, un semplice spaccalegna venuto dall'Alasca, fino alla sua esecuzione sulla sedia elettrica con relativo funerale. A questo lavoro, che sta fra il Quodlibet scenico ed il pezzo popolare esotico, pure in origine vigoroso, nuocciono assai i prospetti e le proiezioni di disegni a cartoncino assai rudimentali, in parte figurati, forniti dall'editore, nonchè le didascalie esplicative quasi sempre inutili, il cui scopo sarebbe di svolgere davanti agli occhi dello spettatore le singole tappe di una azione romantica. Ciò che del lavoro rimarrà certamente è una parte della musica che colpisce col suo ritmo e che è veramente bene istrumentata.

Gustav Brecher ha diretto con grande effetto. Al direttore di scena, Walther Brügmann, vennero questa volta imposti dei limiti, dato il « materiale » fornito dall'editore. Tanto i solisti che il coro (fra i primi si distinse particolarmente Marga Dannenberg, venditrice di whisky e di ragazze, e contemporaneamente proprietaria della giurisdizione di Mahagonny) furono eccellenti. L'esito fu dubbio, poichè gli applausi furono contrastati continuamente.

È stato pericoloso l'affidarsi ad un librettista che già nel teatro di prosa aveva messo ripetutamente a dura prova la pazienza del pubblico. Nelle rappresentazioni in altri teatri si sono apportate molte modificazioni al lavoro, ch'è stato accolto senza contrasti, pur non essendo riuscito a divertire.

Dr. Max Steinitzer

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® R. Conservatorio di Musica di Napoli. — Concorso « Rispoli », tra compositori italiani che non abbiano sorpassato il 30° anno di età al 15 giugno 1930 (data per la scadenza), per un Quartetto a corde in quattro tempi. Premio L. 2000 indivisibile, e facoltativamente l'esecuzione in una delle pubbliche esercitazioni. Documenti legalizzati.

® La Commissione giudicatrice del Concorso bandito dalla Reale Accademia d'Italia per il testo poetico di un inno a Virgilio ha designato con voto unanime come vincitore del premio di L. 5000 il lavoro col motto « Nuvola » del quale è risultato autore Ugo Fleres.

L'accademia bandisce ora il concorso per la musica all'inno di Ugo Fleres. Il concorso scadrà il 31 agosto prossimo: il premio è fissato in L. 5000. I manoscritti dovranno essere diretti all'Accademia d'Italia col sistema della busta e del motto.

® Accademia del Conservatorio Musicale di Firenze. — Rinnova, quale Amministratrice dell'« Ente Cristofori » il Concorso, tra i fabbricanti italiani di pianoforti, per la costruzione di un buono strumento. Premio L. 3000. Scadenza 31 dicembre p. v.

® Fra i partecipanti della Mostra di Strumenti Musicali, che la Fiera di Padova ha quest'anno allestito, è indetto un Concorso Nazionale di Liuteria organizzato sotto gli auspici della Federazione Nazionale Fascista Industrie Varie. Il Concorso che è disciplinato da uno speciale regolamento, comprende due categorie. Il primo gruppo è riservato agli Strumenti per Banda; Liuteria; a pizzico ed a plettro; Pianoforti, Autopiani, Organi e affini; Campane; Accessori. Il secondo gruppo è riservato alle macchine parlanti e strumenti meccanici. Saranno assegnati numerosi premi.

® Al Concorso Internazionale indetto dal Kursaal di Ostenda è riuscito vincitore per il lavoro d'espressione, il francese Paul Fiévet; e per il lavoro di carattere, il francese Achille Philip. I secondi premi sono stati rispettivamente assegnati all'austriaco Carl H. Pillnev ed al belga S. Dupuis.

(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 scaligera 1929-30, iniziatasi il 7 dicembre con *La Campana sommersa* di Respighi si è chiusa il 7 maggio con *Amico Fritz* di Mascagni. Si sono date 124 rappresentazioni, delle quali 96 in abbonamento e 28 fuori abbonamento; di quest'ultime, 14 popolarissime, 5 riservate al Teatro del Popolo, 6 al Dopolavoro provinciale, 1 al Dopolavoro Dipendenti Comunali.

Delle 29 opere allestite, 21 furono di autore italiano, e 8 straniere; 1 nuovissima; 2 nuove per Milano, 8 di primo allestimento, 18 già in repertorio. Le trascriviamo con a fianco il numero di esecuzioni:

Novità. — *La via della finestra* di Zandonai (5); *Il gobbo del Califfo* di Casavola e *La Sagredo* di Vittadini (3):

Opere di primo allestimento. — *Fanciulla del West, Tannhäuser* e *Guglielmo Tell* (6); *Dannazione di Faust* e *Don Giovanni* (5); *Elisir d'amore* e *La Vestale* (4); *Amico Fritz* (3).

Opere di repertorio. — *Bohème* (10); *Turandot* (9); *Butterfly* e *Forza del destino* (7); *Boris Godunof, Francesca da Rimini* e *Trovatore* (4); *Tetralogia, Tosca, Barbiere di Siviglia, Preziose ridicole, Campana sommersa, Chénier* e *Cavalleria* (3); *Traviata* (2).

Ballo. — *La Fata delle bambole* (30).

L'autore più rappresentato è stato Puccini le cui opere hanno avuto 35 recite. Seguono Wagner, con 18; Verdi, con 13; Rossini e Zandonai, con 9; Mascagni, con 6, ecc.

Rispetto ai maestri direttori si hanno questi dati: Guarnieri ha concertato 8 opere; Del Campo 7; Calusio 4; Wagner 4; De Sabata e Mascagni 2; Respighi 1. Bisogna ricordare anche il maestro Elmendorff che ha diretto la terza ripresa della *Tetralogia*.

® Il Ministro dell'Educazione Nazionale, richiamandosi alle precedenti norme per un'adeguata conoscenza della Musica nelle Scuole, ha ora rivolto esplicito invito ai direttori degli istituti e delle scuole affinchè dispongano sollecitamente sin da quest'anno, da soli o di intesa con i capi degli altri istituti della sede, la più diligente organizzazione di uno o più concerti da tenersi nei locali dell'istituto e fuori, e ai quali gli studenti siano invitati ad assistere con carattere di obbligo e con adatta preparazione di spirito.

® Alla presenza dell'on. Alfieri, Sottosegretario alle Corporazioni, ha avuto luogo l'annuale riunione del Consiglio generale fascista industriale del teatro, cinematografo ed affini. La riunione, particolarmente interessante, ha permesso di esaminare i più urgenti problemi che riguardano l'industria dello spettacolo in Italia, ed elencare i possibili rimedi, a proposito dei quali, l'on. Alfieri ha assicurato il più vivo interessamento del Governo.

® Il Pontefice ha ricevuto in udienza speciale il maestro Mascagni e lo ha intrattenuto per oltre un'ora, affidandogli l'incarico di comporre il nuovo inno ufficiale pontificio. L'inno verrebbe per la prima volta eseguito dal concerto della Gendarmeria Pontificia.

® Ad iniziativa di un Comitato di esponenti dell'arte e della finanza, è stato istituito a Roma un organismo che prende il nome di Accademia e Teatro Nazionale dell'Arte di cui è stato nominato direttore generale Pietro Mascagni, presidente del Consiglio di amministrazione il dott. Aldo Aytano e segretario Raffaello De Rensis.

L'istituzione ha lo scopo di concorrere per mezzo di molteplici e continuative manifestazioni in armonia con le direttive del Regime, all'attuale movimento di rinascita artistica italiana con particolare riguardo alla musica e al teatro musicale, imprimendo un indirizzo schiettamente italiano all'arte nostra.

Si organizzeranno rappresentazioni e concerti, si bandiranno concorsi per opere e composizioni sinfoniche e da camera, si incoraggeranno i giovani autori ed artisti valorizzandoli in teatri e sale sperimentali. Intanto si è già istituito un teatro lirico sperimentale che sorge col particolare interessamento dell'on. Giuseppe Mulè, segretario generale del Sindacato nazionale musicisti.

® Il liutaio cav. Giuseppe Fiorini di Monaco, assolvendo una sua precedente promessa ha consegnato al Museo Civico di Cremona la sua collezione di cimeli stradivariani, di rara importanza e di grande valore artistico.

® Beniamino Gigli canterà gratuitamente in alcuni spettacoli di beneficenza a Roma ed in altre città d'Italia, per le opere assistenziali del Partito. Alla manifestazione hanno aderito, offrendo disinteressatamente la propria prestazione, altri ben noti artisti, la Casa Ricordi ed altri fornitori.

® I Concerti Sinfonici a Venezia, saranno diretti dai maestri Respighi (col violoncellista Bonucci); Oscar Fried; Defauw; Votto (col violinista Szigeti); Elmendorff; Zandonai.

® Il 2° Salone Internazionale della Sinfonia si terrà alla Scuola Normale di Parigi nel giugno 1930, e sarà assolutamente gratuito per chi vorrà parteciparvi; e la maggior parte della produzione sinfonica dell'annata sarà eseguita al piano, davanti ad un pubblico di direttori d'orchestra francesi e stranieri.

Chi vuol partecipare al Salone deve inviare non oltre il 1° giugno alla Scuola Normale di Musica, 114 bis, Boul. Malesherbes, Parigi, l'elenco dei lavori sinfonici finiti nel 1929-30, con tutti i particolari possibili, indicando anche l'editore e la data di prima esecuzione

® Nella Biblioteca Musicale di Nuova York, ch'è annessa alla Biblioteca pubblica, è stata istituita la Sala per libere udizioni, ove ogni amatore può avere a sua disposizione per un'ora al giorno una eccellente macchina riproduttrice che gli permette di udire il pezzo d'opera o la composizione che preferisce, tra ben 1500 brani, accuratamente scelti. A motivo delle numerose richieste si è dovuto istituire un libro di prenotazione. Gli autori più richiesti sono Brahms, Bach, Wagner, Ciaicowski, Stokowski.

NECROLOGIO

® Il 26 aprile scorso è morto quasi improvvisamente a Milano *il Cav. Uff. Giordano Valcarenghi*, fratello maggiore del Comm. Renzo, gerente della Ditta Ricordi. Il defunto, assai noto nel campo industriale per la sua attività, intelligenza e signorilità di modi, lascia un vivo rimpianto fra quanti ebbero con lui rapporti di amicizia o di affari. Si abbiano, il Comm. Valcarenghi e tutti i congiunti, l'espressione delle nostre più affettuose condoglianze.

® Il 28 u. s. si è spento a Bergamo, lo scrittore *Giuliano Donato Pelleni*, appena trentaseienne, autodidatta e grande invalido di guerra. Si occupava con passione e competenza di cose musicali. Lascia i seguenti lavori: *D'Annunzio e Wagner; La Storia dell'Istituto Musicale Donizetti; La Musica a Bergamo*. Pochi giorni prima della morte, era uscito nella nuova collezione Treves un suo volume su *Gaetano Donizetti*, del quale presto ci occuperemo.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

SOLFEGGIO

POZZOLI (E.) (E. R. 1060). *Solfeggi cantati*, con accompagnamento di Pianoforte. Appendice al primo Corso. (B) L. 10,—

PIANOFORTE

BRAHMS (G.) (E. R. 1174). *Tre Intermezzi*, Op. 117. (B) L. 4,—

CANOSA (F. R.) (121785). *No es pa' ponerse a llorar* (Cara mia, non c'è ragione!). Tango (con parole). Versi di Enrique Dizeo. (A) L. 6,—

CESI (B.). *Methodo de Piano* (testo portoghese):
——— (121366). Fasc. 1°: Elementos - 20 Exercicios. (B) L. 6,—
——— (121367). » 2°: Exercicios e Escalas. » » 10,—
——— (121368). » 3°: Arpejos. » » 10,—
——— (121569). » 4°: Igualdad das mãos. » » 7,—
Metodo para Piano (testo spagnuolo):
——— (121568). Fasc. 4°: Igualdad de las manos » » 7,—

CIPOLLA (A. A.) (121787). *Tricromia arrabalera* (Tricromia su sfondo azzurro). Tango (con parole). Versi di Francisco Bastardi. (A) L. 6,—

CIPOLLINI (D.) (E. R. 1088). *Raccolta di Musiche pianistiche* per lo studio dell'espressione e del ritmo. Vol. 2°: Pezzi progressivi. (B) L. 10,—

COBIAN (C.) (121780). *Vedré a mi lado* (A me ritorna!). Tango (con parole). Versi di Enrique Dizeo. (A) L. 6,—

FEFRARIA (L. E.). *Rythmo-Phraseado-Toque na technica pianistica moderna*. Com Estudos (testi italiano, francese, tedesco, portoghese):
——— (E. R. 1167) Vol. 1° 30 pequenos Estudos. (B) L. 8,—
——— (E. R. 1168) » 2° 33 Ensaios e Improvisos. (B) L. 6,—
——— (E. R. 1169) » 3° 37 pequenos Estudos. » » 7,—

FERRARI-TRECATE (L.) (E. R. 1076). *Ninnoli musicali*, 12 Pezzi facili e facilissimi. (B) L. 6,—

STOCCHETTI (R.) (121590). *Te quiero* (Ti desidero). Tango. (A) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

(121617). GRAND OPERA ARIAS, with origina' and english text, for Baritone. (A) Sc. 10/6

PIZZETTI (I.). Lo Straniero. Dramma in 2 atti. Libretto dello stesso Maestro. (A) L. 50,—

VITTADINI (F.) La Sagarso. Dramma lirico in 4 atti. Libretto di Giuseppe Adami. (A) L. 50,—

CANTO, VIOLINO E PIANOFORTE

GOUNOD (C.) (121553). *Ave Maria*. Melodia religiosa, adattata al 1° Preludio di G. S. Bach. (A) L. 5,—

CORI A VOCI SOLE

VITTORIA (T. L. da). *O vos omnes*. Mottetto a 4 Voci. Trascrizione per voci femminili (Veneziani):
——— (121776). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121777). Soprani I e II (uniti) » » 1,—
——— (121778). Mezzi-Soprani e Contralti (uniti) » » 1,—
——— *Tenebrae factae sunt*. Mottetto a 4 Voci. Trascrizione per voci femminili (Veneziani):
——— (121773). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121774). Soprani I e II (uniti) » » 1,—
——— (121775). Mezzi-Soprani e Contralti (uniti) » » 1,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121494). *Tre Vocalizzi* (Cori). (A) L. 8,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

ROSSINI (G.) (121418). *Profond sommeil*. Libera trascrizione di Renato Fasano. (A) L. 6,—

WESTERHOUT (N. v.) (121419). *Lentamente e soave* (dagli «Insonni» per Pianoforte). Libera trascrizione per Violoncello (o Violino) e Pianoforte di Renato Fasano. (A) L. 5,—

CONTRABBASSO

NEGRI (L.) (121761). *24 Studi* (Rossi). (B) L. 8,—

GRANDE BANDA

RESPIGHI (O.). *Feste romane*. Poema sinfonico (D'Ella):
——— (121478). Partitura. (A) L. 50,—
——— (121479). Parti staccate. » » 80,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (121610). *Oh! Suzy!* One step. (A) L. 6,—

CATALANI (A.) (121386). Lorelei. Preludio (De Cecco). (A) L. 10,—

MARINUZZI (G.). *Suite siciliana* (Culotta):
——— (121576) 1° Tempo: *Leggenda di Natale*. (A) L. 10,—
——— (121577) 2° » *La Canzone dell'emigrante*. (A) L. 6,—
——— (121578) 3° » *Valzer campestre* » » 8,—
——— (121579) 4° » *Festa popolare* » » 20,—

TARDITI (G.) (121585). *Fontanafredda*. Minuetto lento. (A) L. 6,—

LIBRETTI

ADAMI (G.). La Sagarso. Dramma lirico in 4 atti, per la musica di Franco Vittadini. L. 4,—

PIZZETTI (I.). Lo Straniero. Dramma lirico in 2 atti per la musica dello stesso Maestro. L. 5,—

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.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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.

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXX.



Polveri idriz

per Acqua minerale gasosa artificiale

CARLO ERBA S. A. - MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I). *Ah! bello a me ritorna* (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI. *Misero a pien mi festi* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthà* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro. *Nume, custode e vindice* (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **F, L. 30 - Diam. cm. 30**

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

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

RECENTI PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

Pianoforte a due mani.

BEETHOVEN (L. V.)

E. R. 1172. - *Pagina d'album*: « Per Elisa ». L. 2,—

E. R. 1173. - *7 Bagattelle*. Op. 35. Frugatta) L. 4,—

BELLINI (V.) e ROSSINI (G.)

E. R. 1163. *Sinfonie scelte:*
BELLINI: I Capuleti e i Montecchi; Norma.
ROSSINI: Tancredi; Italiana in Algeri; Barbiere di Siviglia; Otello; La Gazza ladra; Semiramide; G. Tell. L. 8,—

BRAHMS (G.)

E. R. 1061. - *2 Rapsodie*. Op. 79. L. 4,—
E. R. 1155. - *Valzer*. Op. 39. » 4,—
E. R. 1174. - *Tre Intermezzi*. » 4,—

CHOPIN (F.)

E. R. 1180. - *Barcarola*. Op. 60 (Brugnoli) L. 4,—

CIPOLLINI (D.)-

E. R. 1088. - *Raccolta* di musiche pianistiche per lo studio dell'espressione e del ritmo. Vol. II. Pezzi progressivi. L. 10,—

FERRARI TRECATE (L.)

E. R. 1076. - *Ninnoli musicali*. 12 Pezzi facili e facilissimi. L. 6,—

GLUCK (C. V.)

E. R. 1064. - *Gavotta*, dell'opera « Ifigenia in Aulide ». Libera trascrizione di G. BRAMHS. L. 3,—

MOZART (W. A.)

E. R. 1178. - *Rondò in Re* (Longo). L. 3,—

PAGANINI-LISZT

E. R. 1162. - *La Caccia* (dai « Sei grandi Studii da Paganini ») (Brugnoli). L. 5,—

SCHUMANN (R.)

E. R. 1179. - *Dedica*. Op. 25 n. 1 (dal ciclo di Canzoni « Mirti »). Libera trascrizione di F. LISZT. L. 3,—

Pianoforte a quattro mani.

BRAMHS (G.)

E. R. 1156. - *Valzer*. Op. 39. L. 5,—

Solfeggio.

POZZOLI (E.)

E. R. 1090. - *Solfeggi cantati*, con accompagnamento di Pianoforte. Appendice al 1° corso. L. 10,—

Canto e Pianoforte

PASQUINI (B.)

E. R. 1028. - *Arie ed ariette* a cura di F. Boghen (S-T): L. 8,—
1. Se chiedo arene al mare; 2. Pensieri, consigliatemi; 3. Miei lumi, serenatevi; 4. Il timor e la speranza; 5. Credo, Padre; 6. Perduto ho il core; 7. Tu parti alle delitie; 8. Se il pentirsi d'amor....

VACCAI (N.)

E. R. 1073. - Metodo pratico di Canto italiano per camera (S-T). Testi italiano e inglese. L. 5,—

Strumenti ad Arco.

BACH (G. S.)

E. R. 1058. - *Sonate e Partite* per Violino solo. Trascrizione per Viola di A. Consolini. L. 7,—

POLO (E.)

E. R. 1074. - *Tecnica fondamentale delle Scale*, in tutti i toni, per Violino. L. 5,—

GIRONI (E.)

E. R. 1220. - *Metodo* pratico elementare per Violino. L. 10,—

MERCADANTE (S.)

E. R. 1066. - *Cinque Studi da Concerto*, liberamente trascritti per Violino (o Flauto e Pianoforte. (Stadio). L. 8,—

Strumenti a Fiato.

CARDONI (A.)

E. R. 1010. - *La Scuola del bel Canto italiano* ad uso dei giovani Clarinettisti. L. 8,—

E. R. 973. - *Idem:* ad uso dei solisti del Cornetto Si bem. o Flicorno Soprano. 1° album. L. 8,—

E. R. 929. - *Idem:* 2° album. L. 8,—

E. R. 1075. - *Idem:* con accompagnamento di Pianoforte. L. 8,—

FONTANA (C.)

E. R. 663. - *Raccolta* di principali passi e a soli di opere teatrali e sinfoniche. L. 25,—

GAMBARO (V.)

E. R. 1045. - *21 Capricci* per Clarinetto (Giampieri). L. 5,—

MERCADANTE (S.)

E. R. 1067. - *Cinque Studi da Concerto*, liberamente trascritti per Oboe e Pianoforte (C. Stadio) L. 8,—

E. R. 1068. - *Idem* per Clarinetto e Pianoforte (C. Stadio) L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - 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

OVUNQUE
potete udire e acquistare
i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica
Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce
AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

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 copraffini.

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.

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

=INTERESSA=

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA

LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = COTONIFICI = CANAPIFICI = SARTORIA = METALLURGICI = IMPRESE ELETTRICI

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.

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON

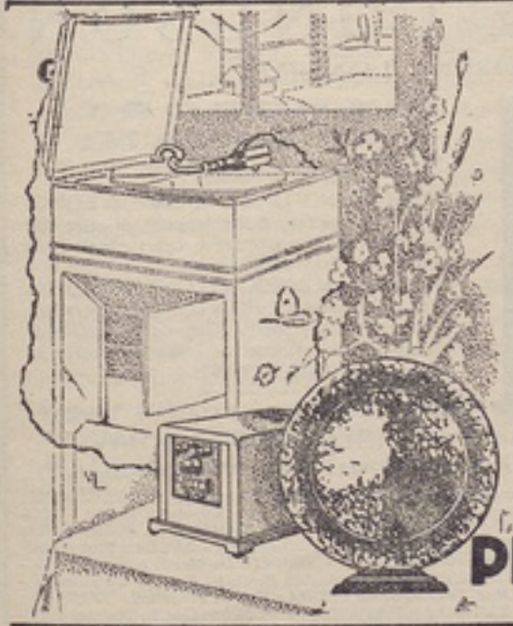
PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO*



PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA

FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita — A —

PHILIPS-RADIO

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

LUIGI COCCHI. — L'Anima musicale di Venezia . . . Pag. 247

FRANCO DE FEO. — La Zampogna - La Natività e il Presepe - La Pastorale Natalizia . . . » 254

RIVISTA DELLE RIVISTE: E. Satie alla « Schola Cantorum ». - L'Oratorio contemporaneo. - La tastiera del pianoforte . . . » 263

VITA MUSICALE: La prima Mostra Nazionale di musica contemporanea. - Teatri. - Concerti . . . » 271

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Da Parigi (R. BRUSSEL). - Dalla Sassonia (W. VIRNEISEL) . . . » 276

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . » 280

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie . . . » 285

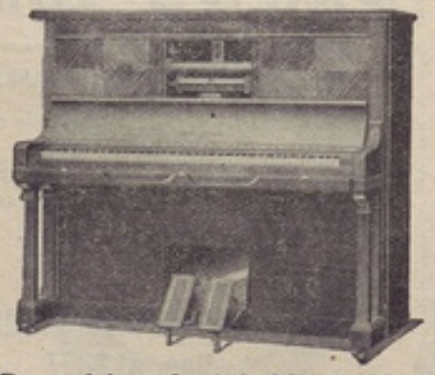
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . » 287

BRANO MUSICALE

G. F. MALIPIERO. - *Variazione senza tema.* - F. CAROSIO-O. RESPIGHI. - *Laura soave.*

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 Belletti - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Piona & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellicioni - MANTOVA: L. Desiderà - MESSINA: Pasquale Giscoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Berzioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO E.M.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tiné - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Senzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balboani - VOGHERA: Mario Moroni

ANNO XII. GIUGNO 1930-VIII. N. 6.

MVSICA D'OGGI

L'anima musicale di Venezia

Nessuna città possiede, in sè, un'anima così profondamente e intimamente musicale come Venezia!

Sbocciata come un immenso fiore marmoreo sulla laguna, questa città fascinatrice è essa stessa ritmo e armonia: ritmo di mare che, insinuandosi per i canali tortuosi, tutta l'avvolge in un incessante palpito sommesso; armonia di forme e di colori, da cui irradia un senso divino e particolare di bellezza che, circondando la città di un'atmosfera d'incanti, le imprime quel suo carattere unico al mondo e la rende mèta agognata di tutti coloro che recano nel cuore un sogno, una speranza, un'aspirazione, un'illusione!

In quest'atmosfera trovarono le loro più sublimi ispirazioni molti e molti artisti; in essa Riccardo Wagner — rifugiatosi a Venezia in un periodo di intensa esaltazione passionale — trovò l'ambiente idoneo al suo stato d'animo dionisiaco e compose il più sublime e ardente poema d'amore sgorgato da cuore umano! E così egli descriveva alla sua grande ispiratrice, Matilde Wesendonk, il fascino musicale di quella città: « Meravigliosamente bello il Canale di notte. Chiare stelle, la luna al suo ultimo quarto. Passa una gondola. In lontananza i gondolieri si chiamano l'un l'altro cantando. Ciò è straordinariamente bello e sublime. Non si cantano più le stanze del Tasso, ma le melodie sono tuttavia antichissime, antiche come Venezia, certo più antiche delle stanze del Tasso, che in ogni caso sono state ad esse adattate più tardi. Così si è conservato nella melodia l'eterno genuino Vero, mentre le stanze, come un fenomeno passeggero, furono in esse accolte e, in seguito, dissolte. Queste melodie profondamente melanconiche che, cantate con voce vibrante e possente, giungono da lontano sull'onde e si sperdono più lontano ancora, mi hanno divinamente commosso. Sublime! ».

Quest'onda melodica, proveniente dall'ignoto e nell'ignoto disperdentesi, in cui Venezia pareva racchiudere l'essenza più pura della sua anima, da molti anni tace! O, tutt'al più, a tratti — ultimi bagliori di uno splendido, meraviglioso tramonto — un'eco di essa si ripercuote nel canto di qualche vecchio gondoliere che, in una solitaria « calle », rievoca, colla sua voce, nostalgiche visioni di grandezze lontane e ormai trapassate...

Eppure, un tempo, quest'anima musicale ebbe vitalità possente e vibrazioni

intense: nell'incanto voluttuoso delle notti lunari, su dai tortuosi canali e dai palazzi meravigliosi, dalle gondole misteriose e dai saloni dorati, per le « calli », i « traghetti » e i « campieli », la voce di esse si diffuse in torrenti melodiosi, che parevano l'esaltazione di un popolo destinato a grandezza e a gloria imperiture.

La Serenissima Repubblica teneva allora, con il predominio dei mari, quello dei traffici e dei commerci e la ricchezza, affluendo largamente nella divina città, contribuiva a diffondere in ogni classe di cittadini l'amore del fasto, del lusso e dei piaceri. Le principali ricorrenze civili e religiose venivano celebrate con splendore inaudito (di cui la tradizione non è del tutto spenta) e il carnevale veneziano rimase, per diversi secoli, famoso per la sua grandiosità e la sua caratteristica nota di gioconda spensieratezza.

E queste feste, che duravano spesso anche vari giorni e a cui partecipava un grandissimo concorso di popolo — ricorderemo, tra esse, quella dello « Sposalizio del mare », quella della « Sensa » (l'Assunta) e quella del « Redentore » — erano sempre celebrate con un largo contributo di suoni e di canti.

Le sfarzose imbarcazioni dogali e patrizie, tutte riccamente pavesate, venivano seguite da cortei innumerevoli di gondole, di « peote », di barche di ogni genere, tutte adorne di fiori e di quei caratteristici palloncini di carta colorata, detti appunto « alla veneziana ».

Su di queste prendeva posto il popolo, i cui canti — accompagnati da chitarre, « chitarre battenti », mandolini, mandòle, violini e talvolta anche da flauti e trombette — si prolungavano, nella notte, spesso fino all'alba. Erano serenate squisite o canzonette gàrrule, graziose o mollemente sensuali; erano « contrasti » mordaci e sarcastici; ma in fondo ad esse vibrava sempre quel senso di gioia per la vita, di desiderio dei piaceri dell'amore, che è proprio del temperamento veneziano.

In questi canti — al contrario di quanto spesso avviene nelle canzoni romanzesche piemontesi — il quadro non assume mai tinte fosche o drammatiche. L'amore, l'odio, il piacere, il dolore non sanno trovare espressioni violente; l'amore, anzi, non è inteso, per lo più, che come un capriccio, reso anche più fatuo e vano dal cicibeismo e dalla galanteria un tempo imperanti. Sempre invece domina in essi una nota di grazia e di eleganza; nota a cui non è estraneo anche il dialetto stesso, così carezzevole nella sua cadenza molle, voluttuosa, leggermente trascinata, e nella sua mancanza quasi totale di consonanti doppie e di gruppi consonantici aspri.

Enorme fu la produzione di questi canti nel '600 e nel '700; ma di essi una grandissima parte, nata tra il popolo e per il popolo e affidata unicamente alla tradizione orale, andò, per le mutate circostanze, irrimediabilmente perduta; solo una parte invece potè ancora essere raccolta e trascritta da alcuni appassionati cultori del folklore italiano.

***

I canti veneziani si distinguono essenzialmente in « canzonete » e in « vilote ». Le prime, di argomento assai vario ed esclusivamente cantate; le seconde — particolarmente caratteristiche e originarie del Veneto — sorte dal popolo dei marinai e dei contadini e da questi trasmigrate poi anche nei salotti eleganti della città. Le « vilote » venivano talvolta danzate e accompagnate col tamburello a sonagli, « *el cimbano, quel cosso tondo tondo de carta bergamina co le campanele, che se bate coi dei e co la palma de la man* » come lo descrisse il Goldoni. (Quel coso rotondo di pergamena coi campanelli, che si batte colle dita e con la palma della mano).

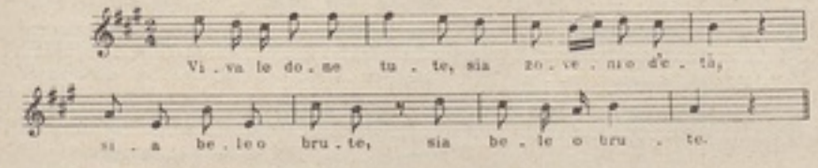
Esse si componevano, per lo più, di due parti: una in ritmo binario e l'altra — detta « nio » e formante quasi un ritornello — in ritmo ternario assai vivace.

La « furlana » non è che una specie di « vilota ». I canti veneziani sono per lo più polistrofici e non di rado polimetri; le varie strofe però venivano sempre cantate sulla stessa aria della prima.

In rapporto al loro carattere si distinguevano ancora — dalle contrade di Cannareggio e di Castello, abitate da fazioni diverse e anticamente in lotta fra loro — in « nicolote » e « castelane ». Queste ultime cantate da una popolazione composta essenzialmente da marinai e pescatori, avevano un andamento più grave e un carattere più melanconico, proprio in genere alla gente di mare.

***

Tutti gli incanti meravigliosi di cui la natura e i fasti d'una civiltà raffinata vollero ornare la città di Venezia, dovevano fatalmente creare un'atmosfera propensa agli amori: non a quelli intimi e profondi — quali traspaiono, per esempio, dai canti piemontesi — nè a quelli violenti e ardenti — frequenti presso il popolo siciliano —, ma agli amori più leggeri, regolati da quel senso fine d'epicureismo e dalla natura piuttosto scettica del temperamento veneziano. Perciò il popolo veneto esalta (come appare nel « nio » d'una « vilota » settecentesca) tutte le sue donne:



(Viva le donne tutte, siano giovani o d'età, siano belle o brutte). Ma, da popolo esteta, specifica: « Per navigare occorre un bel battello, per far l'amore occorre un viso bello ».

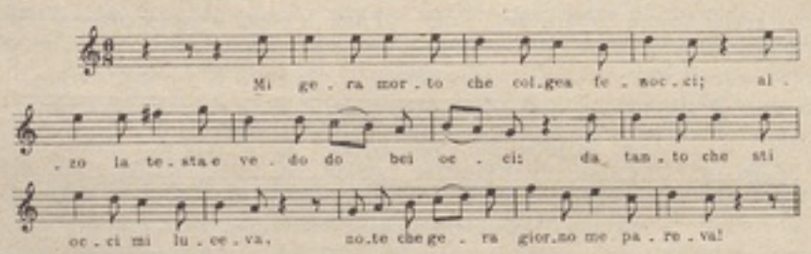
L'espressione poetica dei canti veneziani è quasi sempre gentile e non di rado raggiunge una insolita delicatezza di forme; la ragione di ciò va essenzialmente ricercata nel particolare ambiente di raffinatezza, in cui il temperamento veneziano si formò e si sviluppò: non bisogna infatti dimenticare che appunto in Venezia, nel 1687, fu aperto il primo teatro pubblico d'opera e che il popolo veneto ebbe con esso contatti intensi e frequenti. Da ciò si originò un facile trapasso delle forme colte letterarie in quelle popolari, le quali a volte sembrano riflettere un certo barocchismo secentesco, altre volte l'idillica e sospirosa arcadia. Eccone due esempi rispettivi: « Ho visto una colomba volare in cielo; essa andava a riposare su un giardino. Aveva l'ali d'oro e d'argento e in bocca portava un

gelsomino: il gelsomino era il nostro cuore, l'ali d'oro erano il nostro amore ». E nella seguente non traspare quasi la musa di Jacopo Vittorelli col suo sèguito di cicisbei e di damine incipriate? « Quando l'usignolo sull'alba, pare che si lagni col suo dolce canto, chiama la sua compagna; ed essa, come lo sente, gli vola vicino e gli dice: Caro, son qua. Io, se chiamo e richiamo, non sono ascoltato ».
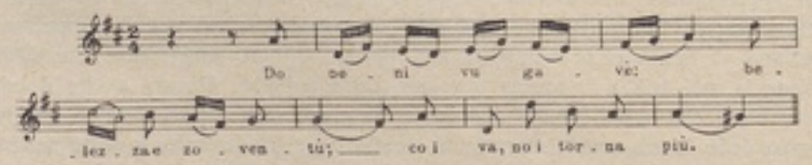
A Venezia ebbero, in ogni tempo, grandissima diffusione le « serenate », cantate talora in coro, più spesso da voci isolate. Esse contengono talvolta espressioni tutt'altro che castigate, ma non di rado anche accenti di grande delicatezza: « O cara, o bella, sei tu desta? Alza la bionda testa e non dormire. Levati su che il tuo amore passa; buttami un bacio e poi torna a dormire ». Come traspare da questo canto, anche la musa popolare, come la grande arte pittorica del rinascimento veneziano, idealizza di preferenza il tipo femminile biondo; è noto come, nei secoli scorsi, le donne veneziane, per natura assai brune, avevano trovato e diffuso l'uso di tinture, che davano ai loro capelli quel colorito particolare, conosciuto appunto sotto la denominazione di « biondo veneziano ».

Raramente l'amore fa vibrare violentemente le corde più profonde del sentimento; però anche l'animo popolare veneto ha slanci di passione sincera, sana e intensa. Ne troviamo un'espressione di rara efficacia — e d'un rilievo che la fa sembrare quasi incisa da un artefice possente nel duro granito — in un canto delle donne di Grado, le quali, mentre i loro uomini si trovano alla pesca, nella trepida attesa del ritorno, a loro rivolgono con passione il loro pensiero: « Essi sanno di fango, sanno di mille odori, ma sono più belli dei mazzi di fiori ».

Altre volte la galanteria popolana trova espressioni di grazia squisita:

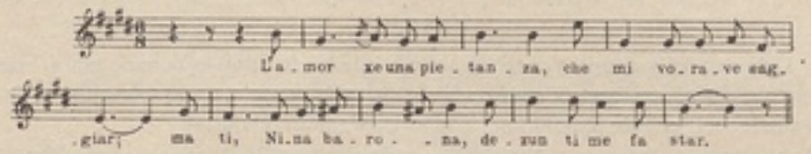


Ma più spesso ritorna nei canti l'esaltazione della gioia di vivere. La sentenza ovidiana « Carpite florem qui, nisi cauptus eri, turpiter ipse cadet » (Raccogliete il fiore che, se non sarà raccolto, cadrà miseramente da sè) trova diverse parafrasi, di cui una — settecentesca — particolarmente va ricordata:



(Due beni voi avete: bellezza e gioventù; quando vanno non tornano più, la gioventù è un fiore che appena nato muore).

Quando la donna resisteva all'invito amoroso era, forse, più per civetteria o capriccio, che per intima virtù; nascevano allora espressioni di corruccio:



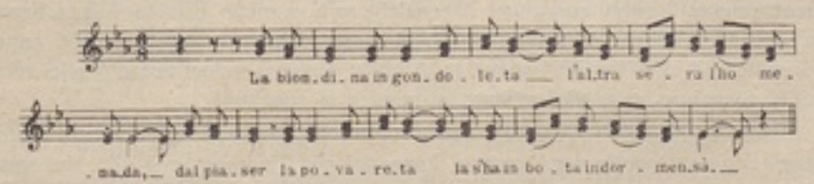
(L'amore è una pietanza, che io vorrei assaggiare; ma tu, Nina briccona, digiuno mi fai stare).

Ma sorgevano presto proposte di riconciliazione, di cui, qualcuna non priva di delicatezza: « Facciamo la pace, anima mia... Senti come nella selva e nel monte ogni albero grida: pace; pace nella vallata, pace il fonte, pace canta ogni augelletto ».

Frequentissimi sono gli strali contro la donna in genere: « Non ti fidare dell'albero che piega, nè della donna quando giura... ». E contro le vedove in particolare: « La vedovella quando dorme sola, piange il morto e il vivo la consola: piange il morto perchè le rincresce e ha il vivo che le fa carezze ». Anzi è nella satira appunto, che la musa popolare veneziana trova una delle sue più frequenti e caratteristiche espressioni. Bisogna considerare qual'era Venezia, specialmente nel secolo XVIII.

La più profonda corruzione minava la vita pubblica e privata di quella città e ne preparava e ne accelerava la ingloriosa e imminente fine. Il popolo, nel suo inalterabile e incorruttibile fondo di bontà e di onestà, vedeva tale decadimento e tale sfacelo; e appuntiva i suoi strali contro coloro che ne erano la causa: contro i vizi dilaganti; contro la dissolutezza dei patrizi, del clero e dei magistrati; contro il cicibeismo e contro il lusso smodato delle donne, che (anche allora!) per appagare la loro vanità, non esitavano fare qualche « scapuzzon » (scappatella) e a determinare magari la rovina delle loro famiglie; contro la mania di imbellettarsi secondo l'uso « vegnuo de Franza » (venuto dalla Francia), ecc. ecc. Nella loro forma colorita, ma spesso brutalmente verista, queste satire raggiungono una efficacia su cui è... prudente non soffermarsi.

Tra le canzoni satiriche è rimasta famosissima « La biondina in gondoleta » (poesia del Lamberti e musica attribuita a Simone Mayr, il maestro di Donizetti) fatta contro una patrizia veneziana rinomata per le sue dissolutezze e che riportiamo, non certo perchè possa avere un valore etnofonico, ma per l'enorme diffusione che ebbe — e non soltanto in Venezia — specialmente nella prima metà del secolo scorso:



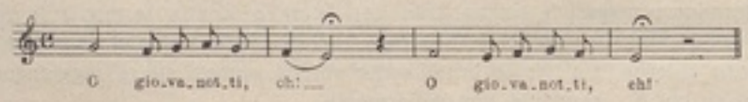
(L'altra sera ho condotto la biondina in gondoletta; per il piacere la poveretta si è subito addormentata).

***

L'animo della donna veneziana, come quello di tutte le donne, vibra intensamente per quella forma d'amore che è la più salda, la più costante e la più universale nell'animo femminile: quello dell'amore materno.

Quest'amore ha suggerito ad essa accenti dolcissimi, teneri e suggestivi. In questi canti, anzi, i caratteri etnofonici appaiono in uno stato anche più puro e genuino, con minore mescolanza di elementi eterogenei e sovrapposti. Sono nenie soavi e lente: « A ninna, a nanna, mia bambina! Posa giù la tua bella testolina. Idolo del mio cuore, tu non sai che cosa è l'amore: lo saprai quando grande diverrai... ». Pure in questi canti destinati ai bambini è ancora l'amore, l'Eterno Amore, che trabocca dal cuore femminile...

Troppo lungo sarebbe considerare ancora i numerosissimi canti religiosi e le leggende intorno alla vita dei Santi, dove si riflettono talvolta echi delle lontane crociate e il ricordo delle lotte sostenute contro il secolare nemico: il turco. Un ultimo cenno faremo soltanto dei canti di una categoria speciale di lavoratori propria di Venezia: quella dei battipali. La città di Venezia, come è noto, è costruita su pali confitti nella terra sotto l'acqua; gli operai adibiti alla costruzione e alla manutenzione di queste palizzate, accompagnano il loro lavoro con un canto antichissimo, sempre uguale nella melodia breve, lenta, monotona e terminante in una lunga corona, per il respiro e il riposo necessario dopo lo sforzo fatto nel sollevare il pesantissimo maglio, che, sospeso ad una carrucola, serve ad infiggere questi pali. Non ne variano per lo più che le parole, le quali molte volte non hanno nemmeno un significato definito e preciso, ma, come in certi canti popolareschi e fanciulleschi, non hanno altro scopo che quello di soddisfare il senso ritmico:
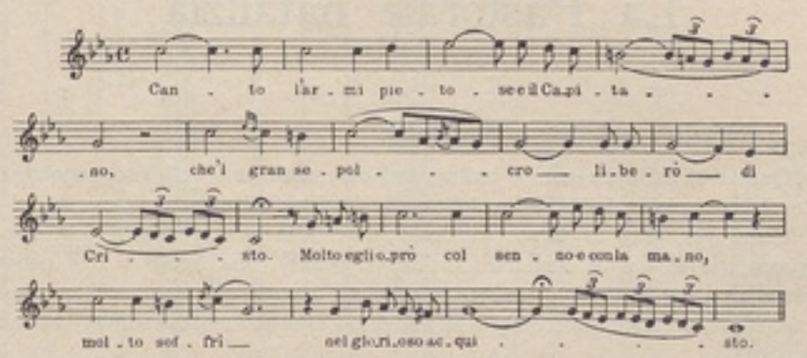


***

Da molti anni l'anima musicale di Venezia, nell'espressione vocale del suo popolo, tace, o almeno langue!... Di tutti gli innumerevoli canti di un tempo, ben pochi vibrano ancora nel cuore e nella bocca del popolo.

Anche per i canali, i « campieli » e i « tragheti » veneziani, ora risuonano frequentemente i ritmi sussultori di qualche più o meno esotico « jazz band »: ritmi che forse meglio si accordano col pulsare violento e rombante dei vaporini e dei motoscafi che, con aria spavalda di sfida, passano veloci accanto alle vecchie gondole silenziose, care agli amanti, ai poeti e ai sognatori...

La voce intima di Venezia, quella voce che risonava nel silenzio profondo e denso di voluttà delle notti lontane, forse noi non l'udremo mai più. Nel mistero

di quelle notti, la città fascinatrice appariva quasi un immane fiore marmoreo, miracolosamente sbocciato sulla laguna; allora una voce, quella di un gondoliere solitario, intonava nel silenzio profondo i versi immortali del Tasso:



L'onda sonora, lenta, soave, melanconica — appena movimentata da qualche terzina vocalizzata e con quel santo discendente di seconda eccedente, che pare quasi un misterioso riflesso del lontano oriente — si diffondeva in ampie volute pel cielo, quasi materializzandosi; e quella voce pareva non voce umana, ma di quel magico fiore, il profumo sottile, etereo e formante con esso quasi una cosa stessa.

La legge inesorabile del destino, che tutto trasforma, ha colpito anche la Regina dell'Adriatico; ma dai suoi marmi, dai suoi bronzi e dalle sue tele, l'anima sua, circonfusa di bellezza e di gloria, si manifesta in forme incorruttibili e con voce che va oltre al destino e oltre i secoli.

« Panta rei » gridava il filosofo greco. Tutto si trasforma! La sola Bellezza è eterna e immutabile!

LUIGI COCCHI

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo i seguenti articoli:

CASELLA ALFREDO:
Casella veduto da sè stesso.

CASELLATI ANTONIO:
Antonio Buzzolla.

COCCHI LUIGI:
L'anima musicale del vecchio Piemonte.

CHIEREGHIN SALVINO:
Carissimi.

DAMERINI ADELMO:
Il R. Conservatorio di Parma.

FARA GIULIO:
Briciche di Etnofonia: Montagnana, Ferrara.

LANCELLOTTI ARTURO:
Franz Liszt.

PANNAIN GUIDO:
Il R. Conservatorio di Napoli.

PARIGI LUIGI:
La musica ornata.

PERRACHIO LUIGI:
Note sull'esecuzione dei classici del Pianoforte: Beethoven III.

La Zampogna - La Natività e il Presepe
La Pastorale natalizia [A]

***

10) La Pastorale natalizia o Pastorella.

Questa si sviluppa con lo svilupparsi del sentimento religioso popolare e fa parte della etnofonia folkloristica delle varie regioni italiane.

Come per tutte le forme musicali *miste*, alla sua creazione concorse una reciproca trasfusione di elementi musicali e poetici, una intesa e una compenetrazione tra verso e motivo, tra parola e suono, i quali elementi, sebbene formino una unità indissolubile, è necessario allo studioso di separare per sottoporli all'esame, all'analisi.

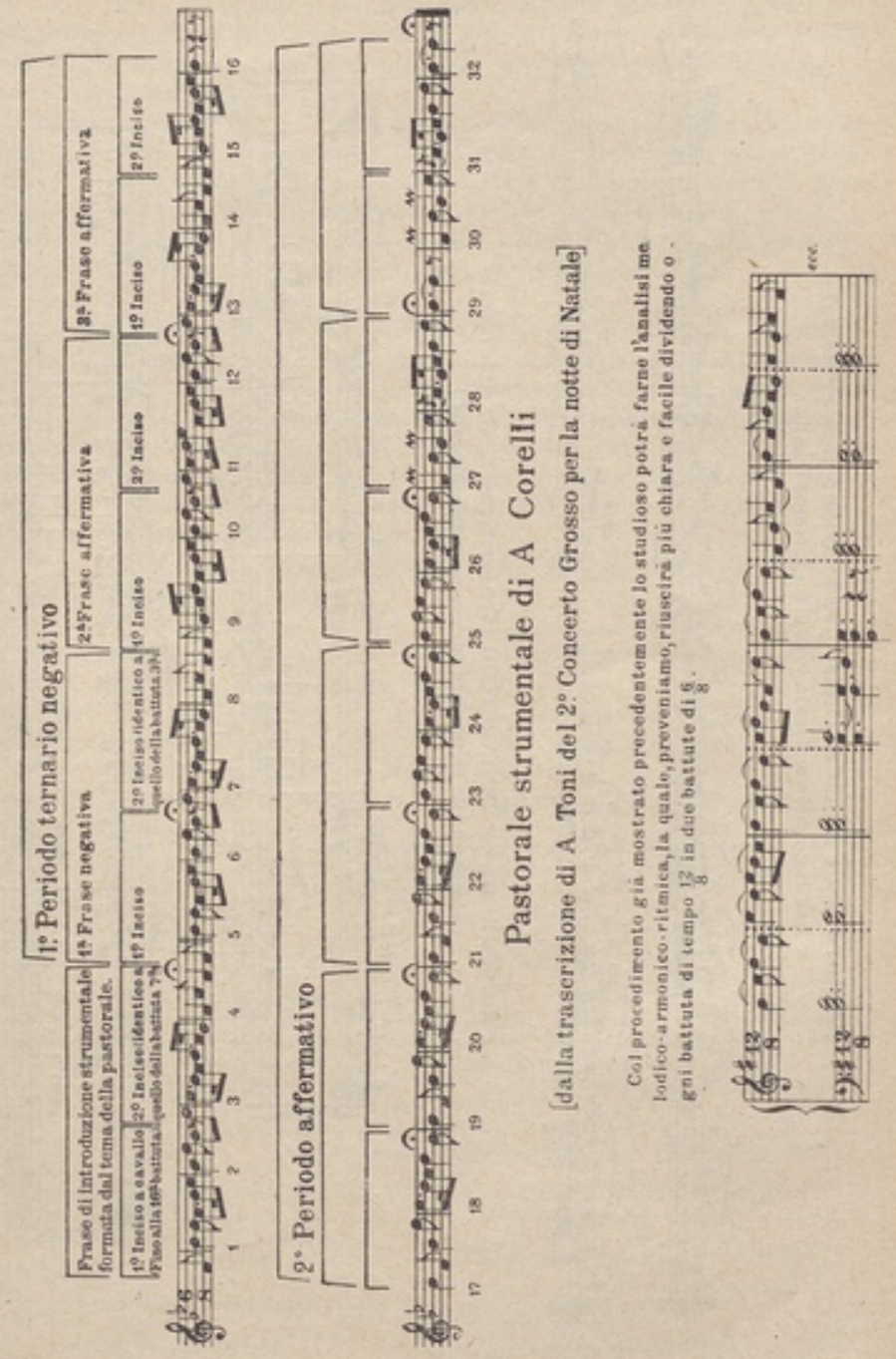
E poichè, per le ragioni già esposte, nulla possiamo dire di quello che dovettero essere le pastorali più remote, prendiamo per punto di partenza l'epoca dell'apostolato religioso di San Filippo Neri, cioè la seconda metà del secolo XVI (anno 1500) in cui le *canzoni sacre*, già in uso limitatissimo nel popolo e più limitato ancora nei Trovatori, ebbero un maggiore sviluppo sotto la forma di *lauda* (10) [elevata a forma di arte per opera dei dotti Compositori che vi furono esortati dal fervore religioso del Santo] e furono accolte dalla intransigente Chiesa, il cui rigore conservativo non sempre fu invulnerabile all'influsso dell'aura di mondanità contenuta nel canto popolare. Di questi medesimi tempi il grande Palestrina attesti!

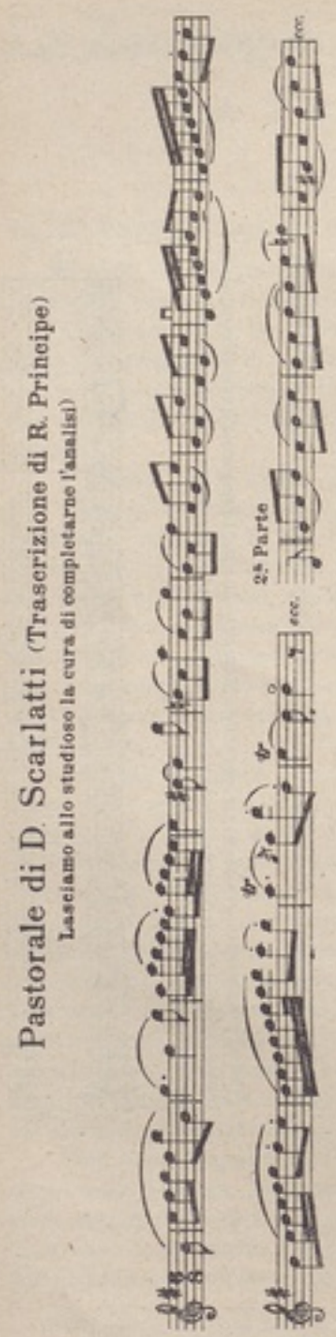
Permeata di quella preistorica originale omofonia che fu sempre in tutti i tempi nelle manifestazioni musicali del sentimento schiettamente popolare, sia profano, sia religioso, e che dal cuore e dall'animo del popolo sboccia spontanea quasi a reazione di ogni artato dottrinarismo, *la lauda filippina*, cioè dei Compositori che non ne disdegnarono i principi etico-artistici, segna il principio di un primo Rinascimento col rigetto definitivo dei *modi greci*, col trapasso dalla corodia polifona a quella omofona e quindi all'aria predominante evidentemente espressiva, accompagnata strumentalmente nella forma più semplice; col trapasso dai *toni ecclesiastici* alla sensibilità armonica maggiore e minore, già stabilitasi nei canti popolari; dalla melopea neumatica alla melodia misurata ed al raffinamento del senso ritmico; dalle forme libere alle forme fisse ed equilibrate, alla determinazione dei periodi, delle cadenze ritmiche-armoniche... a tutto quanto forma le basi del sistema temperato odierno.
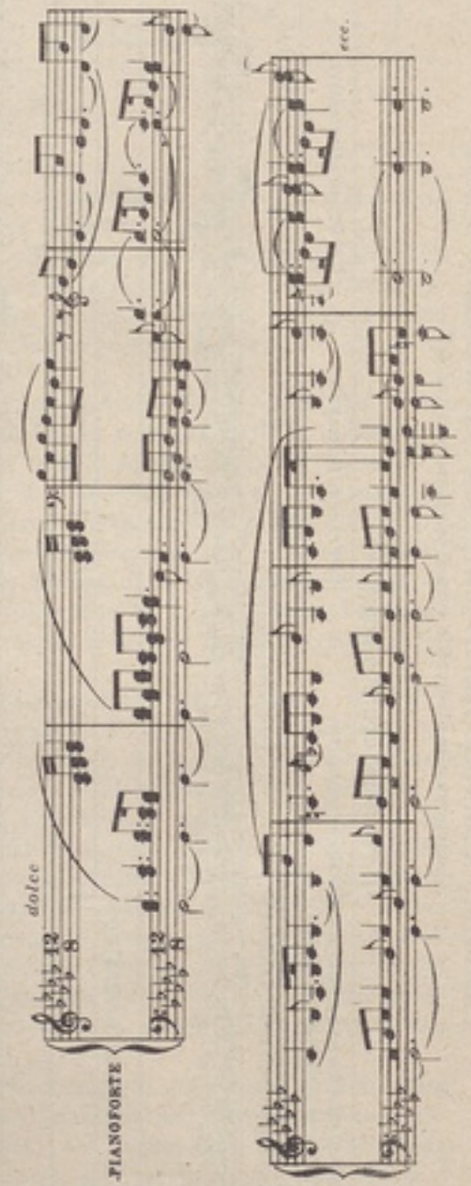
Tutti questi requisiti tecnici, che un rapido sguardo esegetico ci mostra essere propri della graduale evoluzione del genere popolare, si riscontrano *comuni alle laudi filippine*, che di un tal genere appunto, pel tramite della ballata, sono una figliazione, e poi anche *alla pastorale natalizia*, delle quali la più antica giunta a noi o è addirittura *anonima*, o è opera dei dotti Compositori dei successivi secoli XVII

(10) Ricordiamo che questa forma di canzoni sacre ebbe a creatore lo stesso S. Francesco d'Assisi.

A) Vedi principio a pag. 161 e 208 dei nostri fascicoli di aprile e maggio.







e XVIII. E questi, o impadronendosi degli spunti melodici popolari vi dettero una veste artistica, o, cercando di informarsi al gusto del popolo, ne composero delle personali che in breve tempo si divulgarono: è pastorale popolare la prima; è pastorale popolarizzata la seconda.

Poichè proprio fra le laudi sacre filippine troviamo con precisione cronologica trattati e *trascritti per la prima volta* i canti popolari riguardanti *la solennità del Natale* (11) non esitiamo a mettere fra le loro forme la indubbia progenitrice della pastorale natalizia, la quale, pur sotto il manto della preghiera, vive sempre di ispirazione, di espressione, di sentimento, di melodia, di canto, e, sia letterariamente che musicalmente, rivela i germi della sua prisca origine (12).

Infatti:

a) poeticamente trattata in pochi versi ottonari od endecasillabi, variamente rimati e raggruppati in strofe ciascuna delle quali racchiude ordinariamente un concetto compiuto, svolge il suo *ethos* profondamente e sensualmente umano senza pretese dottrinarie, ma spontaneamente graziosa, chiara, comprensibile, decorosa, suggestiva nella sua semplicità quasi infantile ed innocente;

b) linguisticamente rispecchia le varie epoche e le varie regioni esprimendosi in lingua *volgare*, o in *dialetto*, o nella *lingua nazionale*, fornendoci elementi preziosi folkloristici. Per esempio:

— nel Friuli essa esordisce col solito modo comune ai giullari [Canzone dei Tre Re Magi]

« Staimi attenz, pizzui e granz » *« lò 'us ciantarai une canzon,*
« femmini, umings, e' bon infanz', *« e staimi attenz con devozion... »* (13).

— nella Sicilia incomincia con

Paci, paci, bona genti *« canteremu sira e matina*
« ca' Natale c'avvicina *« pi lu Diu ca nascirà... »,*

— e nella Campania e nelle Puglie (14)

« Scendi dalle stelle, o Re del Cielo, *« e vieni in una grotta al freddo al gelo... »*

---

(11) Fra le forme che precedettero le laudi filippine su l'argomento del Natale ciliamo la seguente « *Ballata del Natale* » di Feo Belcari (n. nel 1410) che si cantava su motivo della canzone popolare « *Se non mi pare* » o sul motivo di « *Verbum caro* » od anche come canzone a ballo:

« Facciam festa e gialleria *« incomincia a patir gelo*
« ch'egli è nato il Messia: *« per levarci il mortal velo*
« colui ch'è il Signor del cielo *« che Adam posto ci avia. »*
ecc. ecc.

(12) Per un esempio di Lauda spirituale, antica, riguardante la solennità del Natale trascriviamo, nella sola parte letteraria, la seguente la cui musica è scritta in tempo ordinario C, nell'ambitus melodico di una ottava:
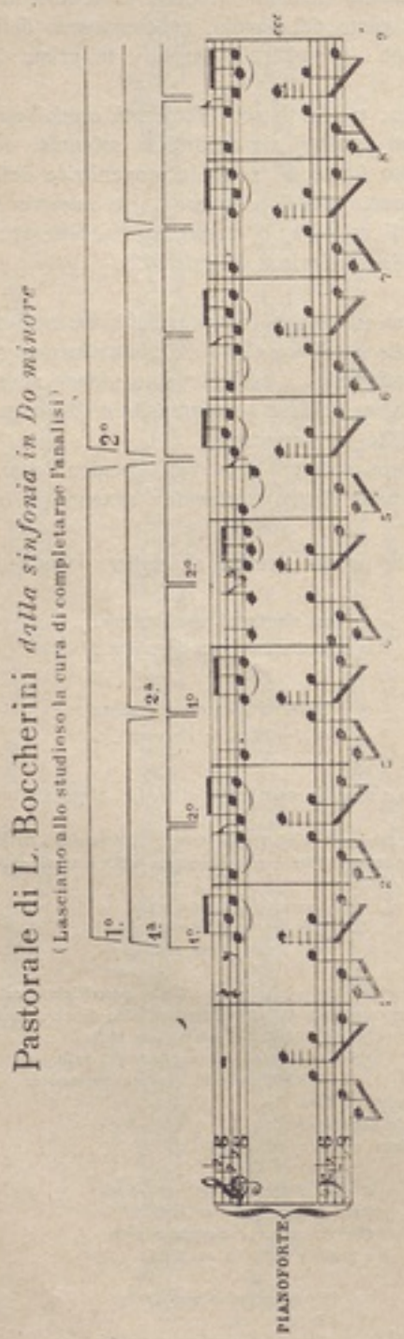
« Lieti pastori — venite alla capanna *« In ciel vedrete — lucente una stella*
« e sentirete cantar — gloria ed osanna. *« che mai si vide — al mondo la più bella.*
« Solleciti, solleciti, venite e con amore. *« Solleciti, solleciti, venite e con amore.*
« Voi troverete — giacer sopra il fieno
« Quel che ha creato — il ciel vago e sereno.
« Solleciti, solleciti, venite e con amore. »

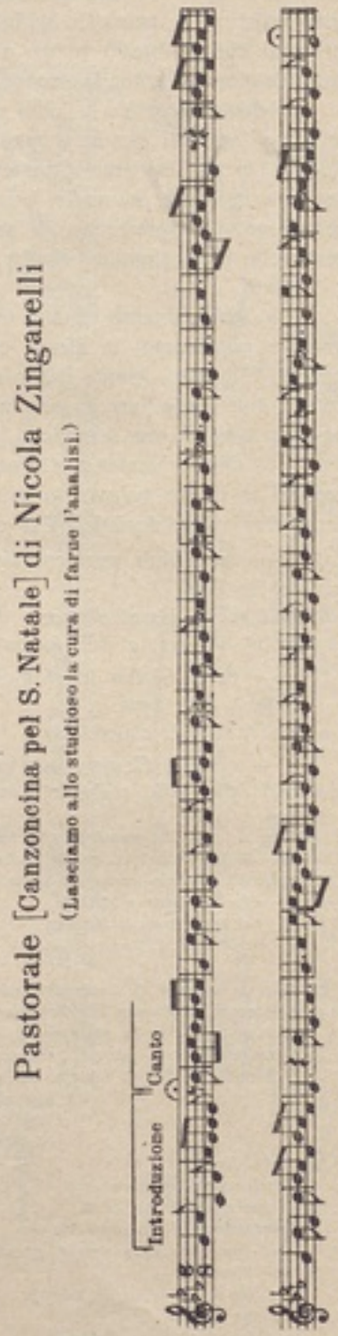
(13) Nella Carnia:

« Staimi attents, staimi a sentì *« si che parera che foss cull (quì);*
« a l'orazion che us hai da dì: *« lusirà la lune come un biell dì*
« Quand' che nascè il nestri Signor *« sfuririn monts e champs e prats*
« nascè una stele di un grand splendor. *« e viells e rosis in cuantited... ».*

(14) Nel Piemonte:

« Dormi, dormi, o bel Bambin *« Fa la nanna, o caro Figlio,*
« Re divin! *« Re del ciel,*
« Dormi, dormi, o Fantolin! *« Santo, bel, grazioso giglio! »*



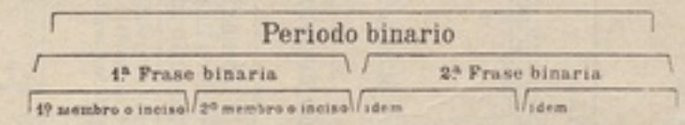


— e nel Lazio sembra che sia credenza del popolo che questa, che segue, sia proprio la *pastorella* discendente da quella cantata dai Pastori nella Grotta di Bethlemme (!):

« Tu Vergine e figlia di Sant'Anna
« che in ventre tuo portasti il buon Gesù
« e il partoristi sotto una capannella
« dove mangiava il bue e l'asinello,
« Gli Angeli chiamavano: Venite, o Santi,
« nato è Gesù Bambino alla capanna,
« e San Giuseppe e Sant'Anastasia
« si trovarono al parto di Maria;
« Venite tutti quanti, voi, pastori,
« venite a visitar nostro Signore.
« La notte di Natale è tempo Santo
« al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo.
« Questa orazione che abbiamo cantata
« a Gesù Bambino è rappresentata ».

ecc. ecc., gli esempi si potrebbero moltiplicare;

c) melodicamente monotematica omofona, è formata di un periodo semplice quasi sempre binario (più raramente doppio) il cui schema riproduce sazievolmente il motivo, evidentissimo, spiccato, tante volte quante sono le strofe poetiche che vi corrispondono, e ricorda molto da vicino lo schema tipico delle strofe trovatoriche:



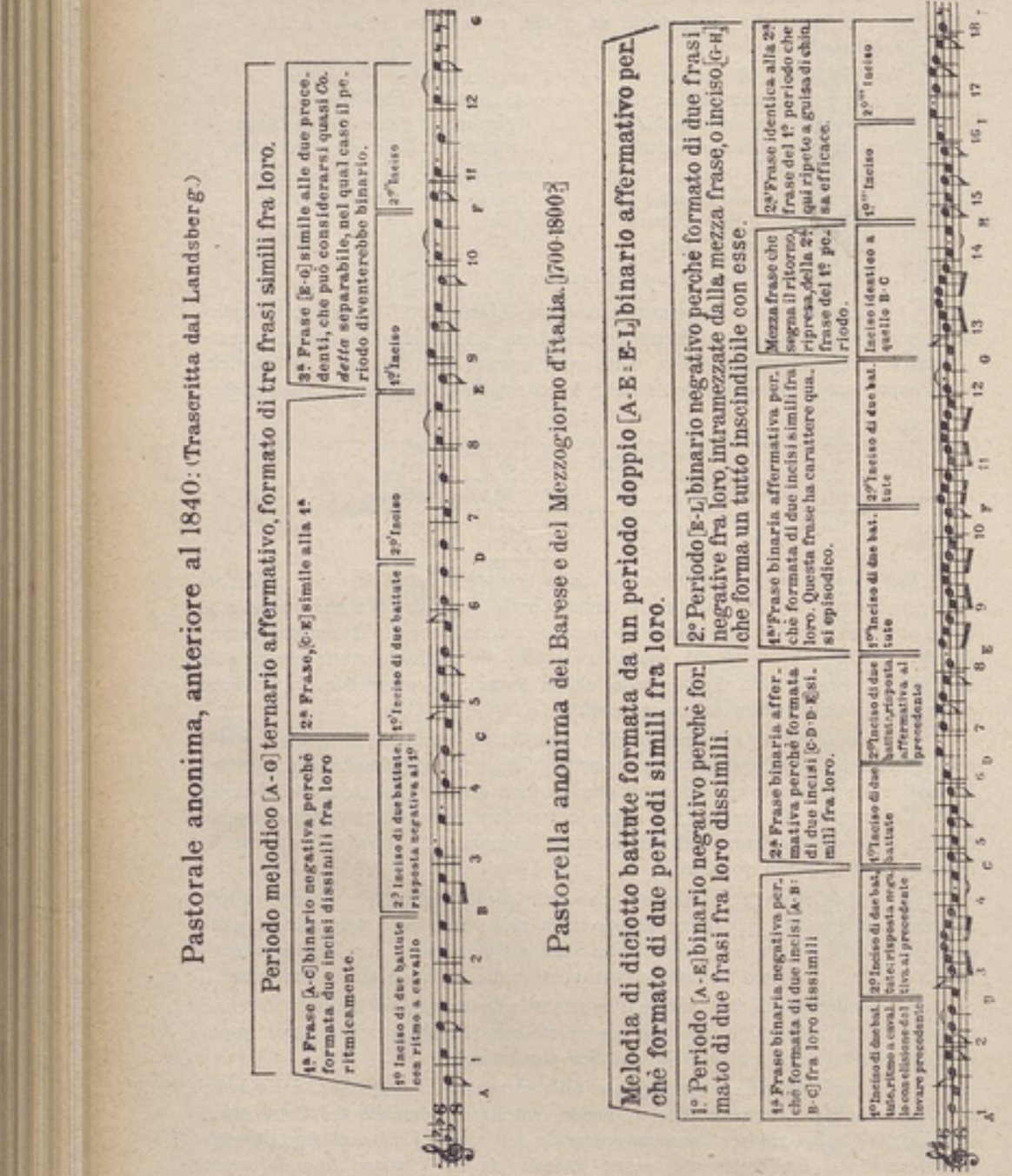
Questo, che rappresenta il corpo della composizione, è a volte preceduto strumentalmente da poche battute (in numero pari) di introduzione che stanno a sè o che preaccennano il motivo vocale (lo spunto); a volte è seguito da qualche battuta di chiusa o codetta; a volte è anche interludiato da qualche battuta strumentale che dialoga con la voce. Però queste ultime forme, più progredite, le troviamo in epoche posteriori ed in Autori più evoluti...;

d) ritmicamente imperniata sulla ripartizione ternaria dei valori, rivela nella prolazione maggiore del *tempo perfetto* [dispari], stabilitasi verso il 1400, la medioevale influenza e preoccupazione ascetica del simbolo ideale della perfezione [andamenti per terzine], e rivela contemporaneamente nell'*aggruppamento binario* [tempo imperfetto] dei movimenti l'influenza della ritmica preferita dai trovatori e dai cantori popolari...;

e) armonicamente monotonale nel ciclo tonale completo, sebbene il più semplice, del regolare succedersi delle combinazioni, complesse o figurate, di posa e di moto, sulla tonica, sulla dominante, sulla sottodominante, con pedale, tipicissimo, semplice o doppio, tenuto ostinatamente sulla tonica e sulla dominante...;

f) l'*ambitus* melodico, vocale o strumentale, contenuto nei limiti di un'ottava circa, e tale da permettere una tessitura vocale comodissima per voci corali popolaresche e quindi senza alcuna virtuosistica presunzione...;

g) strumentalmente accompagnata dalla caratteristica zampogna, cui a volte si associa il piffero pastorale, fino a quando, entrata nel dominio dei Compositori dotti e della Chiesa, subisce l'accompagnamento dell'organo [N.B. sebbene l'organo in chiesa dicesi introdotto, non senza ostacoli, da S. Vitaliano fino da verso



l'anno 655 dell'E. C. (15), pure fu solo verso il finire del 1500 e il principio del 1600 che esso, dal servire solamente per riempire le pause del coro, vi fu adoperato quale accompagnamento vero e proprio delle voci] e quindi degli strumenti d'arco, il che avviene precisamente verso il 1600 a cui rimontano le pastorali più antiche a noi note di Autori celebri, quali A. Corelli, G. Tartini, D. Scarlatti, G. Sammartini, G. B. Pergolesi, L. Boccherini, N. Zingarelli... e molti altri minori e stranieri, fino ai giorni nostri...

E durante tale spazio di tempo non solo si formano delle forme affini quali la *ninna-nanna*, la *berceuse*, la *cornamusa*, la *musette*, la *zampognata*, la *pifferata*, i celebri *cantiques de Noël*..., ma la letteratura del S. Natale si arricchisce anche di capilavori di altri sommi Compositori, materiati di forme musicali di maggior mole quali sarebbero il *concerto-grosso*, la *sinfonia*, la *cantata*, l'*oratorio*, le quali esulano dal campo della modesta pastorale natalizia, pur a volte comprendendola, ed eccedono quindi i limiti del nostro modestissimo compito per il quale, d'altronde, non abbiamo neppure la pretesa di aver detto tutto, nè come esaurientemente avrebbe potuto dire solo chi possedesse, per ampiezza e profondità di erudizione, molto maggior lena che non sia nella nostra che è sostenuta semplicemente da insaziata volontà di sapere e di conoscere!...

***

10) La Pastorale natalizia, le forme e gli argomenti affini, attraverso la produzione di alcuni fra i più noti Compositori.

(Elenco cronologico in riferimento alla data di nascita di ciascun Autore):

Anno 1515 - S. Filippo Neri: *Laudi spirituali pel S. Natale*. — Anno 1515 - Animuccia: *Laudi spirituali pel S. Natale*. — Anno 1658 - A. Corelli: *Pastorale nel Concerto di Noël* [8° C. G.] e [2° C. G.]. — Anno 1684 - F. d'Andrein: *Suite de Noël*. — Anno 1685 - D. Scarlatti: *Pastorale*. — Anno 1685 - S. Bach: *Oratorio di Natale*. — Anno 1685 - F. o A. Veracini: *Pastorale*. — Anno 1692 - G. Tartini: *Pastorale*. — Anno 1694 - L. C. d'Aquin: *Noël*. — Anno 1700 (?) - G. Sammartini: *Pastorale*. — Anno 1700 - F. Araja: *Oratorio del Natale*. — Anno 1704 - G. B. Costanzi: *Cantata del Natale*. — Anno 1710 - G. B. Pergolesi: *Pastorale* (Ninna-nanna). — Anno 1748 - L. Boccherini: *Pastorale* nella Cantata al S. Natale (op. 63). — Anno 1752 - N. Zingarelli: *Pastorale* (Canzoncina del S. Natale). — Anno 1770 - L. Beethoven: *Sinfonia pastorale*. — Anno 1795 - S. Mercadante: *Zampognaro napoletano*. — Anno 1809 - F. Mendelssohn: *Natale* (op. 79). — Anno 1811: F. Liszt: *La pastorella delle Alpi*. — Anno 1812 - S. Thalberg: *Pastorale*. — Anno 1840 - G. Rinaldi: *Pifferata. Cornamusa. Pastorale* (Ninna-nanna). — Anno 1840 - J. Burgmein: *Pastorale. Cornamusa. Cantique de Noël. La Natividad*. — Anno 1840 - ... Landsberg: *Pastorale* anonima del Lazio (Trascrizione). — Anno 1844 - C. Palumbo: *Pastorale* (Ninna-nanna). — Anno 1863 - C. Bordes: *Pastorale*. — Anno 1866 - F. Busoni: *Nuit de Noël*. —

(15) Prima di allora l'organo, *idraulos*, era usato dalla paganità romana nei circhi e nei triclini, durante il periodo della *Decadenza* dell'Impero, per sostituire la tibia, la citara, l'aulos.

Anno 1867 - E. De Leva: *Musette*. — Anno 1870: G. A. Cicognani: *Pastorale*. — Anno 1870 - M. Tarenghi: *Natale*. — Anno 1873 - A. Brogi: *Zampognata*. — Anno 1873 - L. Perosi: *Oratorio « Il Natale »*. — Anno 1872 - Rev. Don Giovanni Pagella: *Pastorale natalizia*. — Anno 1883 - R. Zandonai: *Piccola Pastorale*. - ecc.

***

11) Analisi di alcune Pastorali anonime e di Autori (16)

1. — Fra le più semplici, breve, anonima, in uso nel Lazio, già preesistente di parecchio è quella che nel 1840 fu trascritta dal Landsberg, accompagnata dalla zampogna, cantata a voce sola dal più piccolo gruppo degli zampognari.

Formata da una melodia vocale di dodici battute [A-G] sulla quale, in genere *sillabico*, sono disposte le parole [vedi appresso] al cui numero di strofe corrisponde il numero dei ritornelli musicali che vengono fatti; suddivisa in un periodo semplice di otto battute [A-E] e in una piccola coda [E-G] di quattro battute. L'*ambitus* vocale si svolge in una *quinta* (quasi un solo tetracordo); la parte puramente strumentale varia, da lezione a lezione, secondo la fantasia del sonatore, nella improvvisazione del breve preludio (che qui non abbiamo esposto) e dei brevi interludi messi tra un ritornello e l'altro.

2. — Pastorella anonima del Barese e del Mezzogiorno d'Italia.

Come per la precedente, così anche per questa la parte vocale resta immutata mentre il preludio strumentale, che serve anche da interludio fra un ritornello e l'altro, ha, nelle differenti lezioni fra paese e paese, delle lievi varianti.

Meno semplice e meno breve della precedente, questa è formata da una melodia vocale [A-I] di *diciotto* battute, sulla quale in stile sillabico sono disposte le parole [vedi appresso] il cui numero di strofe determina, naturalmente, il numero dei ritornelli musicali che si fanno. L'*ambitus* vocale si svolge anche qui nel limite di una *quinta*. Per la sua quadratura e per la sua struttura ritmica-melodica-armonica questa pastorella non può essere nata prima del finire del 1700 o del principio del 1800. Oggigiorno la si trova edita non solamente per Canto ed Organo (o Pianoforte), ma anche sotto la forma di comunissima *intavolatura* per mandolino napoletano, ed è stata dall'illustre contemporaneo Franco Alfano inserita e magistralmente elaborata nella sua Suite romantica *Eliana, parte 4ª, Natale Campano*.

M.° Franco de Feo.

(16) Il lettore osserverà che, in tutti gli esempi che abbiamo riportato, abbiamo dato al termine *inciso* il significato più ampio che alcuni danno addirittura alla *mezza-frase*. Questo, che sarebbe stato anche più preciso, a noi non è sembrato opportuno, per evitarci di guardar la cosa soverchiamente a minuto.

RIVISTA DELLE RIVISTE

E. Satie alla "Schola Cantorum,,

In un recente articolo, D. Milhaud pubblicava alcune note inedite di Satie, allievo della « Schola' Cantorum ». E' noto che Satie entrò alla « Schola » per imparare il contrappunto verso i quarant'anni d'età, e che nonostante la sua fama *d'enfant terrible* della musica e la giovinezza ormai lontana fu un allievo modello: forse per avere il diritto di divertirsi dopo degli insegnamenti della « Schola » con i *Corali* (« mes *Chorals* égalent ceux de Bach avec la difference qu'ils sont plus courts et moins prétentieux » scrive in calce ad uno di essi) e la *Fugue a tâtons*.

Ma l'articolo di Milhaud ci mostra un Satie diverso, il quale analizza per compito la VII fuga dell'*Arte della Fuga* di Bach, con un rispetto che sarebbe desiderabile trovare anche in altri scolari. All'inizio del lavoro scrive al suo insegnante: « Le confesso, caro maestro, che l'idea di analizzare un'opera come questa mi spaventa immensamente. Non ho nè lo spirito necessario, nè l'abitudine a simili lavori perchè con le opere mi son sempre comportato come con gli uomini: per simpatia o per antipatia. Non sono nè un fisonomista, nè un analizzatore. Però farò del mio meglio ». Segue un primo tentativo di analisi in cui l'allievo Satie si dibatte nel bel mezzo dell'*esposizione* per riconoscere gli elementi e la disposizione. L'abbozzo è pieno d'incertezze e di ricerche. Ma finalmente la redazione definitiva è chiara e limpida: « Questa fuga forma uno stretto diviso in sette parti le quali formano un insieme d'invenzione prodigiosa ». Segue l'analisi e Satie commenta: « Sono felice d'aver dovuto analizzare un'opera così perfetta, un vero tesoro d'arte, d'uno sviluppo semplice e logico, tutto pieno d'una ispirazione copiosa e maestosa ».

Il documento è assai interessante in sè: più ancora come rivelatore del carattere dell'uomo, che, attraverso la sua musica, s'immagina come un *enfant terrible* che non porta rispetto ad alcuno, e che non ci si attende certo di ritrovare davanti ad un capolavoro in attitudine così umile e rispettosa.

L'Oratorio contemporaneo

Richard Petzold tratta questo tema sulla rassegna « Die Musik » di Berlino. La crisi in cui si dibatte la vita musicale dei nostri giorni, si riflette in modo particolare sulla branca della musica corale. Dopo la guerra, si è notata in Germania una spiccata tendenza al ritorno verso la letteratura « a cappella » del XVI° e XVII° secolo. In dipendenza di questo indirizzo artistico e culturale, è venuto attenuandosi l'interesse per la musica corale nello stile del secolo scorso, per l'oratorio — sacro e profano —, per le composizioni sinfonico-corali, sul tipo della *Messa* e del *Requiem*.

Da modesti inizi, dalla riunione di pochi cultori della musica polifonica, sorsero e si svilupparono le grandi società corali della Germania, che si affermarono come nuclei artistici di compatta struttura, e costituirono un fattore essenziale di affinamento del gusto musicale, nonchè uno strumento poderoso di cultura. Oggi l'esistenza di queste società corali è minata alla base. Le ragioni più forti, che fanno temere il graduale sgretolamento di questi blocchi granitici, un giorno quasi intangibili, sono d'ordine economico.

Ahimè, anche in zona del tutto estranea alle vicende della vita finanziaria e patrimoniale (i cultori della musica corale, membri delle diverse società, sono medici, insegnanti, commercianti, ecc.) la « vile pecunia » compie la sua opera nefasta di dissolvimento e di disgregazione!

Comunque, sembra che la crisi si avvii verso una fase di assestamento. Ad ogni azione si contrappone una reazione. Al periodo di disinteressamento per il genere polifonico-corale e corale-strumentale, segue, ai nostri giorni, un movimento di rinascita, un nuovo impulso per la forma dell'*Oratorio*.

Interessa una rapida rassegna delle opere corali più in evidenza della musica contemporanea. Ricordiamo:

H. Kaun: *Madre Terra - Requiem*, per coro di voci maschili; di elaborata fattura.

R. Wetz: *Oratorio di Natale*, che si ricollega ai modelli del classicismo più puro.

Nel 1929 in Breslavia è stato eseguito per la prima volta il *Requiem* per doppio coro e grande orchestra di G. RAPHAEL. *La danza dei morti* di F. WOYRSCH richiamò l'attenzione del pubblico e degli studiosi sulla figura artistica di questo autore, considerato in Germania come uno tra i più eminenti cultori dell'oratorio. Oscura, quasi occulta, appare la musica di PFITZNER nella cantata *Von deutscher Seele*, raramente portata agli onori dell'esecuzione.

Come esponente di una tendenza tradizionalista, è opportuno ricordare ancora G. SCHUMANN, il cui oratorio *Ruth* è conosciuto in Inghilterra e in America.

Venendo alla scuola modernissima — con un volo pindarico che può apparire temerario — non è possibile passare sotto silenzio i nomi di HINDEMITH (il cui impiego del coro in *Cardillac* è quanto mai stupefacente) e WEILL (autore del *Volo di Lindbergh*, concepito forse come canto corale ad uso delle scuole).

Nel 1921 HONEGGER compose *Le Roi David* e nel 1925 il dramma biblico *Giuditta*. I giudizi su queste due composizioni sinfonico-corali sono discordi: al fanatismo allucinante di qualche proselite si oppone la critica demolitrice dello studioso e dell'esteta della musica.

In un rapido sguardo alla musica italiana dell'ultimo scorcio di secolo, la figura di G. VERDI si impone con la *Messa da Requiem*. Vengono quindi i nomi di G. SGAMBATI, di PEROSI, di M. E. BOSSI, di WOLF-FERRARI.

La musica magiara ha il vanto di aver dato un gioiello d'arte col *Salmo ungarico* di Z. KODÀLY, che Arturo Toscanini ha fatto conoscere in Italia.

Questa rapida sintesi si chiude con un auspicio e con un voto. L'oratorio, che non abbisogna della mimica, del vestiario, della scena, ha oggi un'alleata preziosa nella radio. I musicisti d'oggi se ne varranno, cooperando alla risorgita di una forma d'arte consona agli aspetti della vita moderna, e contribuendo a mantenere alto il prestigio delle sue tradizioni.

L'ECO DELLA STAMPA

Via Giovanni Jaurès, 60 - MILANO (133) - Telef. 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 d'abbonamento.

La tastiera del pianoforte

E' ancora suscettibile di miglioramenti *pratici* l'attuale tastiera del pianoforte?

La domanda è lecita se si pensa che, in fondo, l'attuale disposizione della tastiera, è quella che ci è stata trasmessa da secoli, ed ha servito, fino ad oggi, tanto bene che nessuno ha pensato a lagnarsene. Non è meno vero però che in ogni secolo si è trovato chi ha proposto delle modificazioni, a cominciare da Nicola Vicentino nel 1543, col suo *cembalo enarmonico* fino al pianoforte a *quarti di tono* proposto e realizzato da Aloys Haba quattro o cinque anni fa, passando attraverso alle proposte più varie, le quali hanno finito per lasciare il tempo che trovano, e la disposizione della tastiera immutata.

Una nuova disposizione che presenta una praticità ed una logica indiscutibile è quella proposta da M. de Matta e che L. G. Gracia illustra e propugna in uno degli ultimi numeri del *Ménestrel*. Se questa disposizione avrà fortuna non possiamo dirlo ora: certo meriterebbe d'averla, non foss'altro per la sua semplicità, e perchè non altererebbe menomamente il sistema armonico attuale con suddivisioni di toni od altre ricerche da laboratorio.

Accettando il sistema temperato e la divisione della gamma in 12 semitoni eguali, il De Matta si limita a modificare la disposizione della tastiera proponendo, invece dei 7 tasti bianchi e dei 5 neri attuali, 6 tasti bianchi e 6 tasti neri alternati e così disposti:

(neri)		DO diesis	RE diesis	FA	SOL	LA	SI	
(Bianchi)	DO	RE	MI	FA diesis	SOL diesis	LA diesis		DO

Una tale disposizione (per comprenderla basta immaginare un tasto nero tra il *mi* ed il *fa* attuali, che, nella nuova disposizione sarebbe il *fa* nat.: gli attuali *fa sol* e *la* corrisponderebbero ai *diesis* ed inversamente) ha avuto l'approvazione di numerosi tecnici e pianisti per i vantaggi ch'essa indubbiamente presenta e che si possono riassumere così:

La successione continua ed eguale delle due serie di tasti bianchi e tasti neri facilita l'esecuzione, e con minor dispendio di lavoro, l'esecutore ottiene un tocco più eguale.

La diteggiatura verrebbe semplificata moltissimo, poichè le *posizioni* della mano vengono ridotte a due per le scale e due per gli arpeggi, a seconda che l'esercizio comincia sui tasti bianchi o sui tasti neri.

Le scale cromatiche verrebbero eseguite col primo dito e col terzo.

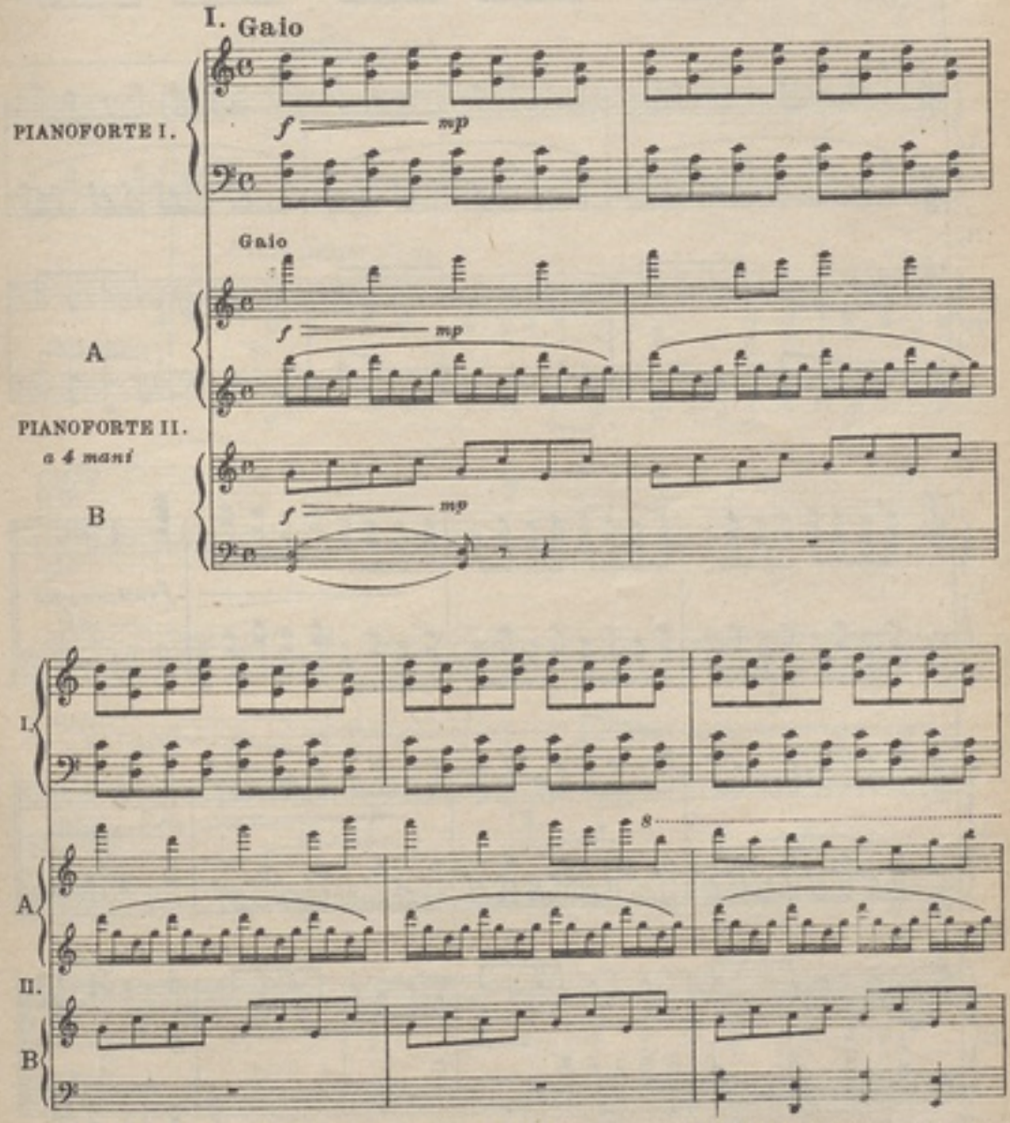
I *trasporti di tono* diventerebbero semplicissimi, bastando il semplice spostamento della mano: la tastiera *simmetrica* offre tutte le

Supplemento musicale VI - 1930 di Musica d'Oggi.

Variazioni senza tema
per Pianoforte e Orchestra

Riduzione per due Pianoforti

G. Francesco Malipiero
(1923)



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

119580

I.

A

II.

B

8

I.

A

II.

B

8

f rall. un poco

ff

rall. un poco

ff

LAURA SOAVE

(Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario)

Dalle „ Antiche Danze ed Arie„ per Liuto (Sec. XVI. XVII.)
Trascrizione libera per Orchestra di OTTORINO RESPIGHI
Riduzione per Pianoforte a quattro mani

Fabrizio Carosio
(1531...)

Andantino ♩ = 80

PRIMO

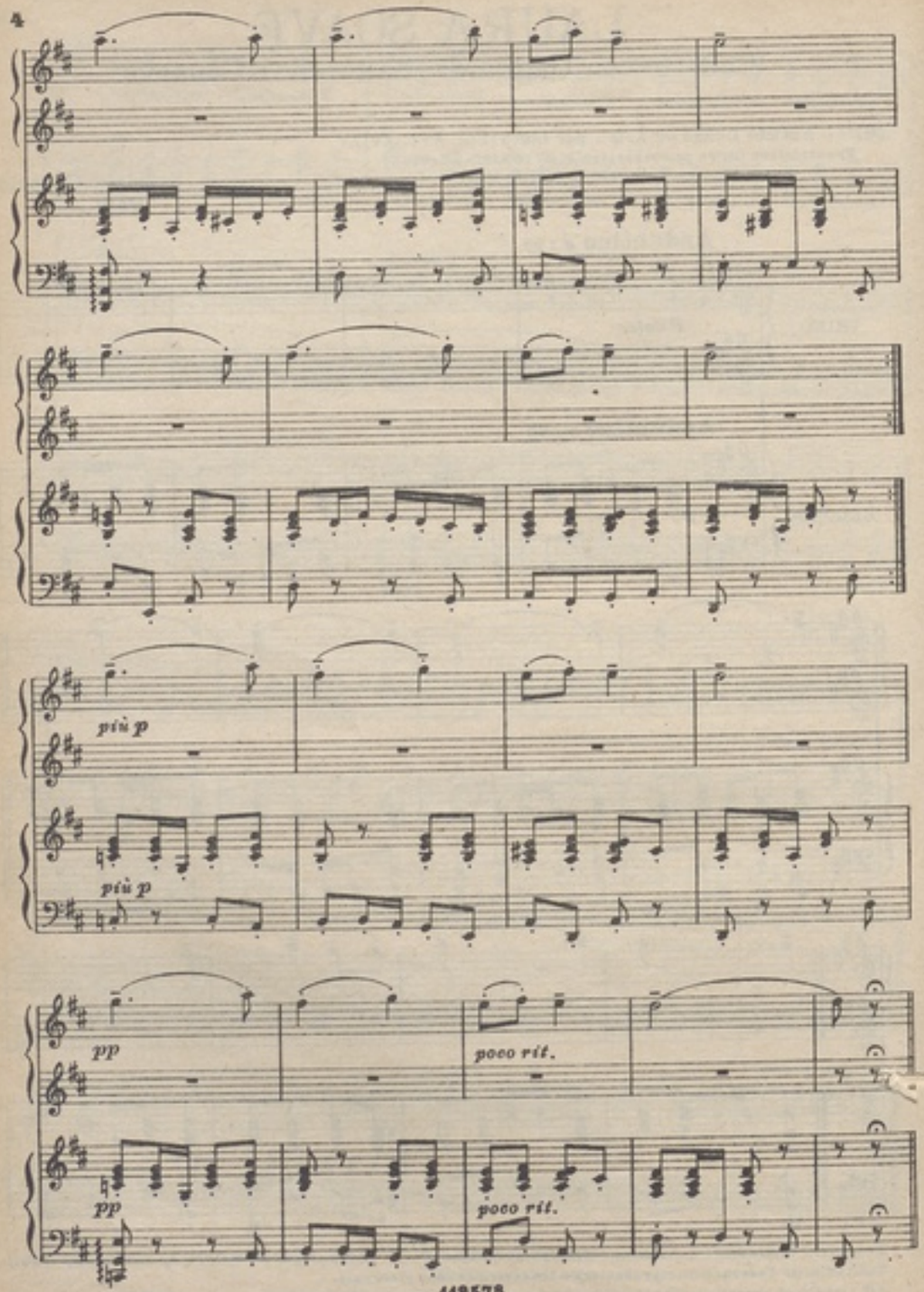
P dolce

Andantino ♩ = 80

SECONDO

p

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



posizioni *eguali*, perciò facilita la memoria delle distanze e delle posizioni, e tutte le localizzazioni del tocco.

Abolendo la disposizione degli intervalli attuali *mi-fa* e *si-do* si otterrebbe una maggiore e più eguale superficie nei tasti neri: *sei* per la nuova tastiera invece dei cinque attuali.

Questi, in breve, i vantaggi della nuova disposizione, la quale ormai ha ottenuto molti più consentimenti, per la sua pratica e la sua semplicità, di quanto non abbiano ottenuto tutte le modificazioni antecedentemente proposte.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, aprile 1930.

E. Magni Dufflocq. - *Francesco Morlacchi.*

Scritto di carattere biografico sul compositore perugino, seguito da un'accurata bibliografia.

G. S. Mayr. - *I sensali del teatro.*

Pubblicazione di uno scritto inedito del maestro di Donizetti, di carattere un poco ironico e canzonatorio sugli impresari della sua epoca.

Musica Sacra. - Milano, aprile 1930.

J. Jeannin. - *Cosa ci dicono i manoscritti gregoriani?*

L'illustre gregorianista afferma che le *sfumature* (segni indicatori delle lunghezze proporzionali misurate) che esistono nei manoscritti «rimèd» gregoriani di S. Gallo e che i benedettini di Solesmes hanno trascurato nella loro edizione di detti manoscritti, vanno ristabiliti, anche se talvolta i manoscritti non li rechino, perchè nel medio-evo non esisteva l'idea di notare tutto ciò che si eseguiva, ma solo di ricordarlo qua e là.

R. Lunelli. - *Organo da chiesa ed organo da concerto.*

Contro la distinzione recentemente propugnata in materia e che tende a snaturare il carattere dell'organo classico italiano. È necessario rigenerare l'organo moderno alla fonte dell'organo classico nostro.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, aprile-giugno 1930.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e^ au XX^e^ siècle.*

Continuazione dal fascicolo 1° (gennaio-marzo 1930), vol. XXXVII. Lo studio attuale riporta lettere di Félicien David, di Hippolite Monpou, di Romagnesi, di Choron, di Louise Bertin, di Niedermeyer, di Clapisson.

S. Chiereghin. - *Zarlino.* (Continuazione e fine.

Il saggio storico, ricco di elementi preziosi di classificazione, colma una lacuna nel campo degli studi della teorica musicale.

G. Pannain. - *Saggio su la musica a Napoli nel secolo XIX. - Da Mercadante a Martucci.* (Continuaz. vol. XXXVI, fasc. 2°, pag. 197, anno 1929).

In questa esposizione, elaborata e sistematica, sono esaminati i diversi melodrammi di E. Petrella, con esemplificazioni musicali tratte dalle opere *Marco Visconti, Elnava, I Promessi Sposi, Manfredo.*

E. Ruggeri. - *Alcune idee sui Lieder di Schumann.*

«La melodia è generalmente in Schumann meno limpida che in Schubert». «La grandezza di Schumann quale compositore vocale è tutta nei *Lieder* del 1840, scaturiti durante la ansiosa vigilia d'amore ed offerti alla sposa in un dono assai più prezioso del più ricco anello nuziale».

La Rassegna Musicale. - Torino, maggio 1930.

H. Engel. - *Luca Marenzio.*

Prima parte di un'accurata biografia del musicista bergamasco.

G. Pannain. - *Problemi della musica contemporanea.*

I musicisti italiani d'oggi che hanno un qualche valore «si dividono in tante e diverse tendenze quante esse sono; in questa varietà di tendenze è l'essenza d'una tendenza... Ognuno si raffigura una sua tradizione in un momento stilistico strappato alla compagine della storia... La scarsezza della elaborazione interiore ha determinato in noi una esigua capacità di sfile...».

I. Maione. - *Tasso - Monteverdi. Il combattimento di Tancredi e Clorinda.*

Studio critico-estetico sul celebre episodio della *Gerusalemme liberata*: prima l'episodio in sè, poi nell'interpretazione musicale di C. Monteverdi.

L. Parigi. - *Pittori musicali: Fantin la Tour.*

Breve articolo — corredato da buone riproduzioni — sul pittore che chiese tanto spesso ispirazione alla musica.

Rassegna Dorica. - Roma, maggio 1930.

U. Rolandi. - *Antenati del libretto d'opera.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. Qui si rende conto di una rappresentazione scenica avvenuta a Firenze nel 1539.

G. Nataletti. - *Il balletto accademico.*

Rivendicazione in favore del balletto classico del quale la musica non sarà nè serva, nè padrona, ma collaboratrice efficace ed opportuna.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1930.

F. M. Masson. - *L'Opéra de Rameau.*

Estratto da un volume di prossima pubblicazione sull'opera di Rameau. L'A. vi sostiene la tesi ch'è ingiusto considerare l'opera di Rameau come semplici divertimenti musicali e danzanti, perchè in essa vi sono parti drammatiche autentiche, paragonabili alle scene più commoventi del teatro musicale: ed in generale l'elemento drammatico nell'opera di Rameau ha un ruolo ben più importante di quanto non si affetti di credere.

V. Ulmann. - *Le Saxophone.*

Scritto sui caratteri dello strumento e sulla varia fortuna ch'esso ebbe come componente dell'orchestra normale. L'A. insiste sui vantaggi indiscutibili che darebbe, come rendimento, un gruppo di saxofoni assimilato al fiati dell'orchestra moderna: primo fra tutti quello di offrire all'orchestra dei veri bassi, paragonabili ai pedali d'organo, e di estendere fino ai registri più gravi le finora limitate possibilità dei legni.

A. Roux. - *Wagner et Schuré.*

Un'amicizia della seconda ora, definisce l'A., i rapporti che unirono il musicista tedesco al poeta francese, riferendo in base ad un gruppo di lettere, inedite finora, dirette allo Schuré da Wagner e da donna Cosima, in quale stima e considerazione il musicista tenesse gli studi che il francese aveva fatto sul dramma wagneriano. L'A. riferisce anche, da un inedito *Diario* di Schuré, dei curiosi ed interessanti particolari sull'uomo Wagner.

R. Pitrou. - *H. Von Hoffmannsthal, librettiste de R. Strauss.*

A proposito della corrispondenza Strauss-Hoffmannsthal apparsa qualche tempo fa, e sulla scorta di questa, l'A. ricostituisce la personalità, oltre che artistica, anche morale del poeta e del librettista, e la storia d'una collaborazione fraterna che iniziata con *Elettra* è finita con la recente morte del poeta. Lo scritto, ricco di citazioni dall'epistolario suddetto, dà anche degli interessanti particolari sulla concezione straussiana del teatro musicale, e sul modo di lavorare dei due amici.

J. Jeannin. - *La question rytmique grégorienne.*

Nuovo scritto dell'illustre gregorianista sulla questione ritmica gregoriana. L'argomentazione e le conclusioni sono le stesse di quelle dello scritto già citato del medesimo A. e già apparso in *Musica sacra*.

L'Opéra Comique. - Parigi, aprile 1930.

H. De Curzon. - *Meyerbeer et l'Opéra Comique.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. In quest'ultima parte l'A. fa un'ampia analisi della *Dinorah* e parla della fortuna con cui fu accolto il lavoro al suo inizio, fortuna non ancora diminuita.

J. Subira. - *La zarzuela au XVIII^e siècle.*

Facendo seguito alle note storiche precedentemente apparse, l'A. studia lo sviluppo ed i caratteri della *zarzuela* nel secolo XVII, verso la fine del quale l'invasione dell'opera italiana, ed il favore col quale fu accolta, produsse un così grande effetto da far quasi dimenticare le due forme tipiche di teatro e di musica spagnuola: la *zarzuela* e la *tonadilla*.

Le Monde Musical. - Parigi, 30 aprile 1930.

E. Haraszti. - *Les Tziganes de Grenade.*

Corrispondenza da Granata, contenente una pittoresca ed affascinante descrizione delle danze zigane. Una passione atavica brucia nel sangue delle danzatrici, ingigantita nel corso dei secoli. Ogni regione della Spagna ha la propria danza. La terra aragonese è la patria della *jota*, la più celebre e più caratteristica delle danze spagnuole. Un ritornello popolare canta persino una Santa Vergine, che ama la danza (la *Virgen del Pilar*).

J. Thieffry. - *Henry de Groux.*

Note commemorative, in morte di questo geniale pittore e scultore. De Groux amò appassionatamente la musica, esternando l'effigie dei più grandi maestri, col magistero della sua arte riproduttiva.

Recente successo ad Adria, Milano, Venezia

VITTORE VENEZIANI

MARFISA

Poema Corale a voci d'uomini
Versi di D. Tumiati

PARTE I. - VOCI DELL 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

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 aprile 1930.

P. M. Masson. - *L'Harmonie expressive selon' Rameau*

Questo saggio è desunto da un libro su *L'opera di Rameau*, di prossima pubblicazione presso la casa editrice Laurent-Bonnafous. L'armonia fu l'oggetto della meditazione perenne e profonda di questo grande musicista. Secondo il suo pensiero, la guida nella cernita delle armonie deve essere data dalla *espressione*. « Le demi-savant n'emploie ordinairement un accord que parce qu'il lui est familier, ou parce qu'il lui plaît; mais le savant ne l'emploie qu'autant qu'il en sent la force dans l'expression ».

M. Long. - *Sur le "Requiem" de Gabriel Fauré.*

Nobile ed austera musica, che aderisce mirabilmente al testo sacro, e sembra pervasa da uno spirito coreo. Queste note sono dettate dalla commossa impressione riportata dall'autrice, all'audizione dei concerti Lamoureux del 23 marzo u. s., in memoria di Etienne Gaveau.

— 15 aprile 1930.

C. Bouvet. - *Rossinistes et Meyerbeeristes.*

L'Opéra di Parigi ha ripreso con pari successo il *Guglielmo Tell* e gli *Ugonotti*. È interessante notare in quale misura il favore del pubblico si suddividesse fra Rossini e Meyerbeer, allorchè le opere di questi due sovrani della scena lirica attrassero l'attenzione dei « dilettanti », durante un periodo notevolmente lungo della storia della musica.

Le Ménestrel. - Parigi, 4 aprile 1930.

G. L. Gracia. - *De la modification du clavier*

L'A., dopo aver brevemente passato in rassegna le varie modificazioni proposte per la tastiera del pianoforte, conclude in favore di quella propugnata da M. De Mata, con sette tasti bianchi e sette neri, illustrandone gli evidenti vantaggi sulla tastiera normale.

— 11 aprile 1930.

T Aubin - *Hommage à P. Dukas.*

Breve articolo sull'attività, l'evoluzione ed il carattere morale dell'autore di *Ariane et Barbe-Bleu*.

— 18 aprile 1930.

J. Chantavoine. - *Rose Caron*

Breve ed affettuosa rievocazione della carriera e della vita di questa grande cantante, ed insegnante di canto, recentemente scomparsa.

INGHILTERRA

The Sackbut. - Londra, aprile 1930.

R. Boughton. - *The age of monkey-gland.*

Seconda parte dello scritto polemico contro l'arte moderna; scritto di cui si è già parlato. Ora l'A. tratta delle arti figurative. Riassumeremo il tutto a pubblicazione completa.

R. Konta. - *The life of Gustav Mahler.*

Articolo biografico, succinto ma denso ed esatto, sul compositore e direttore d'orchestra boemo, con la citazione d'un interessante frammento di lettera — inedito — sul carattere dell'uomo.

V. Zuckerkandl. - *The German opera crisis and O. Klemperer's Berlin opera theatre.*

L'A. tratta diffusamente della crisi che ha travagliato — e travaglia tuttora — il teatro d'opera tedesco e dei criteri in base ai quali O. Klemperer ha assunto la direzione del teatro di Berlino. Klemperer — uomo di inesauribile energia ed avversario feroce d'ogni compromesso in arte — basa la sua gestione su due criteri: *nessuna opera di repertorio* (quindi porta aperta a tutte le *novità* o *riesumazioni* interessanti, senza esclusione di tendenze): un *insieme senza divi*: il perchè è troppo chiaro per necessitare di spiegazioni.

The Musical Times. - Londra, aprile 1930.

F. Howes. - *Programme notes.*

L'A. discute il modo assurdo di compilare le note illustrative ai programmi dei concerti orchestrali, e crede che più di tante pseudo-analisi di forma o di costruzione sarebbe utile un cenno che aiutasse l'ascoltatore a penetrare nello spirito del lavoro.

S. Wilson. - *Music in american schools.*

Nell'educazione ed istruzione impartite nelle scuole americane, la musica ha una larga parte, e per quanto la musica cattiva sia diffusa in ogni angolo, è certo che un'educazione razionale, la frequentazione di concerti appositi diretti da grandi direttori e con eccellenti programmi, finirà col far ricredere la gioventù sul valore di certe musiche, ed infondere alla nuova generazione un gusto musicale sicuro e raffinato.

E. de Hubay. - *My memories of Brahms, Liszt and Massenet.*

L'illustre violinista, nel corso di un'intervista, rievoca alcuni ricordi personali su Brahms, Liszt e Massenet.

Musical Opinion. - Londra, aprile 1930.

P. Godfrey. - *The Couperin Family.*

Scritto a proposito d'un volume di J. Tiersot sui C. L'A. riassume brevemente la vita dei componenti di questa famiglia di musicisti francesi.

A. Mason. - *Musical criticism*

Continua l'esame sulla natura del critico musicale. In questa parte l'A. sembra concludere che quantunque quella del critico sia una vocazione ormai esaurita, è pur sempre necessaria, non foss'altro per le reazioni che il suo modo di vedere ed i suoi apprezzamenti personali provocano nel lettore.

G. E. Dunn. - *Some Hints on Music Publishing.* (Alcune osservazioni d'un editore di musica).

Un editore di musica dà qualche consiglio ai giovani compositori che vogliono essere « pubblicati », rivelando il complesso meccanismo editoriale d'una casa musicale ed i fattori che lo compongono. Riassumeremo l'interessante articolo a pubblicazione compiuta.

Monthly Musical Record. - Londra, aprile 1930.

L. Drummond. - *An australian composer : Roy Agnew.*

Articolo biografico-critico sopra questo giovine compositore australiano.

The Chesterian. - Londra, aprile-maggio 1930.

R. Ferrari. - *A guitarist of yore.* (Un chitarrista d'altri tempi).

Il « chitarrista d'altri tempi » è l'italiano R. Luigi Legnani (1790-1877), artista ed interprete, sembra, senza rivali; che conobbe trionfi in Italia ed all'estero, amato e rispettato persino dai propri rivali. Lo scritto di carattere biografico è ricco di dati e documenti.

H. J. Foss. - *William Walton.*

W. Walton è l'autore di *Façade*, lavoro che al Congresso di musica internazionale a Siena suscitò un mezzo scandalo. In realtà Walton, fra i giovani compositori inglesi d'oggi, è uno dei più quotati; e l'A. in questo scritto ne esamina l'opera varia ed interessante, delineandone i caratteri e le tendenze.

R. Newmarch. - *Tide-dials in musical life.* (Il flusso del tempo nella vita musicale).

Prima parte d'un interessante scritto sulla vita musicale inglese. Riassumeremo lo studio a pubblicazione compiuta.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1930.

S. Günther. - *Heinrich Kaminsky.*

Cenni su questo compositore di musica sacra, nato nella Foresta Nera nel 1886. Sono menzionate le sue opere liturgiche più significative, con acuta disamina dei caratteri peculiari della sua arte.

E. Rychnowsky. - *Carl Goldmark.*

Goldmark appartiene a quella schiera di autori, la cui gloria è legata ad una sola opera. Se si accenna oggi a Goldmark, il pensiero ricorre subito alla *Regina di Saba*. In quest'opera egli ha profuso i tesori della sua musa. Vi spicca la sua individualità; si rivela la genialità della sua invenzione. Goldmark ha trovato la giusta misura del « colore orientale »: l'atteggiamento nostalgico di cantilene e di melismi, che ha fornito ai suoi imitatori una sorgente inesauribile per le contraffazioni e per i plagi. Non sono da dimenticare, comunque, le sue composizioni strumentali. Tra queste emergono la *Sakuntala-Ouvertüre*, la *Frühlings-Ouvertüre*, *Sappho*, *Penthesilea*, i due *Concerti per Violino*, un *Quartetto per archi*, un *Quintetto per archi e pianoforte*, musica per pianoforte, oltre a brani sinfonico-corali.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 2 aprile 1930.

M. Cent. - *Joseph Sliwinsky.*

Il 2 marzo, questo celebre pianista polacco suonò per l'ultima volta alla « Philarmonie » di Varsavia. Nessuno tra il pubblico, durante il concerto, avrebbe potuto presagirne la morte imminente. La scomparsa dell'illustre artista ha gettato la costernazione e il rimpianto tra la folla dei suoi fedeli ammiratori.

J. Leifs. - *Das Orchesternotenmaterial.* (Il materiale d'orchestra).

Critica serrata contro i sistemi attuali di stampa e di riproduzione grafica delle parti staccate d'orchestra. Lo strumentista è costretto ad un lavoro improbo per decifrare le note, in mezzo ad un labirinto di segni minuti e di richiami talora discordanti. Le grandi case editrici dovrebbero, secondo l'articolista, porre ogni cura per ovviare a tanto guaio. I mezzi non mancano. Anzitutto, occorre che le parti staccate rispecchino con assoluta fedeltà la partitura originale, in tutti i suoi dettagli grafici. In secondo luogo, la carta, la stampa, l'incisione devono concorrere scrupolosamente alla chiarezza della notazione musicale, in modo che all'esecutore si richieda la minima fatica per la comprensione della sua parte. Da ultimo, è opportuno sia lasciato, tra le righe e al margine del pentagramma, uno spazio sufficiente per gli eventuali segni suggeriti dal direttore d'orchestra.

---

9 aprile 1930.

F. Scheber. - *Theater!* (*Zur Krise der Bühnen*).

La crisi teatrale si presenta sotto aspetti molteplici. Il fenomeno è complesso e intricato. Non è possibile imputare ai cantanti, ai direttori dei teatri, al régisseurs, al pubblico, le origini e il dilagare della crisi. La responsabilità va ascritta a tutti e a nessuno.

P. Martell. - *Das deutsche Volkslied.* (Il canto popolare tedesco).

Nel canto popolare vibra l'anima germanica nella sua più squisita estrinsecazione: il dolore e la gioia, l'odio e l'amore, e tutta la gamma spirituale delle passioni e dei sentimenti, trovano nella lirica mirabile del popolo la rappresentazione artistica ispirata ai principi supremi della verità e del bello.

---

16 aprile 1930.

V. Rakowska. - *Wagners « Trilogie » unter der Leitung Siegfried Wagners an der Mailänder Scala.* (La trilogia wagneriana sotto la direzione di Siegfried Wagner alla « Scala » di Milano).

Corrispondenza da Torino sul ciclo wagneriano, ispirato alla tradizione di Bayreuth, nella recente edizione curata dal figlio del Maestro, durante la stagione scaligera.

W. Hirschberg. - *Moriz Rosenthal.*

L'articolista prende lo spunto da un concerto tenuto dal celebre pianista alla « Philharmonie », per proclamarlo l'epigono di Liszt, e il più grande virtuoso della musica lisziana.

---

23 aprile 1930.

H. W. Draber. - *Dreihundert Jahre Musikkollegium Winterthur.*

Nella ricorrenza del terzo centenario di fondazione del collegio musicale di Winterthur, H. Scherchen ha diretto l'*Eroica* di Beethoven, il *Concerto in Sol maggiore* per piano e orchestra di Mozart (solista R. Serkin), e il *Concerto in La minore* di Bach per piano, violino, flauto e orchestra d'archi.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 aprile 1930.

O. Schnirlin. - *Bearbeitungsfragen und geistiges Eigentum.*

Estremi di una spinosa polemica tra l'A. e il prof. J. Moser in materia di diritto d'autore. Il Moser imputa allo Schnirlin di avere arbitrariamente mutato le indicazioni metronomiche di Joachim nelle proprie edizioni di Concerti per Violino. Gli appunti concernono segnatamente una *Sonata* di Händel, il *Doppio Concerto* di Bach e il *Concerto in La minore* di Vioti.

---

11 aprile 1930.

K. London. - *Instrumental-akustische Fragen bei Tonfilm.* (Problemi istrumentali ed acustici nel film sonoro).

La disposizione degli strumenti d'orchestra nell'auditorio di una stazione radiofonica trasmittente o di una sala d'incisione grammofonica è analoga a quella adottata per il film sonoro. La musica meccanica in genere ha esigenze particolari, la cui perfetta conoscenza è il primo requisito per ottenere risultati acusticamente ineccepibili. Per dare un esempio pratico, gli archi dovranno essere il più vicino possibile al microfono; alquanto discosti i legni e gli ottoni; lontani il pianoforte e gli istrumenti a percussione (a meno che si esigano degli effetti acustici speciali).

P. Schwers. - *Cosima Wagner.*

Sinchè la compagna del Maestro era quaggiù, sembrava che ancora una sopravvivenza di leggendari tempi d'eroi collegasse due ère e proiettasse una magica luce sul nostro secolo. Con la sua scomparsa, questo anello di congiunzione cade, e resta la memoria reverente di lei, sposa impareggiabile e animatrice divina del Genio.

---

18 aprile 1930.

Aus dem Berliner Musikleben. (Vita musicale berlinese).

Delusione profonda al concerto del pianista Ignaz Friedmann: tocco duro e legnoso, interpretazioni arbitrarie e di pessimo gusto; velleità di virtuosismo, ma nessuna efficacia di suono, e mancanza assoluta di stile. Isabella Ghasal ha cantato con arte sobria ed austera l'aria di Purcell tratta dall'opera *Didone ed Enea*. Un concerto tenuto dal « Reichsverband der Gemischten Chöre Deutschlands » ha radunato complessivamente sedici società corali con un assieme di circa mille esecutori. Il Quartetto Brosa ha eseguito in modo veramente encomiabile il *Quartetto in Mi minore* op. 44 n. 2 di Mendelssohn, il *Quartetto in Sol maggiore* di Schubert, e il *Quartetto in Fa maggiore* di Dvorak.

---

25 aprile 1930.

A. H. Martell. - *Mittenwalder Geigenindustrie.* (L'industria dei violini a Mittenwald).

Mittenwald è chiamata la Cremona della Germania, per la rinomanza mondiale della sua arte liutistica. Non si può dissociare la sua celebrità dalla gloria del suo iniziatore, Matthias Klotz, nato in Mittenwald (Baviera) l'11 giugno 1653.

St. Hoffmann. - *Musik in Wien.*

Relazione delle più notevoli serate musicali viennesi. Accoglienze festose all'ouverture di Bernhard Paumgarten *Das heisse Eisen* (Il ferro caldo), briosa e bene istrumentata. Menzionati i concerti dei solisti di cartello, come Busch, Godowsky. La Radio di Vienna, seguendo l'esempio germanico, ha assunto l'impegno di fare conoscere la musica dei giovani. L'iniziativa merita tutto il plauso.

Melos. - Magonza, aprile 1930.

A. Raskin. - *Sind die Stadttheater gemeinnutzig?* (I teatri di Stato sono un'utilità collettiva?).

Saggio di carattere sociologico in tema di crisi del teatro lirico. La proposta, intesa a combattere la passività economica delle gestioni teatrali e la passività morale, o, per meglio dire, l'assenteismo del pubblico, è imperniata su questioni d'ordine politico e psicologico, e inerisce altresì a problemi di diritto pubblico, connessi alla legislazione tributaria.

M. Reiss. - *Kultur des Konzertprogramms.* (Funzione culturale del programma di concerto).

L'appello del concertista al pubblico non si circoscrive all'ambito angusto dei musicisti e dei competenti; va molto al di là. Esso giunge alle masse, alle moltitudini, che sono attratte per qualche ora al godimento del bello dal grigiore della loro vita quotidiana, da zone di attività e di lavoro (come il commercio, l'industria, l'insegnamento tecnico, lo studio delle scienze esatte) assolutamente lontane ed estranee alla sensibilità artistica e musicale. Nella preparazione dei programmi di concerti sinfonici, in modo particolare, il direttore d'orchestra deve ricordare che gli incombe una missione di alto valore sociale; nel suo pugno non sta soltanto la bacchetta direttoriale, ma anche l'avvenire spirituale del pubblico.

E. Meisel. - *Tonfilm in England und America.* (Il film sonoro in Inghilterra e in America).

Il grande interesse destato nelle due nazioni dal

films di Al Jolson *Il Cantante di Jazz* e *Il Cantante pazzo* ha dato la stura alla compilazione di un numero impressionante di films sonori, cantati e parlati, a lungo metraggio.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, aprile 1930.

E. KURSH. - *Geschichtliche Stellung von Bruckners Kirchenmusik.* (Posizione storica della musica da chiesa di Bruckner).

I principi informativi della musica liturgica di Bruckner sono le leggi formali e stilistiche di costruzione, quali si ravvisano nei classici, particolarmente in Palestrina. Tra i più giovani contemporanei di quest'ultimo, si ricorda Jacobus Gallus, della cui arte polifonica Bruckner ebbe a risentire notevole influsso artistico e spirituale.

F. KOSCH. - *Dom André Mocquereau O. S. B.*

La musica sacra della Cristianità ha perduto nel canonico André Mocquereau uno tra i suoi più insigni cultori. Egli fu il fondatore della celebre scuola corale di Solesmes.

H. LÖBMANN. - *Neue geistliche Musik.* (Musica sacra dei nostri giorni).

Alla «Gewandhaus» di Lipsia è stato eseguito il *Requiem* per soli, coro, orchestra e organo di Günther Raphael. Il «Riedel-Verein» di Lipsia, nel suo quinto concerto filarmonico, ha fatto conoscere, in prima esecuzione, l'*Oratorio di Natale* di Richard Wetz, per soprano, baritono, coro misto e orchestra.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, aprile 1930.

R. VESELY. - *Le pantomime di Vitezslav Novak.*

Al Teatro Nazionale di Praga sono state rappresentate con ottimo esito l'8 marzo 1930 due pantomime di V. Novak: *Signorina Gioventù* e *Nicotina*. Il musicista ha scelto il mimodramma, per potere, libero dagli inceppi del canto lirico, dare libero effluvio alle risorse della sua arte sinfonica.

V. STEPAN. - *Un amico fedele.*

Jan Löwenbach, consulente in materia di diritto d'autore, organizzatore, librettista, è un amico fedele della musica e dei musicisti cechi, la cui situazione morale ed economica è notevolmente migliorata, in grazia della sua preziosa collaborazione.

AMERICHE

La Revista de Musica. - Buenos Ayres, aprile 1930.

R. DE RENSIS. - *Zandonai.*

Articolo critico sull'opera del compositore trentino, seguito da una bibliografia delle opere del maestro.

EDIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

ALESSANDRO LONGO

BIBLIOTECA D'ORO

Raccolta di Pezzi, tratti dalle Opere di Maestri d'ogni tempo e paese e liberamente ridotti ad uso della gioventù

ELEGANTI VOLUMI CON CENNI BIOGRAFICI: CIASCUNO L. 12.

103590 - VOLUME I. - *100 Pezzi* di Stradella Piccinni, Pergolesi, Beethoven, Gluck, Bellini, Mozart, Bach, Haydn, Rameau, Rossini, Scarlatti, Cimarosa, Paisiello, Lulli, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Händel, Weber, Meyerbeer, Schumann, Porpora, Marcello, Cherubini, Palestrina, Frescobaldi, Kreutzer.

112500. - VOLUME II. - *100 Pezzi* di Haydn, Mozart, Beethoven.

112501. - VOLUME III. - *100 Pezzi* di Verdi, Puccini, Boito, Donizetti, Catalani, Franchetti, Tosti, Liszt, Massenet, Mercadante, Petrella, Spontini, Gounod, Flotow, Carissimi, Sgambati, Crescentini, Perosi, Mancinelli, Wagner.

112502. - VOLUME IV. - *100 Pezzi* di Schubert, Mendelssohn, Schumann.

112503. - VOLUME V. - *100 Pezzi* di Bellini, Donizetti, Rossini.

112504. - VOLUME VI. - *100 Pezzi* di Gluck, Weber, Meyerbeer.

112505. - VOLUME VII. - *100 Pezzi* di Bach e Händel.

G. RICORDI & C. Editori - MILANO

VITA MVSICALE

La Prima Mostra nazionale di Musica contemporanea

E' bastato il primo degli otto concerti susseguiti giornalmente dal 25 maggio all'1 giugno, per dare esatta l'idea della differenza che passa fra Mostra di Pittura e Mostra di Musica: che se per la prima è possibile accogliere quadri inutili o mediocri poichè è facile passare da una sala ad un'altra e fermarsi solo agli interessanti, per la musica non c'è rimedio; bisogna sentir tutto, il bello, il mediocre ed il brutto, e basta una composizione brutta per guastare l'intera giornata lasciando il pubblico diffidente e stanco.

Da qui, il primo insegnamento per le Mostre future: accogliere ogni tendenza, ogni età ed ogni stile, ma selezionare senza riguardi e senza preoccupazioni. Se in qualcuno, tirando la conclusione sul nostro movimento musicale odierno, son rimasti del pessimismo e dello scetticismo, è proprio soltanto per le poche composizioni decisamente brutte seminate negli otto programmi! nè certo tali esecuzioni giovano agli autori... colpevoli.

Al contrario, quest'anno, sono mancate le musiche di Malipiero, Pizzetti, De Sabata, Toni, Veretti, Masetti, Frazzi, che avrebbero dato maggior solennità alla Mostra ed avrebbero completato il quadro della nuova Italia musicale. Ma, diciamolo subito, malgrado queste due osservazioni, la prima Mostra Nazionale è riuscita una manifestazione solenne, accurata in ogni particolare, del più grande interesse per chi abbia voluto seguirla con occhio attento e con serenità; ha presentato non poche composizioni di primissimo ordine ed è valsa a compiere opera di chiarificazione nelle tendenze e negli uomini dell'Italia musicale di oggi.

Bisogna augurarsi che essa venga ripetuta annualmente e bisogna ringraziarne chi ha permesso la sua attuazione con l'aiuto finanziario (il Governatorato di Roma, la R. Accademia di S. Cecilia, il Ministero della Educazione Nazionale, la Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, Professionisti e Artisti, la Società Italiana Autori ed Editori, la Casa Ricordi) e la Commissione organizzatrice di cui ricorderemo con particolare riconoscenza i nomi dei maestri Mulè, Bustini, Rossellini e Rosi.

Gran merito dell'organizzazione è stato anche l'aver chiamato a raccolta, per presentare le nuove musiche, quanto abbiamo oggi di meglio fra gli esecutori: il maestro Molinari, il Quartetto di Roma, il Quartetto Fiorentino, il Quartetto Napoletano, il Quintetto di Brescia, Lea Tumbarello Mulè, Ines Alfani Tellini, Rachele Maragliano Mori, Leda Benigni, Lina Bifulco, Alfredo Sernicoli, Paolo Marion, Guido Agosti, Mario Corti, Livio Boni, Remy Principe, Giuseppina De Rogatis (una vera grande artista), Gino Barabaschi, Dante Alderighi, Renato Josi, Lina Spera, Mazzacursti, Antonino Votto, Adolfo Pescia, Paolo Denza, e molti altri. Agli otto concerti non è mancato un pubblico foltissimo ed intelligente.

Tendenza dei più, purtroppo, è ancor oggi quella romantica tedesca, prolissa, presuntuosa: poco ritmo, poca serenità, poca chiarezza. Nelle musiche di questa tendenza, le armonie si mantengono contorte, tormentate, esasperanti e le composizioni potrebbero continuare all'infinito, perchè senza una forma precisa. I testi delle liriche non parlano che di morti e di lacrime con una monotonia desolante: persino il più piccolo della compagnia, Nino Rota, piange e sospira come se a 18 anni avesse già conosciuto tutti i più neri dolori.

Qualche gradino più giù, nel campo della musica minore, vediamo il parroco di campagna, il capobanda e il maestro dell'Estudiantina che sanno tutta l'armonia e credono che la loro musica valga più, per esempio, d'una canzone di Mascheroni o di Rulli o d'un buon Fox americano solo perchè si intitola: *La madre del Milite Ignoto* o *La Cieca nata* o «Poema Sinfonico in occasione di una grave malattia del fratello Gervasio». La stessa idea falsa è un po' nella musica da camera. Il pubblico sbadiglia, diserta i concerti, ma in fondo ascolta senza faticare; parte della critica non fa nulla per migliorare le cose, ma anzi segue docile questa tendenza, difendendola.

Si parla tanto spesso di sincerità, proprio da parte dei romantici; ma non è possibile che

la sensibilità musicale di un popolo oggi in pieno fiorire, in pieno idillio col sole, coi campi, con la forza fisica, con l'eroismo, sia tanto lugubre e tetra, tanto estranea e lontana.

E la critica? Sì, anche la critica ha un poco di colpa in questa tendenza allo « star bene e non muoversi ». E' di questi giorni, per esempio, un articolo bolognese in cui s'insegna che Strawinski « ha trovato il suo maestro in Respighi delle *Feste Romane* e si nega che egli sia « un importante musicista ». Ed è significativo che l'incomprensione dei romantici non si riduce alla musica moderna soltanto, arrivando a Bach (pedante e scolastico compositore...) o a Mozart (compositore di Revues...).

Ma la musica nazionale sinfonica e da camera, dopo tante grandi fortune e splendori, ha avuto in Italia un lungo periodo di crisi. Ora è in piena rinascita, i difetti sono quelli beati della crescita, e tutto fa credere che le scorie tedesche, francesi e del cattivo gusto borghese, saranno presto superate. Ne fanno fede le molte composizioni sane, fresche, italiane di questa prima Mostra.

***

Rinunciamo a dir male della *Rapsodia* di Desderi, e, ahi noi, del *Poemetto* di Spartaco Copertini e nominiamo dapprima le composizioni che, per quanto abbiamo detto sopra, ci sono parse più *vive*: in ordine di programma, la deliziosa *Serenata* di Casella, la chiara ed espressiva *Toccata* di Respighi, la *Sonata in re magg.* di Mortari, un po' disuguale per stile e valore ma a cui non mancano le migliori caratteristiche del suo autore, il *Quintetto* di Pilati, un poco enfatico a tutto danno della chiarezza ma che basterebbe a mettere Pilati tra i primissimi; la *Filastrocca* di Mulè, fresca, arguta e strapaesana, il *Madrigale* di Rieti, il cui ultimo tempo è un vero capolavoro di chiarezza, la serena e scintillante *Suite* per viola di Labroca, la *Sonata* di Gedda dove il fagotto è soffocato dal pianoforte ma il cui Andante Variato è saporoso e divertentissimo, il *Quartetto* di Montani dall'andamento sicuro, l'agile *Trio* di Pannain, la *Sonata* di Castelnuovo, quadrata e salda.

Le liriche di Mariotti, Giudice, Scuderi, Cattozzo, Persico, Tocchi, Fuga, Bossi, Bizzelli, Ghedini, Dagnino, Rota, i cinque *Preludii* di Perrachio, i tre *Pezzi* di Bellini, formano un gruppo numeroso di composizioni, alcune buone ed alcune mediocrissime, troppo brevi per dare un'idea qualsiasi sulla attività dei vari autori.

Marosi di Pick Mangiagalli rientra nella produzione di questo autore; e qui il pittoresco predomina piacevolmente su ogni altra qualità del Pick; la *Parabola della smarrita* di Gibilaro e la *Morte dell'Orco* di Rosi sono già più che una promessa dei due giovanissimi musicisti; delle due *Liriche* di Tommasini ci sembra più indovinata e riuscita la prima; il nuovo *Quartetto* di Jachino è molto inferiore all'altro ormai giustamente celebre; la *Sonata in un tempo* di Amfiteatrof e la *Melodia* di Napoli, sono composizioni violinistiche interessanti; le due liriche di Pietro Clausetti e di Rossellini si scostano dalle altre dei programmi l'una per la sobria severità e l'altra per l'espressiva semplicità; il *Quartetto in la maggiore* di Bustini è composizione salda, magistrale, avvincente ed ha ottenuto uno dei maggiori successi della Mostra; la *Sonata* di Ferro non sa discostarsi sempre da quel romanticismo che noi non *sentiamo*, ma ha momenti di molto lirismo; il *Quintetto* di Guerrini è vasta composizione che assume particolare valore nell'ultimo tempo; il *Canto nostalgico* di Gasco è, come voleva l'autore, una semplice melodia espressiva e canora; la *Sonatina* di Carabella, d'una brevità esemplare, è piacevolissima; i due *Pezzi* di Cilea, pur essendo tradizionali, sono notevoli per una simpatica festosità; il *Quartetto* d'Alderighi appare come una vasta composizione in cui non tutto ha saputo prenderci ma che è stranicca di sonorità e musicalità; il *Ritorno pel dolce Natale* di Lualdi è un canto ispirato e caldo, mentre all'*Elegia* di Nordio nuoce la sua prolissità; i due *Pezzi* di Santoliquido avrebbero potuto, forse, sfruttare di più i 5 strumenti a fiato per cui sono scritti; le liriche di Rocca hanno un accento drammatico profondo anche se talora un po' monotono; il *Trio* d'Alfano rientra nella vasta e geniale produzione del maestro, per l'irrompente cantare e l'ampiezza degli episodi; infine, il *Quartetto* che ha segnato l'attesissimo ritorno delle musiche di Lorenzo Perosi, è stato l'unica tregua in tanto combattere di tendenza e di aspirazione; il *Secondo* tempo ha avuto accoglienze deliranti.

RENZO MASSARANI.

E. POZZOLI

Guida teorico-pratica

per l'insegnamento del Dettato Musicale

E. R. 1099. - PARTE I. Nozioni generali. - PARTE II. Dettato ritmico. L. 5,—

E. R. 1100. - PARTE III. Dettato metodico. - PARTE IV. Dettato armonico. L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

TEATRI

® Con favorevole esito prosegue la stagione d'opera al LIRICO DI MILANO, affidata alla accurata direzione del maestro Cordone. Al *Barbiere*, con la Maldé e il baritono Dolniski, hanno fatto seguito *Forza del destino*, con un bel complesso; *Carmen*, apprezzata protagonista la Masetti Bassi; *Trovatore* (tenore Corbetta e la Parvis); *Rigoletto* (baritono Nascimbeni, tenore Malipiero, soprano Maldé) e *Butterfly* con la Foresta Majoli.

® *Lohengrin* e *Aida* sono state le due ultime opere inscenate al POLITEAMA FIORENTINO, entrambe dirette da Marinuzzi. Dell'ultima, sono stati principali interpreti la Scacciati, la Buades e il tenore Battaglia; dell'altra, Pertile, la Zamboni, la Stignani e Borgioli.

® Una breve stagione lirica si è svolta all'ADRIANO DI ROMA, direttore Frattini, con *Tosca* (la Roggero), *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Carmen* (la Galli), *Barbiere* (la Di Veroli).

® Nella stessa città ha avuto liete accoglienze, per scopo benefico, la fiaba musicale *Reginella* versi di Elena Viner, musiche di Filippo Guglielmi.

® L'ALIGHIERI DI RAVENNA si è riaperto sotto la direzione del maestro Bavagnoli, per rappresentazioni di *Traviata* (la Saraceni e Wesselowski) e *Andrea Chénier* (Pertile e la Rasa).

® Il maestro Pais ha diretto a SIENA: *Fanciulla* (la Piave, Alabiso e Viglione Borghese); *Traviata* (la Saraceni); *Isabeau* (Alabiso).

® Quest'ultima opera, diretta dallo stesso autore, festeggiatissimo, ha avuto fervide accoglienze anche a BOLZANO.

® *Iris*, è stata assai applaudita a LECCE, nuova per quella città. Dirigeva La Rotella, protagonista la Favero.

® A TRIESTE si è inaugurato con bel successo il teatro sperimentale del Dopolavoro. Opera prescelta, *Elisir d'amore*.

® Al COVENT GARDEN DI LONDRA, finora si sono inscenate: *Norma* (maestro Bellezza, la Ponselle, tenore Verona); *Chénier* (Bellezza, Gigli e la Shéridan); *Butterfly* (maestro Barbirolli, la Shéridan e Minghetti); *Otello* (Bellezza, Zanelli, Stabile, la Pacetti); *Marta* (Bellezza, Gigli, la Mason).

® Il primo spettacolo del COLON DI B. AYRES, la cui stagione si presenta sotto auspici, anche finanziari, favorevolissimi, era costituito dal secondo atto di *Don Carlos* (Panizza, la Jacobo, Thill, Galeffi); da *Cavalleria rusticana* (Paolantonio, la Spani, Marini e Galeffi); dal terzo atto di *Manon Lescaut* (Calusio, Della Rizza, Mirassou); da *Dolores* di Breton.

CONCERTI

La "tournée„ Toscanini

Non staremo a ripetere — poichè arriveremmo buoni ultimi — le accoglienze veramente trionfali avute dal nostro grande direttore e dalla sua superba falange, nè a descrivere l'ambiente in cui i concerti si sono svolti, presenti, spesso, Re, Regine, Capi di Stato, e sempre, quanto di più intellettuale ed eletto annoverava ogni città in cui si sono date le udizioni.

Ci limitiamo invece a qualche nota statistica. La *tournée*, iniziatasi a Parigi il 3 maggio, è terminata a Londra il 4 giugno. In poco più di un mese si sono dati ventitrè concerti, così suddivisi tra 15 città di nove nazioni: Parigi (2); Zurigo; Milano (2); Torino; Roma (2); Firenze; Monaco; Vienna (2); Budapest; Praga; Lipsia; Dresda; Berlino (2); Bruxelles; Londra (4).

Le composizioni complessivamente presentate furono 30; le elenchiamo in ordine alfabetico di autore, mettendo a fianco il numero delle rispettive esecuzioni:

BACH-RESPIGHI: *Passacaglia* (5). — BEETHOVEN: *Eroica* (8); *Leonora* (3); *Settima* (3); *Fidelio (ouv.)* (1). — BERLIOZ: Brani di *Romeo e Giulietta* (2). — BRAHMS: *Variazioni su un tema di Haydn* (3); *Seconda Sinfonia* (2). — DEBUSSY: *La Mer* (7); *Prélude à l'après midi d'un faune* (3). — ELGAR: *Variazioni* (1). — FRANCK: *Eolides* (3). — GOOSSENS: *Sinfonietta* (1). — HAYDN: *Sinfonia in re maggiore* (5). — HONEGGER: *Pastorale d'été* (1). — KODALY: *Serata estiva* (1). — MENDELSSOHN: *Notturno e Scherzo* (11). — MOZART: *Sinfonia in re maggiore* (1). — MUSSORGSKI: *Quadri dell'Esposizione* (4). — PIZZETTI: *Rondò Veneziano* (4). — RAVEL: *Bolero* (4). — RESPIGHI: *Feste Romane* (1). — ROSSINI: *L'Italiana in Algeri* (2). — SMETANA: *Vltava* (1). — STRAUSS: *Till Eulenspiegel* (3); *Morte e trasfigurazione* (4). — TOMMASINI: *Carnevale di Venezia* (2). — WAGNER: *Tannhäuser* (Preludio e Baccanale) (3); *Preludio e Morte d'Isotta* (5); *Maestri cantori (ouv.)* (3); *Faust (ouv.)* (1). — WEBER: *Rübezahl* (1).

L'autore più eseguito è stato Beethoven con 4 brani e 15 esecuzioni. Seguono Wagner, con 4 composizioni, per un complesso di 12 volte; Mendellssohn, il cui *Notturno e Scherzo* è stata la composizione più eseguita, per ben 11 volte.

I lavori di autori italiani, comprendendo tra essi anche la *Passacaglia* di Bach-Respighi, sono stati presentati nelle seguenti città:

BACH-RESPIGHI, *Passacaglia*, a Zurigo, Milano, Roma, Torino e Londra. — PIZZETTI, *Rondò Veneziano*, a Parigi, Milano, Firenze,

Berlino — RESPIGHI, *Feste romane*, a Roma. — ROSSINI, *Italiana in Algeri*, a Roma, Budapest, Londra. — TOMMASINI, *Carnevale di Venezia*, a Milano e Roma.

MILANO

® CONSERVATORIO. — Accoglienze calorosissime ed entusiastiche (come anche ad Adria ed a Venezia) ha avuto il poema corale *Marfisa* di Vittore Veneziani, su versi di Tumiati. Il commento musicale ha conquistato il foltissimo pubblico per l'elevatezza dello stile (che allo stesso tempo può dirsi lirico, descrittivo e drammatico), per l'omogeneità, per il bel colorito, per la ricchezza di espressione e perchè sempre adeguato al senso pittoresco delle parole. È stata assai ammirata anche la precisa esecuzione della Società Corale adriense, addestrata con fervorose cure dal maestro Binelli, acclamato, anch'egli, ripetutamente, coi due autori.

® SALA BOSSI. — L. Saminski, unitamente ad altri pregevoli interpreti (le cantatrici Gutman e Stobbia, i pianisti De Paoli e Luisa Manighetti) ha eseguito un programma di musiche sue e di altri contemporanei.

® CHIESA DI S. ALESSANDRO. — Bella udizione di musica sacra, sotto la direzione del maestro Dentella.

® SALONE DEI CIECHI. — Riuscito concerto di due giovani pianisti: Amalia Avogadro e Nene Pozzi Borzaghi.

TORINO

® Mascagni, calorosamente applaudito, ha diretto al REGIO due concerti orchestrali, per festeggiare il 40° anniversario della *Cavalleria*. Oltre diversi suoi brani ben noti, ha presentato anche, come novità, alcuni frammenti del ciclo *La città eterna*.

® AL LICEO, udizione di nuove composizioni di Ghedini (l'autore al piano, cantatrici Calcina e Valle). Inoltre, il settimo concerto profilo, dedicato a Gallino, Brugnoli, Zanfi.

® Ulisse Matthey ha dato nuovo saggio delle sue virtù organistiche in S. GIOVANNI.

VENEZIA

® CONCERTI ORCHESTRALI. — Si sono avvicendati i seguenti maestri, a fianco dei quali trascriviamo i brani nuovi o di maggior importanza da essi diretti: Respighi (programma di sue musiche, *Concerto* per violino di Dvorak, solista Bonucci). — Fried (*Settima* di Beethoven e *Paolo e Virginia* di Montemezzi). — Defauw (*Impressioni* di Malipiero). — Votto (*Concerti* di Brahms e di Mozart, solista Szigeti; *Improvviso burlesco* di Zanetti, novità). — Zandonai (*Concerto* di Mendelssohn, solista Millstein; le sue *Ballata eroica, Meriggio* da « Conchita », *Cavalcata* di « Giulietta e Romeo »).

® L'ACCADEMIA DI MUSICA ANTICA, fondata dal prof. Bernardi, ha inaugurato la nuova sede con applauditi discorsi del Patriarca, del comm. Casellati e dello stesso prof. Bernardi.

® Il QUARTETTO ha chiuso la stagione con un bel concerto di Olga e Umberto Supino.

® Al MALIBRAN sono apparsi assai suggestivi i canti paesani del Corpo Corale dell'Istituto Manzutto di Treviso.

BOLOGNA

® ACCADEMIA FILARMONICA. — Chiusura della stagione con due udizioni dirette dal maestro Zecchi. Egli ha presentato nuovi brani di Certani, di Costa, di Patuelli, di Bruni. Il poema sinfonico *L'isola del Garda* del primo, è stato particolarmente gradito.

FIRENZE

® In Palazzo Vecchio ha fatto un felicissimo debutto il nuovo Coro del Conservatorio, istruito dal maestro Cremesini. In programma, musiche di Gandino, Guerrini, Pratella, Wolf-Ferrari, e Neretti.

® Marinuzzi ha diretto al Politeama un concerto corale e orchestrale. Assai applaudite le sue *Impressioni siciliane*.

ROMA

® AUGUSTEO. — Si sono iniziati i concerti popolari che continueranno a tutto giugno. Ad una udizione diretta dal maestro Rossi ha partecipato Magda Brard, solista nel *Concerto in la minore* di Grieg. Successivamente hanno diretto i maestri Alberto Erede e Berrettoni: quest'ultimo ha presentato il *Concerto medioevale* di Zandonai, solista Chiarappa.

® TEATRO REALE. — Gran concorso al concerto di Tito Schipa, a favore del monumento al Marinaio italiano.

® SALA CLEMENTI. — Assai festeggiati l'arpista Valentina Donnini col violoncellista Saldarelli.

NAPOLI

® SOCIETÀ CONCERTI ORCHESTRALI. — Si sono avuti dapprima due concerti diretti dal maestro Napolitano. Egli ci ha fatto udire, tra l'altro, *Salmo ungarico* di Kodaly, apprezzato al suo alto valore; *Marina di Capri* di Gennaro Napoli, accolta con vivido e unanime successo; la recentissima *Serenata* di Parodi (solista Lina Bifulco), ecc.

Hanno seguito poi quattro concerti, tenuti al S. Carlo, diretti due da Zandonai e due da Defauw, entrambi accolti assai cordialmente. Il primo ha presentato alcune sue composizioni *Ballata eroica, Fra gli alberghi delle Dolomiti, Patria lontana, Serenata medioevale*, delle quali hanno particolarmente impressionato la prima e l'ultima. E' anche piaciuta una *Burlesca* di D. Scarlatti, deliziosamente strumentata dal De Nardis.

Defauw ha incluso nei suoi programmi brani interessanti, tra cui *Il beato Regno* di Tommasini, *Sinfonia classica* di Prokofieff e Shéhérazade di Rimski-Corsakof; ammirato il primo violino Franz Pizzo.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Ha chiuso la sua attività di quest'anno con un riuscito Concerto della pianista Vetere.

® ACCADEMIA NAPOLETANA DI CONCERTI. — Il violinista Millstein ha avuto calorose accoglienze, ed anche il violoncellista Platigorsky ha destato favorevolissima impressione.

® ASSOCIAZIONE ALESSANDRO SCARLATTI. — Il Quartetto Napoletano ha eseguito, con la consueta valentia, un *Quartetto* del compositore argentino Gaito, ben accolto; la pianista Parisi è stata applaudita in due nuovissimi pezzi di Cilèa resi in tutta la loro fragranza: anche in musiche interessanti si sono cimentati i cantanti Teresa Serrao e De Luca.

® COMPOSIZIONI DI ACHILLE LONGO. — Riuscita manifestazione che ha riconfermato e accresciuto la personalità del giovane musicista napoletano. Oltre ad alcune composizioni pianistiche, eseguite dall'autore stesso, ricordiamo un *Quartetto* per archi (Quartetto napoletano); *Tre Liriche* (Vittorio Parisi); *Tango*, per violino, (Giuseppina De Rogatis).

® SALA ARTISTI. — Notevoli udizioni delle pianiste Guarracino e Giachetti.

® ORGANIZZAZIONE CONCERTI. — Si sono avvicendate, con esito favorevole, le pianiste Ippolito, Berardinelli, Pennella (giovanissima); Pia Gianturco, Dora Rubinacci (veramente promettente) e la cantatrice Boutet.

® CONCERTI DIVERSI. — Meritano particolare menzione: il cellista Del Grosso; l'arpista Cappabianca (col concorso del Trio Napoletano); il cellista Caiati (con la valida cooperazione di Attilio Staffelli); la piccola notevolissima pianista Maria Curcio; i violinisti Schininà, De Lucia, Del Grosso, la cantante Sabatano che ci ha fatto udire una delicata lirica di Jacopo Napoli, *Vele bianche*.

® All'U. P. di GENOVA, al Concerto degli Autori è particolarmente piaciuta la *Sonata in si min.* per pianoforte e violoncello di Agide Tedoldi, nella bella esecuzione di Caruana e dell'autore.

Nella stessa città, al Circolo della Stampa, bel concerto della pianista Anna Maria Carlini, in brani di Toni, Musella e di autori antichi.

® Molto bene è riuscita la Sagra del bel Canto Italiano all'Istituto Gaffurio di LODI, in onoranza dell'illustre concittadina Giuseppina Strepponi, moglie di Verdi, della quale si è inaugurato un busto, con discorso del senatore Cappa e concerto verdiano, diretto dal maestro Spezzaferri, solisti la professoressa D'Ambrosio e il tenore Landi.

® Alla Filarmonica di ROVERETO ha avuto ottima accoglienza il *Concerto sinfonico*, op. 47, in due tempi, d'ambiente romano, per pianoforte e orchestra del maestro Roberto Rossi, solista la prof. Gennari.

® Attilio Brugnoli ha avuto unanimi consensi in un'udizione alla Sala Napoli di LIVORNO.

® Conferenza su Ferdinando Fontana, a ROVIGO, del maestro Armando Mercuri, con esecuzioni di brani di opere di cui il primo è stato librettista.

® Il maestro Aldo Priano ha diretto a LUCCA, con molta lode, un concerto orchestrale.

® A BARI è stato festeggiato il 100° concerto degli Amici della Musica, con un concerto dell'Augusteo di Roma, direttore Molinari.

® A PALERMO, la Polifonica di quella città ha avuto fervide accoglienze in un concerto diretto dal maestro Dotto.

® Alla Sala Pleyel di PARIGI, presente anche il nostro Ambasciatore, Gaubert ha diretto il *Concerto italiano* di Castelnuovo, con lietissimo esito di pubblico e di critica.

® La *Messa francescana* di Gastone Zuccoli è stata eseguita nel Duomo di S. Stefano a VIENNA.

® Nella stessa città al Musikverein si è svolta una serata d'arte italo-austriaca, direttori di orchestra Kaiser e Korngold, ed apprezzati solisti, tra cui il baritono Bertotti.

® Miecio Horszowski si è distinto assai a ZURIGO, nel *Concerto* di Mozart in si bem. magg., direttore Andreae.

® Il maestro Furlotti, vivamente complimentato ha diretto ad AMBURGO il suo Oratorio *Giuditta*.

NOVITÀ.

BACH (G. S.)

Passacaglia in Do min.

Interpretazione Orchestrale
di OTTORINO RESPIGHI

121769. - Partitura in 16°, L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera da Parigi

I.

Mentre l'Opéra ci ha offerto una riuscita ripresa di *Tristano*, in cui la signora Lubin incarna Isotta con grande autorità scenica e drammatica e con distinta poesia, l'Opéra Comique ha inscenato *Pelléas* col concorso della signora Lotte Schoene.

Ma, di maggiore interesse è la cronaca dei concerti, ricca di molte e importanti novità.

Alla Scuola Normale di Musica, assieme ad una *Suite* strumentale di Leleu, agli *Uccelli* di Respighi, alla *Revue de Cuisine* di Martinu, si sono eseguite — nelle ultime due udizioni — la *Sinfonia di Jena* di Beethoven e la *Sonata in sol*, per piano e violino, di Bach.

La scoperta di questa *Sonata* ad Eisenach, è recentissima; ed Alfredo Cortot e Fugueroa, violinista dal suono caldo e di stile puro, ne sono stati interpreti ben degni. La produzione di Bach per piano e violino è bella ed interessante, e quest'ultima composizione, anche.

La *Sinfonia d'Jena*, al contrario, offre un interesse più storico che musicale, ma veramente considerevole. Non mi fermo a discutere se la composizione, miracolosamente ritrovata, sia proprio di Beethoven. L'influenza di Mozart si fa certo sentire nelle formule e nelle idee, specie in quelle del primo movimento, ma l'ascendente esercitato da Haydn sul giovane Beethoven è più sensibile ancora nella concezione dell'insieme, nella forma e nell'istrumentazione.

La *Revue de Cuisine* è anch'essa di Martinu? Si potrebbe dubitarne, tanto rivela l'ingegno del giovane compositore cèco sotto un aspetto inatteso.

Sono quattro pezzi orchestrali, ricavati da una partitura di balletto: un tango ed un charleston che inquadrano un preludio ironico, i cui effetti raggiungono il loro scopo comico; e un finale che amalgama, il più piacevolmente possibile, gli accenti di una farsa a quelli d'un imprevisto maestoso. È inutile dire che Martinu ha ricorso ai ritmi di Jazz e ai suoi timbri nostalgici, ma lo ha fatto con molto tatto, con gusto ed accortezza.

La Suite gli *Uccelli* di Respighi ha dimostrato nuovamente le cospicue doti dell'autore di *Fontane* e dei *Pini*. Più d'una volta ho avuto campo di lodare l'incontestabile maestria di questo musicista che onora grandemente la scuola italiana; ed anche in questa *Suite*, unitamente a pregi d'orchestrazione giustamente ammirevoli, si scorge leggerezza di tocco e finezza di fattura, tali da segnalarla a particolare attenzione.

Anche la *Suite* della signorina Leleu afferma solide qualità nell'autrice; maturità d'ingegno, profonda conoscenza di risorse strumentali e, sopratutto, una varietà di spirito, talora fallace, talvolta attraente.

I concerti Lamoureux, insieme ad un gradito *Concerto* per violino e orchestra, di Gaubert, nel quale trionfò Firmin Touche, hanno eseguito un importantissimo *Poema concertante* per piano e orchestra di Alfredo Kullmann.

Come lo stesso titolo indica, in questo pezzo di carattere essenzialmente poetico, il piano e l'orchestra sono strettamente collegati. L'uno e l'altra concorrono solidamente all'espressione, ed in nessun momento l'orchestra assume il ruolo di protagonista. Il pezzo è di perfetta omogeneità e costruito con ferrea logica, anche se l'invenzione, spesso felice, non sfugge ad un certo rigorismo di forma e di pensiero.

Ai Concerti Pasdeloup si è avuto un solo brano inedito, ma di qualità: un *Divertimento* di Jacques Larmanjat di fattura ottima sotto tutti i rapporti, nel quale si ritrovano le identiche qualità delle *Melodie* dello stesso autore.

Gabriel Pierné ha presentato in una delle ultime sedute dei Concerti Colonne, il nuovo lavoro ispirato a Florent Schmitt da una frase di Lautréamont: « Sento nel lontano, crisi prolungate del più pungente dolore ».

A ogni musicista il suo poeta; e quello che ha scelto questa volta lo Schmitt gli si adatta a meraviglia per tutto ciò che offre di lirismo in potenza, d'*humour* tragico, di enigmatico, d'indistinto. È un brano per piano molto antico, estratto da una raccolta intitolata « *Ombre* » che presentava tali difficoltà d'esecuzione da indurre l'autore a strumentarlo. Il pezzo non ha nulla perduto, tutt'altro, apparendo nella sontuosa veste di cui l'ha abbellito lo Schmitt. Per due volte l'orchestra è furiosamente scossa e trasportata di slancio dall'estremo grave al sopracuto, come un pesante bastimento che un mare convulso dalla tempesta domina a suo capriccio dalla chiglia fino alla cima degli alberi. Sono gli aspri gridi del dolore, più vicino che lontano ai sensi, come l'intendeva il poeta. A questi strappi crudeli, succedono gli accenti più dolci della tenerezza. Tutta la bellezza del lavoro è imperniata su questo contrasto, su questa opposizione di sentimenti, di ritmi, di coloriti.

La giovane ed attiva Orchestra Sinfonica di Parigi, diretta da Pierre Monteux, dopo la *Suite* di Geza Frid, in cui la giovane età dell'autore, trasparisce troppo chiaramente, ha presentato *Chirurgie* di Ferraud e *Sinfonia lirica* di Nabokof.

Forse un po' troppo sacrificata, due anni fa, in uno spettacolo con un programma poco equilibrato, la partitura di Ferroud ha fatta ora la sua comparsa nei concerti. Ma non mi pare sia al suo giusto posto, poichè è un lavoro essenzialmente scenico. Lontano dalla scena, l'avventura ci sembra perda il costrutto comico e la musica la sua pittoresca verità.

Siccome il soggetto richiama la violenza piuttosto che la soavità, l'udizione al concerto non fa risaltare che le durezze del lavoro che appaiono maggiormente aggressive, intollerabili ed inutili, poichè l'azione che esse commentano non si svolge sotto i nostri occhi.

L'*Ode*, oratorio balletto di Nabokoff, già presentata ai balletti russi, e poi al concerto per l'O. S. P., aveva lasciato l'impressione di un lavoro invertebrato, debole d'accenti, d'un disegno melodico molle, privo di vigore ritmico e, nell'insieme, incolore. La rivelazione, ora, della *Sinfonia lirica* dello stesso autore è anche più importante, poichè ad eccezione della freschezza già riscontrata nell'*Ode*, il nuovo lavoro presenta tutte le qualità che difettavano in questa. Io non credo che i due lavori derivino da uno stesso stile. Al contrario, anzi, la concezione, la forma e persino la tecnica sono dissimili. Vi è in questa *Sinfonia* un ardore d'espressione, uno splendore ed una generosità assai notevoli.

Ai Concerti Straram, Arturo Lourié ci ha condotto, con la sua *Sonata Liturgica* al misticismo cristiano. I quattro pezzi che la compongono, non sono concepiti secondo lo schema classico della Sonata, ma assumono l'aspetto di Corali liberamente trattati, con una orchestra ridotta, con, ogni tanto, l'intervento di voci di donne all'unissono. Dunque qui, nè Allegro, nè Andante, nè Finale, ma brani definiti Sequenza, Canto, Passione, Prosa. Ora di passione, appoggiati ad una melodia gregoriana. La musica del Lourié è volutamente spoglia. Non permette l'artificio e non ci invita a estasiarci con l'inatteso o con la novità di qualche procedimento tecnico. Egli si guarda dal patetico e si tiene all'infuori del suo soggetto quasi che temesse, mostrando la sua emozione, di profanare la grandezza e la bellezza dei temi che ha scelto. Appunto da tali riserve, che si riscontrano nella nettezza concisa della linea, nella sobrietà del tono e nella discrezione di un'orchestra dalla trama chiara, il musicista fa nascere l'emozione mistica. Walter Straram ha ben saputo rilevare tutti questi caratteri.

Il *Ballo Veneziano* di Delvicourt è una Suite di cinque pezzi umoristici. Breve, l'insieme è seducente al più alto grado. È la descrizione vivissima d'una festa popolare in tutto ciò che può presentare di giocoso, di sentimentale, di grottesco e di fantastico. Le idee di Delvincourt, per quanto esteriori sieno, hanno una distinzione, una originalità di sicuro pregio.

Ai Concerti Poulet abbiamo udito *Çançunik* di Florent Schmitt, partitura scritta per la T. S. F. Essa consta di due parti. La prima è un *Lied notturno*, ove al corno ed ai legni sono affidate frasi d'intensa poesia. E quali accenti e quale sincerità! Quanta freschezza, anche! Ci troviamo lontano da tutto quanto è banalità e convenzionalismo. L'orchestra è ridotta, ma come suona, e quanta finezza in così piccolo numero di elementi! Anche la seconda parte, *Scherzo-Tarantella* è trattata con squisita delicatezza.

Concluderò ricordando le sedute di Sonate di Mozart, Brahms e Franck in cui Cortot e Thibaud ci hanno prodigato ciò che la musica può evocare in noi di serena o patetica bellezza.

II.

Ai Concerti Colonne, con il concorso di Andrè Baugè, che ha cantato con tutta la poesia della sua voce qualcuna delle arie più celebri di Messager, Piernè ha voluto ricordare la memoria di quest'ultimo, presentandoci anche un suo poema sinfonico inedito *Loreley*, il cui argomento è ricavato da un poema di Heine.

La *Sinfonia in do magg.* di Marcel Godde, della quale ci fu presentato soltanto il primo tempo, è un lavoro nettamente classico, scritto con cura, ma privo di personalità.

Il quadro sinfonico di Fourestier — *À Saint Valery* — che lo stesso Piernè ha presentato per la prima volta, costituisce una descrizione fine e accurata d'una notte poetica, in cui dei graziosi fantasmi di ninfe danzano attorno alla tomba del buon santo. Il musicista si è prefisso, riuscendoci, di rendere in forma di armonie misteriose e di ritmi fuggevoli l'atmosfera del quadro che gli ispirò Anatole France. L'orchestrazione è veramente degna di attenzione; forse è da lamentare un eccesso di ricercatezze e di stranezze che alterano il valore del lavoro.

Anche ai Concerti Lamoureux, non poche novità. La *Fantasia*, per piano e orchestra, di Marcel Dupré, con Batalla come solista, è apparsa di fattura scolastica, più del bisogno. Lo *Stabat Mater* di Szymanowski, per soli, cori, organo e orchestra, data dal 1926. Il temperamento dell'A. vi si riconosce dall'intensità ed espansione di un lirismo, in cui le formule si dissolvono; il suo vocabolario è personale e le sue audacie hanno sempre una ragione; il pittoresco e lo stato d'animo si compenetrano benissimo in questa sottile evocazione di arte discutibile, ma che riesce a commuovere.

Due *Danze* inedite di Piero Coppola, sono state dirette meravigliosamente da Wolff e hanno avuto ottima accoglienza: la *Habanera*, specialmente, così lenta e languida e quasi scossa

dalle ultime palpitazioni d'una tempesta d'amore. Il ritmo delle melodie offre pulsazioni delicate che passano abilmente da uno strumento all'altro. La *Blues* ci ha prodigato con gusto asprezze di Jazz, ed è apparsa estremamente ironica in opposto al patetico dell'*Habanera*.

Wolff, infine, ci ha presentato anche tre nuovi *Croquis de plein air* di R. Charpentier, coi quali il direttore musicale della Comédie française ci presenta una specie di trittico pieno di sostanza generosa e di concezione franca e sana.

Anche da Pasdeloup, abbondanza di novità. La *Suite breve* di Emile Trepard, è costituita da tre pezzi, d'un buon musicista, inquieto di stabilire un giusto equilibrio tra le idee e la forma in cui sono contenute. *Sur le mont Tatra*, del cecoslovacco Novak, è una partitura che contiene belle pagine, orchestrate in maniera da fare risaltare, alternandole, il vigore, la freschezza e la delicatezza dei toni. In questo lavoro — che Rhené Baton ha pienamente valorizzato — vi è indubbiamente molta arte.

La *Leggenda* per violoncello e orchestra di Jean Cras, molto bene eseguita da F. Pollain, è una composizione simpatica, semplice d'andamento, di scrittura libera e chiara. *Paysages cevenols*, di Cellier, per orchestra ridotta, sono impressioni personali più che una descrizione propriamente detta. Vi si riscontrano, però sobrietà di mezzi, assenza di ricerche, disdegno del facile effetto; qualità tutte che hanno permesso all'autore di offrirci pagine delicate di colorito e di sentimento veramente sincero.

Anche l'Orchestra Sinfonica è stata prodiga di novità.

Con la *Notte di Platon*, De Sabata ci offre una partitura, in cui l'orchestra è disposta con ingegnosità, e che presenta serie qualità di costruzione, anche se non offre eccessive sorprese.

I due *Schizzi Pastorali* di Casadessus si compongono di « Grisailles » e di « Trompette du boulanger », d'atmosfera chiaramente esteriore, quest'ultima, in cui l'autore sembra muoversi meglio e in maniera più personale.

La prima *Suite Sinfonica* che Tausman ha ricavato da un dramma lirico in tre atti « La Nuit Kurde » è costituita da due inizii di atti (con aggiunta di una marcia militare) che hanno stretta parentela per lo stesso carattere meditativo, colorito da inquiete armonie di una misteriosa impressione d'angoscia.

Da parte sua, anche Walther Straram ha presentato nella sala dei Campi Elisi, brani nuovi; forse, i più interessanti. Ricordiamo *Au Nord* di Georges Hugon, giovane allievo di Dukas, il quale affrontando per la prima volta il campo orchestrale, ha dimostrato, se non un'esperienza profonda dei timbri, un potere evocatore assai acuto, di artista fine e sensibile.

Sempre inquieto e preoccupato di non ripetersi, Jean Rivier, ci ha presentato una *Burlesca* che comprova l'efficacia dei suoi sforzi verso un costante rinnovamento. Scritta per un'orchestra ridotta e con una vertiginosa parte di violino solo, che Henri Merckel sostenne con elegante disinvoltura, la partitura è ricca di sostanza ora densa ora delicata, di grazia piccante e umoristica.

Di Conrad Beck, giovane compositore svizzero, del quale già conoscevamo diverse composizioni che rivelavano in lui una natura interessante, curante delle forme severe, nobiltà di vedute e un coraggio degno di stima, abbiamo udito *Concerto* per orchestra, una partitura, forse, troppo sviluppata e troppo lavorata, con una applicazione che non è priva di pesantezza, ma nella quale si devono riconoscere un vigore ed una forza di sicuro effetto.

***

Passando dai concerti al teatro segnaliamo due novità *Le Sicilien* e *Georges Dandin* all'Opéra Comique, e la ripresa o, meglio, la creazione in lingua tedesca al teatro Pigalle di *Fleder maus* di Giovanni Strauss.

Le Sicilien o *L'Amour peintre* di Molière è un abbozzo di commedia grazioso che col suo intreccio lascia campo libero alla fantasia d'un musicista ben dotato. Il poeta Dumas ha saputo ritrarre molto bene le intenzioni di Molière e Omer Letorey, pur restando musicista tradizionale, ha trovato effetti assai ingegnosi nel campo dell'armonia. Lo spettacolo è seducente e il divertimento danzante assai grazioso, si che il pubblico non ha potuto che applaudire fervorosamente.

I tre atti della commedia buffa *Georges Dandin*, pure di Molière, sono stati adattati da Marcel Belviannes e musicati da Max D'Ollone, compositore tra i più fini e distinti. I due autori hanno attenuato la profonda asprezza del sorriso di Molière e la loro fatica risulta più vicina alla féerie che alla commedia-ballo buffa. Masson ha diretto quest'ultimo spartito, e Fourestier quello del Sicilien: entrambi con assoluta lode.

Al teatro Pigalle, capolavoro di architettura e di meccanismo scenico, abbiamo avuto dieci serate di *Fleder mans* di Giovanni Strauss, dal *Réveillon* di Meilhac e Halévy. È un lavoro veramente delizioso con una musica chiara, giocosa e tenera, vivace ed espressiva, di cui i ritmi trascinano e la melodia rapisce.

Bruno Walter, di fama ben nota, ha diretto l'esecuzione con arte sottile e profonda, avvalendosi della cooperazione della deliziosa Lotte Schoene, di Rosa Ader, di Rosette Auday e dei signori Wirl, Staegemann, Hirzel ecc. La signora Sterna ha danzato meravigliosamente il celebre valzer *Le Beau Danube bleu*.

R. Brussel.

Lettera dalla Sassonia

Il Teatro Nuovo di Lipsia, sotto la direzione di Gustav Brecher, già da anni strenuo sostenitore dei musicisti moderni, ha continuato il suo programma con la primissima di *Vita di Oreste* di Ernst Krenek, che ebbe ottimo successo, mentre qualche settimana più tardi, sulle stesse scene, provocò una vera battaglia teatrale la prima rappresentazione dell'opera *Ascesa e decadenza della città di Mahagonny* di Bert Brech e Kurt Weill; battaglia di tale intensità da far correre pericolo allo spettacolo, di non arrivare alla fine.

Il più forte impulso alla vita concertistica di Lipsia è dato dalla « Gewandhaus », il cui nuovo direttore, Bruno Walter, ha già conquistato completamente il pubblico. La *Sesta Sinfonia* di Ciaicowski, la cui interpretazione fa pensare a quella di Nikisch, e la *Quinta Sinfonia* di Bruckner furono i brani più importanti presentati. Walter però continua a dimostrare il suo amore per Mozart anche nel suo nuovo posto; ed egli stesso sedette al pianoforte per il *Concerto in La Maggiore* che interpretò con tecnica purissima e con molto sentimento.

Anche Otto Klemperer riportò, pure alla Gewandhaus, un grande successo con un *Concerto* di Bach e più ancora con la *Prima Sinfonia* di Brahms, mentre la Società Riedel ci diede la primissima esecuzione dell'*Oratorio di Natale* di Richard Wetz, che ha pregi di sentimento e di semplicità.

Fra i teatri, oltre un centinaio, che hanno incluso nel loro repertorio l'opera ceca *Schwanda il suonatore di cornamusa*, c'è anche quello di Stato di Dresda, dove quel lavoro continua a richiamare pubblico. Probabilmente spinto dalle rappresentazioni della scorsa primavera, del grande direttore italiano, Toscanini, Fritz Busch ha preparato una nuova edizione de *Il Trovatore*. Non solo egli ha eliminato quasi tutti i tagli comunemente fatti, ma ha incluso pure il Balletto del terzo atto, composto da Verdi per il teatro di Parigi. Coro e solisti apparvero compresi dell'importanza del loro compito e l'orchestra, sotto la direzione di Busch, spiegò brio, passione e sentimento. Dresda, che già da anni ha una parte preponderante nella rinascita verdiana, ha riesumato pure il *Macbeth*, dando l'occasione di far meglio conoscere anche il « giovane » Verdi, che veramente non è il meno buono. La forza drammatica di quest'opera giovanile è notevolissima ed il modo con cui gli effetti sono conseguiti coi mezzi più semplici, è addirittura geniale. Hermann Kutzschbach diresse lo spartito con grande cura dei dettagli e col massimo amore e slancio, per farne risaltare la linea drammatica. Eccellente protagonista, Robert Burg.

Dalla fine di dicembre essendo ammalato Fritz Busch (e fino ad oggi non gli è stato possibile di riprendere le sue funzioni), i concerti della Cappella di Stato sono diretti da Kutzschbach e Striegler col programma prestabilito. La *Sinfonia in fa minore* di Strauss venne eseguita per la prima volta a Dresda sotto la direzione di Kutszchbach.

Da quando Paul Scheinpflug è capo stabile della Filarmonica di Dresda, questa città è diventata un centro di vera cultura musicale. Con programmi di buon gusto, che alternano gioielli musicali raramente sentiti con opere tipiche della letteratura musicale, egli conduce il suo uditorio nelle più belle regioni della musica tedesca e straniera. Nel terzo concerto della Filarmonica eseguì per la prima volta e con bel successo *Musica per sette istrumenti ad arco* di Rudi Stephan, il quale costituiva una vera speranza della musica tedesca, purtroppo perduta con la guerra.

Carl Flesch è stato solista dello Scheinpflung nel *Concerto* per violino di Beethoven che, curato minuziosamente fin nei minimi dettagli, fu eseguito con fusione quale raramente si verifica. Nè bisogna dimenticare la magnifica esecuzione che lo stesso direttore ci offrì della *Quarta Sinfonia* di Brahms. Nel successivo concerto, diresse la *Nona Sinfonia*. L'« Accademia di Canto » di Dresda, pure guidata da Scheinpflung, eseguì l'Ode *Alla gioia* con uno slancio straordinario, coronando magnificamente il finale della meravigliosa opera maggiore di Beethoven.

Anche maestri stranieri hanno diretto l'Orchestra Filarmonica. Ultimamente, Carl Schuricht di Wiesbaden ha conquistato il pubblico con un programma un po' vario, ma adatto per la trasmissione radiofonica. La *Sinfonia N. 13* di Haydn venne eseguita in modo chiaro e limpido e la *Francesca da Rimini* di Ciaicoschi commosse addirittura.

Oskar Nedbal si presentò con un programma di musica boema, comprendente la Sinfonia *Dal nuovo mondo*, il *Concerto* per violino di Dvorak e *Aus Böhmens Hain und Flur* di Smetana. Issai Dobroven conquistò il pubblico con una impetuosa esecuzione della *Schéhérazade* di Rimsky-Korsakoff.

Pure nel campo della Radio si sono avuti notevoli avvenimenti musicali. Da Berlino venne trasmessa la nuova opera, poco promettente, di Schönberg *Da oggi a domani*; da Dresda, l'*Arlecchino* di Busoni, lavoro pieno di spirito e di brio, diretto da Blumer. Hermann Abendroth a sua volta diresse la *Suite di Böcklin* di Reger e la *Terza Sinfonia* di Bruckner, e Siegmund von Hausegger un concerto di opere proprie. Un ciclo di conferenze ed interpretazioni su *La Sinfonia tedesca* ci condusse dalle origini sino ai giorni nostri, comprendendo anche l'*Eroica* di Beethoven, sotto la direzione di Heinrich Laber di Gera.

Wilhelm Virneisel.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

REFARDT (E.) — *Historisch - Biographisches Musikerlexikon der Schweiz.* (Hug, Lepzig).

Eccellente pubblicazione, che è fine a se stessa e anche apre la via ad altri studi culturali. Avvertendo la mancanza di opere speciali sulla musica in Isvizzera, il Refardt (nato a Basilea nel 1877, autore di monografie su musicisti e argomenti musicali svizzeri) ha redatto un lessico comprendente tutto ciò che si riferisce alla musica nella Svizzera. Cominciando dall'alto medio evo per giungere alla fine del XVI secolo, ha elencato i musici dei comuni, i suonatori, i costruttori di istrumenti, i fonditori di campane, gli stampatori, i protettori dell'arte, e, naturalmente, i compositori. Più selezionata è la parte riguardante il 17° e il 18° secolo: vi sono specialmente ricordati i musici e i costruttori di istrumenti. E la selezione è opportuna, poichè non mancano opere per gli speciali argomenti. Anche più limitate, e pertanto numerose, sono le categorie ammesse nella parte che va dal 1810 ai nostri giorni; si tratta soltanto dei compositori e dei musicologi, ai quali tocca la metà dell'intiero volume, poichè, come già fu detto, il lessico comprende compositori e musicologi non solo svizzeri, ma di qualsiasi nazionalità, purchè abbiano avuto una qualsiasi relazione con la svizzera. Se il dizionario è biografico, ciò non esclude che le biografie sieno ricchissime di notizie diverse, attraverso le quali molte altre «voci» prendono una vita loro particolare. Per esempio, si delineano evidentemente le liete condizioni culturali di parecchie città svizzere.

ALTMANN (W.) — *Handbuch für Streichquartettspieler*, 3 vol. (Max Hesse, Berlino).

La crescente fortuna e la crescente mole di questa guida per la musica d'archi da camera sono buoni indizi della maggiore cultura musicale desiderata e acquisita in Germania dai dilettanti e dai professionisti. Il primo volume soddisfaceva le prime necessità, analizzando specialmente i quartetti di Haydn, di Mozart e di Beethoven. Il secondo, serbando lo stesso metodo analitico e descrittivo, includeva altre opere antiche, e venne fino alle contemporanee (Alfano, Buonamici, Bustini, Casella, Malipiero, Perinello, Pick-Mangiagalli, Pizzetti, Respighi, Sinigaglia). Il terzo è infine uscito dall'ambito del quartetto per toccare anche le più complesse formazioni. Notiamo, compiacciati, l'esame di molte opere da camera del Boccherini.

DI PASQUALE (D.) — *L'organo in Sicilia dal sec. XIII al sec. XX.* (Trinacria, Palermo).

Alla parte terza dell'opuscolo, quella che risponde al titolo, precedono divagazioni sulla musica sacra e su musicisti italiani non sempre esatte (è il caso di A. Scarlatti). La costruzione del più antico organo risalirebbe al 1300, nella chiesa di S. Francesco da Paola in Bivona. E ciascuno degli organi più importanti, costruiti fino ai nostri giorni, è accuratamente descritto nella sua costituzione, ciò che è utile alla storia dell'organaria e del gusto per organo. Gusto, e cattivo gusto: bizzarrie, uccelliera, sistro, ecc. Non mancano organi notevoli per la bellezza del suono e per la complessità: quello di S. Pietro in Trapani ebbe seme tastiere.

WINKLER (J.) — *Die Technik des Geigenspiels.* (Doblinger, Vienna).

Nella quinta parte di quest'opera, l'autore cita parecchi studi del Mazas, del Kreutzer, del Rode, analizzandoli dal punto di vista dello staccato. Nella sesta si dedica allo studio minuziosissimo, battuta per battuta, dell'*Air varié*, op. 22, N. 2, di Vieuxtemps.

WOEHL (W.) — *Melodielehre.* (Quelle und Meyer, Lipsia).

Il volumetto, che fa parte della Biblioteca di pedagogia musicale, si propone di guidare l'ascoltatore della musica alle elementari nozioni, offrendo alla sua analisi alcuni esempi tipici di ritmi, di armonia, di melodia, di forme.

BARESEL (A.) — *Das neue Jazz-buch.* (Zimmermann, Lipsia).

L'autore può legittimamente rivendicare il titolo di apostolo dell'insegnamento razionale della musica da Jazz. Nel 1925 pubblicò un piccolo ma pregiato metodo «per l'esecuzione, improvvisazione e composizione delle danze moderne». Egli stesso appartiene a un'orchestra di jazz e si impratichì delle particolarità delle nuove maniere. Sviluppatosi il favore per il jazz, tanto nel gusto popolare quanto nella musica dotta, occorreva un trattato per l'insegnamento scolastico. Il Conservatorio di Francoforte apriva nel 1928 una sezione per lo studio del Jazz. Questa ottava edizione del volumetto del Baresel, iniziato con una succosa storia del jazz, è divisa in più parti. Fra gli elementi del Jazz studia l'essenza e la storia del ritmo, il ritmo come legge primordiale (cui il jazz fa ricorso), la libera metrica («Il cuore di colui che danza decide del tempo»), il «mistero» della sincope; in quanto all'armonia, considera la settima di tonica come il più originale e più frequente accordo nella musica da jazz, l'uso di una doppia dominante, la successione di settime e di none; nella melodia osserva l'adattamento del canto al ritmo e all'armonia già descritti; infine, per quanto riguarda il suono, abbozza un programma di strumentazione per jazz. La legge fondamentale dello studio del Jazz è la seguente: «Ciò che si aspetta, in base all'assuefazione dell'orecchio, non viene».

a. d. c.

FORINO (L.) — *Come si studia nei Conservatori di musica.* Considerazioni e proposte. (Edizione dell'Annuario musicale, Roma).

Che i programmi ed i regolamenti dei nostri Istituti musicali lascino a desiderare, e che abbiano bisogno di qualche modificazione per dar risultati migliori, è cosa da anni risaputa. In questo opuscolo, troppo denso di materia e sostanza viva per essere riassunto in poche righe, l'A. esaminata la situazione, e confrontatala con quelle d'altre scuole, anche straniere, avanza alcune proposte di riforma, le quali, se venissero attuate, non potrebbero che ridondare a vantaggio delle nostre scuole.

DEL VALLE PAZ (G.) — *La storiografia musicale in Francia sul finire dell'ottocento.* (Napoli, 1929).

Estratto da un volume di prossima pubblicazione sulla storiografia musicale nei vari paesi. Il saggio è chiaro, preciso e ben fatto.

CURWEN (G. e S.) — *Monosolfa e pentagramma. Come fare a leggere la musica ed a capirla.* Traduzione dall'inglese di M. Capra e del M. Mons. I. Rostagno. (ed. S.T.E.N., Torino).

È la prima traduzione del trattato teorico del famoso sistema inglese *Tonic-sol-fa*, che riduce l'insegnamento della teoria musicale e del solfeggio alla massima semplicità, con l'uso d'una notazione a base di lettere assai semplice. Il volumetto è vivamente raccomandabile, e merita la massima diffusione.

BIAMONTI (G.) — *Il barbiere di Siviglia. Guglielmo Tell.* — MANTOVANI (T.) - *Iris.* — ANDOLFI (O.) - *Norma.* — Guide radio-liriche. (A. F. Formiggini, Roma).

Sono i primi quattro fascicoli d'una serie di guide destinate agli amatori di radiofonia. Ognuna comprende: biografia dell'autore; genesi dell'opera; descrizione dell'opera (scenicamente e musicalmente); bibliografia del musicista ed una lista di libri di consultazione. L'impresa merita simpatia ed incoraggiamento.

d. d. p.

— *La Scala nel 1830 - nel 1930.* (Libreria Editrice Milanese).

Il distinto volume (per carta, tipi e illustrazioni) curato dal dott. W. Toscanini, edito a cura della Scala e del Museo Teatrale, si compone di tre distinte monografie. La prima, dovuta a B. Gutierrez ha per titolo *Il 1830 delle scene scaligere e della patria* e consta di diversi capitoli i più interessanti dei quali ci sembrano: Il S. Stefano della stagione scaligera 1830; In margine alla cronaca del tempo; Il Quaresimale di S. Fedele e la I. R. Polizia; Moda e mondanità, ecc. La seconda monografia di G. Ciampelli si occupa particolarmente del *Guglielmo Tell* (l'autore e l'opera d'arte). Conchiude il volume G. Macchi, scrivendo delle opere di nuovo allestimento presentate nella corrente stagione.

m.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA DIDATTICA

VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO con accomp. di Pianoforte. 1ª Serie (A. Casella; M. Castelnuovo Tedesco; G. F. Malipiero; G. Mulè; E. Pozzoli; F. Vittadini; R. Zandonai). (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Si dice e si ripete che l'arte del canto è decaduta perchè gli autori moderni non rispettano i diritti fisiologici e tradizionali dell'ugola. Gli autori affermano invece che tale decadenza si deve alla mancanza di studio da parte dei cantanti, ed allora perchè questi apprendano il nuovo stile vocale (ma dovrebbero prima imparare la grammatica musicale e il solfeggio?) quelli vanno approntando una serie di opportuni vocalizzi.

Seguendo l'esempio di editori stranieri, la nostra benemerita Casa Ricordi pubblica, con la nitidezza e l'eleganza ormai non superate, una raccolta di *Vocalizzi nello stile moderno*, adatti per voci acute, medie e gravi. Casella, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, Mulè, Pizzetti, Pozzoli, Vittadini e Zandonai sono gli autori della prima serie e ciascuno improntа i propri esercizi, che spesso sono dei veri pezzi eseguibili per istrumento o a cui potrebbero adattarsi delle parole, al proprio modo di sentire e di esprimersi. Noi li troviamo particolarmente interessanti, non solo per l'utilità che da essi potrà derivare, e in ciò rispondono perfettamente allo scopo, ma anche perchè appaiono espressioni sintetiche e schiette dello spirito e della forma di ciascuno di cotesti nostri compositori.

Oltre la struttura e lo sviluppo dei vocalizzi gioverà molto al cantante moderno l'armosfera contrappuntistica ed armonica dell'accompagnamento di pianoforte, anch'esso aderente ai nuovi concetti e alla nuova sensibilità.

r. d. r.

Da *Kines* - Roma.

La Casa Ricordi che per iniziative culturali e didattiche si è elevata alla pari con le più antiche e celebrate case musicali di Europa, ha pubblicato i primi tre fascicoli della prima serie del *Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte*.

Ogni fascicolo consta di otto vocalizzi: per voci acute il 1°, per voci medie il 2°, per voci gravi il 3°

Questi originali *Vocalizzi*, che hanno per scopo di educare le voci al fraseggiare moderno e l'udito dei cantanti al succedersi delle nuove combinazioni armoniche indipendenti dal canto, sono usciti dalla fantasia musicale dei più noti e ancor giovani maestri che vanti oggi l'Italia; così che, accanto al vocalizzo alla siciliana di Alfredo Casella, chiaro e ben fraseggiato, vi troviamo quello di Castelnuovo-Tedesco che abitua la voce alle eleganti armonie alla francese.

Seguono poi vocalizzi di Malipiero, di Mulè, di Pizzetti, di Pozzoli, di Vitadini e di Zandonai.

EZIO CARABELLA.

FORINO (L.) — *Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista sul Pianoforte.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Parola ed il Libro* - Milano.

Il titolo è una buona raccomandazione per l'opera; agli studiosi che si accingono al non facile compito di imparare il trasporto con velocità e precisione, questo libro sarà di grande giovamento perchè dotato di molti consigli utili, di specchietti riassuntivi e di brani appositamente scelti per essere trasportati come primo esercizio.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CLAUSETTI (P.) — *Fantasia*, per Canto e Pianoforte; Poesia di G. Marradi. — *Et s'il revenait un jour*, per Canto e Pianoforte; Poesia di M. Maeterlinck. — *Vieni o sonno*, per Canto e Pianoforte; da una poesia popolare greca. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Bollettino Bibliografico* - Milano.

Differentissime sono tra loro queste liriche, e necessariamente, data la diversità delle poesie musicate e la distanza di tempo tra la composizione di ciascuna di esse.

Eppure ci sembra che un intimo legame corra dall'una all'altra e le riunisca, quasi, come le tre facce di uno stesso prisma. In ciascuna è fissato uno stato d'animo, in ciascuna è vissuto un sentimento determinato.

Tuttavia, avvicinandole, scorgiamo che a vicenda si integrano e completano così da mostrarci diversi aspetti d'una medesima personalità. Mentre nella prima l'elemento fantastico, come vuole anche la scelta del testo, è predominante e la musica corre impetuosa, ritmica, quasi marsellaise con rapide modulazioni e scoppi che bene esprimono il mondo cavalleresco evocato dal poeta; nella seconda l'espressione si raccoglie in se stessa e si approfondisce facendo affiorare un lato più umano ed inquieto nell'animo dell'autore.

L'ultima lirica, senza dubbio — fra le tre — la più formalmente complessa, è invece una specie di Ninnananna strofica pacatamente espressiva alla quale i modi greci, su cui è costruita, conferiscono maggior vaghezza e preziosità.

Tre cose interessanti, dunque, e ricche di espressioni ma sempre diligentemente controllate, così che non si sorpassa mai il limite voluto dal buon gusto e dalla raffinata compostezza formale.

M. C.

CASELLA (A.) — *Serenata* per Clarinetto, Fagotto, Tromba, Violino e Violoncello. Partitura tascabile. (Universal-Edition, Vienna).

Questo lavoro, che vinse nel 1928 il premio della «Musical Fund Society» di Filadelfia, è uno dei più indovinati del musicista torinese. Composto sul carattere di quelli assai in voga nel secolo XVIII — divertimenti, serenate, cassazioni, ecc. — non è per questo meno un lavoro schiettamente moderno, ed ognuno dei sei pezzi che lo compongono è un piccolo gioiello di vita, di *galezza*, di *humour* schiettamente latino e del nostro tempo. L'impasto strumentale, indovinatissimo, è trattato con mano maestra e sempre efficace ed equilibrato. Non resta che augurarci presto un'esecuzione di questo lavoro, ormai notissimo, anche in una delle nostre sale da concerto.

MIGOT (G.) — *Second dialogue* pour Piano et Violon. (ed. A. Leduc, Parigi).

Anche in questo lavoro l'A. continua la sua tendenza a semplificare la musica fino a ridurla agli elementi essenziali: la grafia stessa del lavoro io rivela a colpo d'occhio: linee morbide ed espressive che si snodano in arabeschi ampi ed espressivi e null'altro, neppure un accordo. Il lavoro è tra i migliori di Migot e la sua stessa semplicità esercita una suggestione di più. Dei tre tempi — riuscitissimi — preferiamo il *Final et Estampie* come ampiezza di respiro: per quanto sia forse un errore, in un lavoro simile, prediligere una delle parti a scapito dell'insieme che, ripetiamo, è pregevolissimo.

NIEMANN (W.) — *Bali: impressioni dell'Oriente lontano.* — *Gartenmusik*, per Pianoforte. (C. F. Peters, Lipsia).

Se queste due ultime raccolte di lavori pianistici non ci rivelano nulla di nuovo sul loro autore, però ci riconfermano le sue qualità di poeta del pianoforte, eleganze, raffinato, delicatissimo e... attento a non esiger mai troppo dai suoi esecutori, ciò che non guasta, anzi

ALEXANDER (A.) — *Four Irish folk-song.* Trascrizione libera per Pianoforte. (University Press, Oxford).

La libera trascrizione di questi canti popolari irlandesi, ha offerto modo all'A. di creare quattro *pièces pittoresques* non prive d'efficacia e di eleganza. L'esecuzione non è troppo difficile, per quanto in qualche punto il pianismo ala un po' tiranneggiato.

IRELAND (J.) — *Two song: Tryst-During Music* per Canto e Pianoforte. (University Press, Oxford).

Due brevi liriche di carattere poetico — specialmente la prima — fra le migliori del compositore inglese, ormai indiscusso maestro in questo campo.

GROVLEZ (G.) — *La sarabande* per Pianoforte. (Ed. Augener, Londra).

Stilizzazione moderna, assai delicata, della danza spagnuola. Il pezzo riesce piacevole all'ascoltatore ed all'esecutore: è di media difficoltà.

HURÉ (J.) — *Trois chansons monodiques* per Voce sola senza accompagnamento. *Quatre poèmes pour Chant et Piano.* (M. Senart, Parigi).

Sono lavori postumi del musicista francese recentemente scomparso, e tra le liriche migliori che ci sia stato dato vedere in questi ultimi tempi: specialmente le tre canzoni *monofiche* le quali, non foss'altro, presentano una riuscita che veramente stupisce: non era facile chiudere nel breve giro di un arabesco senza accompagnamento, una forma perfetta ed una sostanza vibrante e viva. I quattro poemi invece, meno semplici, appartengono a quel genere di musica vocale che si vorrebbe veder figurare più spesso nei programmi al posto di tanta roba, inutile nel migliore dei casi.

MALIPIERO (G. F.) — *Armenia.* Canti armeni tradotti sinfonicamente per Pianoforte e Violino. (M. Senart., Parigi).

Notissimi nella veste originale per orchestra, questi canti popolari armeni, nella loro nuova forma strumentale non possono che trovar favore presso i musicisti ed il pubblico, ed arricchire i programmi di musica da camera di un numero veramente bellissimo.

CRAS (J.) — *Éclogue* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Breve pezzo di carattere poetico, e denso di emozione contenuta, ottimamente realizzato.

BENJAMIN (A.) — *Five Negro Spirituals* arranged por Violin and Piano. (University Press, Oxford).

Cinque canti negri veramente superbi, in un'eccellente trascrizione violinistica.

IMBERT (M.) — *Journal de Vacances* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Senza disconoscere — che sarebbe ingiusto — le qualità musicali dell'A., ci sembra che questo *Giornale di vacanze* prima d'essere offerto al pubblico avrebbe avuto bisogno d'esser messo un po' in ordine: offrire degli appunti fremolosi, così come sono stati presi sul posto, ci sembra un po' eccessivo. Uscendo di metafora vogliamo dire che qui il materiale musicale c'è sì, ma allo stato grezzo, messo insieme così, come l'impressione ha voluto. Un po' d'ordine — vulgo: costruzione — non avrebbe fatto male.

HONEGGER (A.) — *Hommage à Albert Roussel.* (M. Senart, Parigi).

POULENC (F.) — *Pièce brève sur le nom d'Albert Roussel.* (A. Leduc, Parigi).

Sono le pubblicazioni degli omaggi a Roussel che un gruppo di musicisti fece già apparire nel numero della *Revue Musicale* a Roussel dedicato. Quello di Poulenc, fresco e vivacissimo, ci sembra assai riuscito: meno, quello di Honegger duro ed aspro, ed un poco tortuoso.

d. d. p.

EHRMANN (R.) — *Scènes champêtres et enfantines* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

La raccolta si compone di tre fascicoli, ciascuno dei quali raccoglie sei piccoli pezzi. I titoli sono *Été, Hiver, Printemps* e la difficoltà è graduata e progressiva. In tutti i quadretti musicali però aleggia lo stesso soffio di sincera genialità e di genuino buon gusto che rendono preziosissima la simpatica serie di pagine pianistiche.

FEDELI (L.) — *Tempo di valzer lento* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Composizione scorrevole in cui il ritmo di danza viene un poco moderato da un andamento insistente a mani alternate che infonde un carattere speciale al pezzo pianistico.

DE RUBERTIS (V.) — *Come prima meglio di prima*, per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna)

Si tratta di una successione di pezzi scritti sotto l'influenza di autori diversi; così si ha un'arietta semplice ispirata allo stile di Heller, una lirica arieggiante lo stile di Grieg e così via.

—— *Giga* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Della tradizionale danza, l'autore rievoca il ritmo e l'andamento vivace servendosi di figurazioni agili e spigliate.

—— *Scherzo* per Pianoforte. (F. De Granda, Buenos Aires).

Originalissima composizione intessuta sulle note *sol re la* che tradotte in notazione alfabetica corrispondono alle tre lettere iniziali della persona alla quale l'autore dedica la sua fatica musicale.

SORDI NANI MOCENIGO (I.) — *Voci del passato.* (F. Bongiovanni, Bologna).

L'autrice plasma la sua rievocazione su due forme assai popolari, il Minuetto e il Notturno, servendosi di espressioni semplici e di figurazioni chiare.

REMONDI (R.) — *Tre composizioni* per Pianoforte. (Edizioni Augusta, Torino).

I titoli sono normali: *Minuetto, Romanza senza parole, La caccia;* la fattura appare molto scorrevole e trasparente. Nulla di particolarmente interessante, difficoltà modesta.

HAROLD (T. S.) — *A Merry Scamper* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Breve pezzo pianistico che arieggia in modo discreto ad un *moto perpetuo* di ragionevole difficoltà.

JUON (P.) — *Zwei Suiten* fur Klavier. (W. Zimmermann, Lipsia).

I pezzi sono sei quasi tutti molto facili. Solo il quinto in tutte orientale presenta qualche complicazione ritmica e melodica, che però non può essere definita difficoltà.

MARCZEWSKI NIEDZIELSKI. — *Polisch dance* for Piano. Augener Ltd., Londra).

Trascrizione da concerto di una danza polacca che acquista così ricchezza sonora e varietà ritmica.

STEWART (D. M.) — *The Well.* Song. (Augener Ltd., Londra).

La romanza, svolta con abile mano di armonista, si basa su un'ostinata serie di quinte.

CALAMOSCA (G.) — *Tre Canti* per una Voce di Coro. (F. Bongiovanni, Bologna).

Interessanti composizioni di media difficoltà e di argomento vario che denotano nell'autore una perizia notevole nell'arte di maneggiare le voci.

ELISABETTA ORSONI.

TIRINDELLI (P. A.) — *L'Ora divina.* Parole di M. Dandolo. — *Sulla soglia.* Parole di A. Vivanti. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia* - Roma.

La vena melodica di P. A. Tirindelli, il popolarissimo melodista ed intrepido prosecutore della romanza toscana, lungi dall'inaridirsi, zampilla fresca e gorgogliante.

L'ora divina, su parole di Milly Dandolo, e *Sulla soglia*, sui veraci patetici di Annie Vivanti — entrambe edite nobilmente dalla Casa Ricordi — rievocano nel nostro animo una melodiosità gentile e facile, ricca di sentimento e di poesia, con movenze note e care, con brevi e signorili impeti di sano romanticismo. Lo stile tirindelliano, pur restando quello che è e quello che fa fortuna, non si dimostra insensibile ad un adeguato ed evoluto concetto di modernità.

r. d. r.

MUSICA SINFONICA

CALTABIANO (S.) — *Visione di S. Martino.* Poema sinfonico per Orchestra. (A. e G. Carisch e C., Milano).

La composizione, ispirata alla piazza di S. Martino di Lucca, segue il canovaccio di una didascalia alquanto diffusa.

Tre momenti: il primo di carattere contemplativo, il secondo di intonazione eroica, l'ultimo atteggiato a un decadentismo romantico di maniera.

La partitura è congegnata con intendimenti di nobiltà e con effetti coloristici spesso interessanti. Non sempre le idee tematiche sono peregrine e qualche volta dei criteri strumentali sono forse discutibili. Ma, anche a traverso tali pecche, certo scusabili in un giovane autore, la composizione merita elogio per la sua struttura e per i parecchi punti nei quali il Caltabiano sa ottenere una buona emotività espressiva.

WOLFURT (K.) — *Tripelfuge für grosses Orchester.* (E. Eulenburg, Lipsia).

La prima esecuzione di questa fuga a triplo soggetto destò vivo interesse al Festival di Schwerin, indetto dall'« *Allgem. Deutsch. Musikverein* » nel maggio 1928.

Non è questo un esempio di fuga accademica. Il brano sinfonico è condotto con libertà di forme e con sicurezza di sviluppi, ed è sopratutto costruito con vigoria, nutrito da una tecnica sicura.

Stilisticamente, si può ravvisare in quest'opera l'impostazione di quattro episodi: la prima parte della fuga (*Allegro*); la seconda (*Scherzo*); la terza, determinante un movimento *lento*, con un tema lirico annunziato dall'oboe; l'ultima (*Finale*).

HONEGGER (A.) — *Rugby.* Mouvement Symphonique. (M. Senart, Parigi).

La sovrapposizione semitonale, immediatamente percettibile alla battuta d'attacco dei legni e degli archi, dopo una nota tenuta delle trombe in sordina, è la chiave di volta di tutto il brano orchestrale. C'è una gagliardia muscolosa, un impeto atletico, un senso di baldanza. La linea musicale conta o poco o nulla. Quando affiora la sola idea a contorno chiaro del pezzo (una specie di inno barbarico annunciato prima dai tromboni e ripreso poi dagli archi) essa appare subito di una superficialità epidermica. Si « vede » forse muovere la falange sportiva alla caccia del pallone. Il senso dinamico è indubbiamente raggiunto. Ma, purtroppo — lo dimostra il recente concerto alla Scala — non si « sente » gran che. E la musica bella graficamente, sapientissima nel viluppo della partitura, ma che non arriva all'orecchio, è nata morta.

GRAENER (P.) — *Comedietta* per Orchestra. (E. Eulenburg, Lipsia).

Schizzo strumentale di garbata leggiadria, che, attraverso la tenue trama dell'invenzione, rivela buon gusto stilistico e accortezza nella scelta dei timbri e dei colori, atti a rendere una certa atmosfera borghese a tinta sentimentale.

RICCI SIGNORINI (A.) — *Rapsodie italiane* per grande Orchestra. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il ciclo complessivo consta di dieci brani rapsodici, ispirati alla tradizione folcloristica di dieci diverse regioni d'Italia. I primi tre brani portano il nome: *Abruzzese - Siciliana - Romagnola.*

Pur non avendo preteso di rivelare cose nuove e suggestive nel campo della canzone popolare, queste musiche portano una simpatica nota paesana di spontaneità e di freschezza; nota che riuscirebbe più grata, se la pletora inadeguata degli istrumenti e una certa ridondanza nell'uso degli ottoni non determinasse un lieve senso di monotonia.

RIVIER (G.) — *Rapsodie* pour Violoncelle et Orchestre. (M. Senart, Parigi).

L'esame della partitura delude e disorienta. Ci si trova innanzi ad una espressione ormai anacronistica, sorpassata, del pensiero musicale. Nulla di rapsodico; nulla di peregrino; ma solo una stantia copia (e di dubbio effetto) delle più antiquate forme del « concerto ». Se l'autore avesse voluto creare un'opera parodistica, si sarebbe potuto credere alla sua buona fede. Ma la constatazione di certe amenità strumentali e di alcune grossolanità foniche (che riducono l'orchestra, nel nostro anno di grazia, a fungere da inutile riempitivo o da batteria di accompagnamento) inducono a ritenere il lavoro come lo sforzo inane di una mente non atta a questa fatica.

ALDO FINZI.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

Violino e Pianoforte

AMFITHEATROF (D.)

121565. - *Sonata-Fantasia.* « Ritorno alla Natura ». L. 8,—

CASTELNUOVO TEDESCO (M.)

121291. - *Notturno e Tarantella* dalla Rapsodia Napoletana « Piedigrotta 1924 ». Trascrizione di M. CORTI. L. 10,—

121494. - *Tre Vocalizzi* (M. CORTI) » 8,—

MANNO (V. A.)

121438. - *Berceuse.* L. 5,—

SANTOLIQUIDO (F.)

121290. *Chiarità lunare.* Notturno. L. 8,—

Violoncello e Pianoforte

GUARNIERI (F. de)

121634. - *Sonata in Fa.* L. 15,—

ROSSINI (G.)

121418. - *Profond sommeil.* Libera trascrizione di R. FASANO. L. 6,—

WESTERHOUT (N. V.)

121419. - *Lentamente e soave* (dagli « Insonni » per Pianoforte). Libera trascrizione di R. FASANO. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® Il Governatore di Roma ha stabilito di bandire un quarto concorso fra i musicisti italiani per un'OPERA LIRICA IN UNO O PIÙ ATTI, da rappresentarsi al Teatro Reale dell'Opera, che non sia stata presentata in precedenti concorsi indetti da altri enti pubblici. Non oltre le ore 12 del 31 dicembre 1930 dovrà pervenire, col sistema del motto e della busta, all'Ufficio di antichità e belle arti del Governatorato, la partitura dell'opera, il libretto, la riduzione per canto e pianoforte, il certificato di piena cittadinanza italiana. La scelta dell'opera verrà deferita al giudizio insindacabile di una commissione nominata dal governatore. Il vincitore riceverà un premio di lire 25.000 e gli sarà riservata altresì la proprietà dell'opera premiata. Il Governatorato farà rappresentare al Teatro Reale l'opera prescelta nella stagione lirica successiva alla data del giudizio della commissione.

® LA COMPAGNIA DEGLI ILLUSI, NAPOLI (Via F. Crispi, 48) bandisce due concorsi fra i musicisti nati nella provincia di Napoli e che a Napoli abbiano compiuto i loro studi, per composizioni sia per Violino o Violoncello e Piano, sia per Canto e Pianoforte.

Premi: *a*) L. 500 e medaglia d'argento; *b*) L. 400 e medaglia di bronzo; *c*) oggetto d'arte, oltre l'esecuzione dei tre lavori primi classificati che, però, resteranno di proprietà dei rispettivi autori.

Invio delle composizioni, col sistema del motto e della busta, non oltre il 30 settembre 1930.

® Il concorso bandito a suo tempo dal giornale *Il Plettro* di Milano, per INTERMEZZI PER ORCHESTRA A PLETTRO, è stato vinto dal maestro Dino Berruti di Casalmonferrato, coi due lavori: *Quando parla il Tramonto* e *Danza russa*. La Commissione aggiudicatrice era presieduta da Renzo Bossi.

® RADUNO DEL CANTO IN CORO E DELLA DANZA, indetto dall'O.N.B. e svoltosi in FIRENZE dal 10 al 12 maggio. Ecco la classifica stabilita da apposita giuria:

a) *Sezione canto in coro e danza*: 1) Catania; 2) Orsogna e Spilimbergo, « ex-aequo »; 3) Loreto.

b) *Sezione etnofonica-folkloristica*: 1) Sassari e Nuoro, « ex-aequo »; 2) Foggia e Padova, « ex-aequo »; 3) Genova.

c) *Sezione canto in coro*: 1) Lugo e Imola, « ex-aequo »; 2) Macerata; 3) Varese.

d) *Danza*: 1) Bolzano; 2) Udine; 3) Aosta.

e) *Rievocazioni tradizionali*: premio speciale Napoli e Padova (Ruzzantini).

f) *Diploma di benemerenza*: Firenze (fuori concorso).

® AL CONCORSO INDETTO DALLA CASA HEUGEL DI PARIGI per un libretto d'opera, hanno partecipato 43 concorrenti. Ma la Commissione, presieduta da Ch. M. Widor, con tredici voti contro quattro, ha deciso che nessun libretto era meritevole del premio stesso.

(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

® Con simpatico e generoso gesto, il MAESTRO TOSCANINI ha fatto pervenire la somma di lire 100.000 all'Ente autonomo della Scala, perchè vadano ad aumento del fondo capitale intangibile della « Fondazione Toscanini ».

® IL COMMISSARIO DELL'ENTE AUTONOMO DELLA SCALA ha nominato una Commissione perchè proponga, per la prossima stagione e non oltre il 30 giugno p. v., le OPERE NUOVE tra le quali dovranno scegliersi quelle o quella da rappresentarsi. La Commissione è composta dell'ing. Scandiani (Direttore del Teatro); del maestro Pizzetti (Direttore del Conservatorio); di U. Giordano (compositore); di Forzano (librettista); di De Sabata (concertatore); di Alceo Toni (pel Sindacato Lombardo Musicisti).

® Nella sede dell'Unione Industriale Fascista di Milano, si sono riuniti i rappresentanti di tutti i maggiori teatri lirici d'Italia e degli Enti Autonomi dei teatri lirici non aventi scopo di lucro.

La riunione presieduta dall'on. Pierantoni e svoltasi in un ambiente di cordialità, ha con-

sentito di porre le basi preliminari delle possibili intese tra i principali teatri per le PROSSIME STAGIONI LIRICHE, sia in riguardo al programma, sia in riguardo alla scritturazione degli artisti.

La prossima seduta, nella quale saranno presi gli accordi conclusivi, avrà luogo in Roma.

Per iniziativa dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia, nei giorni 26, 27, 28 luglio p. v. avrà luogo a Trento la 1ª ADUNANZA ORGANISTICA ITALIANA, per trattare i più importanti argomenti riguardanti l'Organo. Sono invitati a parteciparvi tutti gli organisti italiani, i costruttori d'organi e i cultori dell'arte organaria.

L'adunanza comprenderà le seguenti sezioni: 1) *Organo e servizio della liturgia;* 2) *Evoluzione dell'Organo italiano;* 3) *Intonazione dell'Organo italiano;* 4) *Forme musicali organistiche.*

Saranno relatori: Bambini (Brescia), Benvenuti (Milano), Cametti (Roma), Casimiri (Roma), Fedeli (Novara), Lunelli (Trento), Manari (Roma), Sangiorgio (Messina), Sizia (Torino), Torrefranca (Milano).

Per chiarimenti rivolgersi al Comitato in Piazza S. Agostino, 20 - ROMA.

Il Capo del Governo ha accolto favorevolmente un memoriale del senatore Salata, perchè sia tenuta in migliore considerazione l'OPERA MUSICALE DI ANTONIO SMAREGLIA, e l'ha passato al Ministro delle Corporazioni per competenza. Il Presidente della Confederazione dell'Industria del Teatro, on. Pierantoni, si è assunto l'incarico di dare esecuzione ai voti espressi nel memoriale.

La R. ACCADEMIA D'ITALIA ha concesso i seguenti PREMI D'INCORAGGIAMENTO ad Enti musicali o cultori di musica:

L. 15.000: a Donato Petteni, musicologo (morto recentemente).

L. 10.000: alla Stabile orchestrale triestina; alla Società Concerti orchestrali, Napoli; alla Mostra Nazionale di musica contemporanea; alla Soc. Internazionale di musica sacra, Roma; al prof. Giuseppe Radiciotti, Tivoli; all'Associazione Palermitana concerti sinfonici; alla Società filarmonica di Trento.

L. 5000: alla Pro Cultura musicale di Lucca; alla Società Concerti di Fiume; alla Corale Guido Monaco, di Arezzo; all'Istituto Morlacchi, di Perugia; alla Soc. Spettacoli lirici di S. Gimignano; all'Istituto Musicale Venezze, Rovigo; all'Istituto fascista di cultura, sez. musicale di Torino; alla Scuola musicale di Foggia; al Corriere musicale dei piccoli di Firenze; alla Soc. Filarmonica di Zara; al Liceo musicale di Salerno; al maestro Tagliapietra di Venezia; alla Filarmonica drammatica di Fiume.

L. 2000: alla Soc. Concerti di Parma; al prof. Vatielli di Bologna; alla Società Musicale, di Udine.

Il Capo del Governo, inoltre, ha concesso la cospicua elargizione di L. 50.000 alla STABILE ORCHESTRALE FIORENTINA.

STAGIONI LIRICHE ALL'APERTO: alla Villa Reale di Monza si daranno dal 14 corr. *Zanetto* di Mascagni, e *I dispettosi amanti* di Parelli, diretti dal maestro Guarnieri, e *Le furie di Arlecchino* di Lualdi, dirette dall'autore; all'Arena di Verona, l'Ente della Fiera, rappresentato dal signor Onofrio Zenatello, gestirà dal 1° al 17 agosto, una stagione con *Boris Godunoff* e *La forza del destino*, diretti dal maestro Del Campo; a Montecatini si daranno *Turandot* e *Aida;* a Colle Val d'Elsa *Aida;* a Ostiglia *Lohengrin*, protagonista il tenore Parmiggiani e direttore il maestro Neri; a San Benedetto del Tronto *Carmen* e *Rigoletto;* a San Gimignano *Andrea Chénier* e *Lucia di Lammermoor*.

Al Senato del Regno si è svolto un importante dibattito sullo SVILUPPO DELLA CULTURA MUSICALE. Vi hanno partecipato i senatori Libertini (con un carattere di pessimismo e di critica) e Visconti di Modrone ed il Ministro dell'Educazione Nazionale.

LA CONFEDERAZIONE NAZIONALE SINDACATI FASCISTI PROFESSIONISTI E ARTISTI ha nominato quale membro del Consiglio direttivo della Società Italiana degli Autori ed Editori, in sostituzione di Antonio Beltramelli, l'on. maestro Giuseppe Mulè e la nomina è stata approvata dal ministro delle Corporazioni.

Il Podestà di PARMA dott. Mantovani, ha presieduto un'adunanza degli interessati per studiare i mezzi idonei ad evitare che quel TEATRO REGIO debba chiudersi definitivamente; e per propugnare la creazione di un Ente autonomo, esprimendo il parere che lo stesso teatro debba accogliere, oltre l'Opera in edizioni accuratissime, anche spettacoli di operetta, di riviste e di prosa.

La Magistratura parigina, riconoscendo la legislazione attuale russa sul diritto di autore, ha dichiarato che l'opera BORIS GODUNOF è DI DOMINIO PUBBLICO, dando ragione all'Oxford University Press, che ne aveva fatto una riproduzione, in confronto della Casa Bessel, editrice e proprietaria del lavoro.

J. G. PROD'HOMME è stato nominato bibliotecario del Museo dell'Opéra di Parigi.

Nel nostro fascicolo di marzo abbiamo accennato alla bella riuscita del CONCORSO A PREMI INDETTO DALLA CASA RICORDI DI S. PAOLO fra musicisti che superarono l'esame di perfezionamento a quel Conservatorio. Aggiungeremo ora che i premiati furono Maria Josè Simoes e Annita Crovetti.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BERTINI (E.) (E. R. 1207). *Scale e Cadenze* con Esercizi preliminari (Buonamici). (B) L. 3,—

CZERNY (C.) (E. R. 1208). *Il Progresso* (Le parfait Pianiste). 25 grandi Studi, Op. 756 (Mugellini). (B) L. 18,—

DOEHLER (T.). *50 Studi*, Op. 42 (Buonamici):
——— (E. R. 1170). (B) L. 6,—
——— (E. R. 1171). » » 7,—

DURANTE (F.) (E. R. 1209). *Toccate* (Pannain). (B) L. 10,—

SCHUMANN (R.) (E. R. 1211). *Nel bosco*. Nove Pezzi, Op. 82 (Buonamici). (B) L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

PERGOLESI (G. B.) (121627). *Non mi negar, signora* (Digarrita di Fra Serafino Aquilano). Aria (MS-Br), pubblicata per la prima volta. Trascrizione di Alessandro Parisotti. (A) L. 5,—

VIOLINO

ROLLA (A.) (E. R. 1213). *24 Scale e 24 Solfeggi progressivi* (2ª Violino ad libitum). (B) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

AMFITHEATROF (D.) (121565). *Sonata-Fantasia* «Ritorno alla natura». (A) L. 8,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

GUARNIERI (F. de) (121634). *Sonata in Fa*. (A) L. 15,—

TROMBONE

CARDONI (A.) (E. R. 1229). *Introducção ao Estudo do Trombone Tenor* com annotações para Trombone baixo em Fa. Texto portuguez. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

BACH (G. S.) (121709). *Passacaglia in Do minore*. Interpretazione orchestrale di Ottorino Respighi. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

MULÈ (G.) (121572). *Danza satiresca*, dal poema pastorale DAFNI. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

PICCOLA BANDA

CATALANI (A.) LORELEY. Danza delle Ondine e Finale del Preludio (Manente):
——— (121439). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121440). Parti staccate. » » 25,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CANOSA (F. R.) (121786). *No es pa' ponerse a llorar* (Cara mia, non c'è ragion). Tango. (A) L. 6,—

CIPOLLA (A. A.) (121788). *Tricomia arrabalera* (Tricromia su sfondo azzurro). Tango. (A) L. 6,—

COBIAN (C.) (121790). *Volvé a mi lado* (A me ritorna!). Tango. (A) L. 6,—

CROPPI (M. L.) (121808). *El pibe picaflor* (Lo scapestrato). Tango (Culotta). (A) L. 6,—

RICCIARDI (V.) (121485). *E, canta il cor*. (A) L. 6,—
——— (121486). *Festa in montagna*. » » 6,—
——— (121487). *Serenata portoghese*. » » 6,—
——— (121484). *Strimpellata*, per Archi e Pianoforte. (A) L. 6,—

SCIAMMARELLA (R.) (121812). *Para sangre* (Destino). Tango (Culotta). (A) L. 6,—

TARDITI (G.) (121584). *Birichineide*. Serenata del Don Giovanni (in tempo di One step). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

HOWELLS (H.). *Lambert's Clavichord*. (Oxford, University Press, London).

ILLIASHENKO (A.). *Deux danses en forme de variations*. (M. Senart, Paris) Fr. 8,—

IMBERT (M.). *Journal des vacances*. (M. Senart, Paris). Fr. 14,—

KONSTANTINOFF (K.). *Deux Pièces*. 1. Prélude; 2. Bagatelle. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—

MARINI (E.). *Preludio e divertimento*. (G. Giovannini, Rovereto). L. 5,—

NIEMANN (W.). *Ball. — Gartenmusik*. (C. F. Peters, Leipzig).

POLDINI (E.). *Sketches*. (Augener Ltd., London).

PRIANO (A.). *Carovana. — Danza delle bambole* (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno L. 5,—

RAVASENGA (C.). *Notturno*. (A. Allione, Milano). L. 3,—

SEKLES (B.) *Kadenz* 3 zum Mozart. Klavier. *C. Moll. — D. Moll. — D. Dur*. (C. Peters, Leipzig).

TARENGHI (M.). *Episodio*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—

TOSI (L.). *Due Composizioni*: *Bambolina*, L. 4. — *La Canzone del piccolo spazzacamino*. L. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accomp. di Pianoforte

BINET (J.). *Six Mélodies*. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—

ALFREDINO. *Liriche*. (Augusta, Torino). L. 12,—

CALAMOSCA (G.). *Tre Canti* per una Voce di coro con accompagnamento di Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

CAMPION (T.). *Out of my soul's depths to Thee* (1613). Voci e Liuto. (Oxford, University Press, London).

CATURLA (A. G.). *Dos Poemas Afro-Cubanos*. Texto de A. Carpentier. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
CHERUBINI (U.). *Estancia*. Canzone-Tango. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
CORTESE (L.). *L'Adieu*. Poésie de G. Apollinaire. (M. Senart, Paris). L. 5,—
GRAFTON (C.). *He hangs his wreath over the door of his Beloved*. Song. (Augener Ltd., London). 1/—
CRAS (J.). *Soir sur la mer*. Paroles de V. Hérion. (M Senart, Paris). Fr. 6,—
DE LA PRESLE (J.). *2 Choeurs de Printemps* pour 4 Voix mixtes et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 15,—
GONZALES (R. Ph.). *Ave Maria* pour deux Voix et Orgue. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
HOERÉE (A.). *La Merveilleuse été*. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
HURÉ (J.). *Trois Chansons Monodiques*. Vers de A. Spire. — *Quatre Poèmes*. Fr. 10. (M. Senart, Paris).
IRELAND (J.). *Three Songs*. (Oxford, University Press, London).
LONGAS (F.). *5 Poèmes de « Toi et Moi »*, de P. Géraldy. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—
MASETTI (E.). *Mattinata triste*. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
MONTEVERDE (C.). *Songs and Duets from the Works of*. N. 1. « Vi ricorda, o boschi ombrosi ». — N. 2. « Illustratevi o cieli »; « Mia vita son voglie ». Arranged by Wesrrup. (Oxford, University Press, London).
NACAMULI (G. D.). *Notturni*: Con gli angioli (Pascoli). — Rimpianto (Morpurgo). — Notte dolorosa (Pascoli). — Risveglio (Morpurgo). — Il passero solitario (Pascoli). — Gigli (Morpurgo). (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 4,—
PALAU (M.). *Tonadilla*. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
TEDOLDI (A.). *Due Liriche Cinesi*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
TONI (A.). *4 Liriche romantiche*: La mamma, L. 4. — O bella mano, L. 4. — Oggi ho visto una rosa, L. 5. — S'io ti vedessi, L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
WEELKES (Th.). *Those spots upom my Lady's face*. Voci, Pianoforte. (Oxford, University Press, London).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BECHERT (P.). *Sonata Piccola*, für Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).
BENJAMIN (A.). *Five Negro Spirituals*, arranged for Violin and Piano. (Oxford, University Press, London). 3/6
BERNARDS (B.). *10 Instruktive Duos für 2 Saxophone*. (W. Zimmermann, Leipzig).
BETTONI (F.). *Rêverie* per Violino con accompagnamento di Pianoforte. (Off. Ricordi, Milano). L. 5,—
CARRUBA (R.). *Visione*. Frammento del melodramma « La Venerabile Maddalena di Canossa ». Per Violoncello. (G. & P. Mignani, Firenze).
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 25,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Variazioni Sinfoniche*. Violino e Pianoforte. (Universal-Edition, Wien).
CATURLA (A. G.). *Danses Cubaines*. I. Danza del Tambor. Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
CRAS (J.). *Églogue* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
DUPRÉ (M.). *Symphonie en sol min.* pour Orgue et Orchestre. Réduction pour Piano et Orgue. Fr. 40. — *Deuxième Symphonie* pour Orgue. Fr. 22. (M. Senart, Paris).
GUERRINI (G.). *Canzone* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
ILLIASHENKO (A). *Trois Complaintes Russes*, pour Violoncelle et Piano. Fr. 8. — *Variations sur un thème russe*. Fr. 7. (M. Senart, Paris).
JEANNERET (A.). *4 Trios* pour 3 Violon. Partition de poche. Fr. 7. (M. Senart, Paris).
MALIPIERO (G. F.). *Armenia*. Canti armeni tradotti sinfonicamente per Pianoforte e Violino. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
MARCHESI (O.). *Eroe* per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
MARTUCCI (G.). *Sonata in fa dies. min.* per Violoncello e Pianoforte. Trascritta per Violino e Pianoforte da V. Cantani. (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig). Mk. 7,—
MAYO (P.). *Natale*. Suite infantile per Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
PERGOLESI (G. B.). *Concerto* per Violino, con accomp. di Quartetto ad arco, trascritto per Violino e Pianoforte ed accresciuto di una cadenza di G. Lacoeti. (A. & G., Carisch & C., Milano). L. 8,—
PRIANO (A.). *Rêverie* per Violino (o Cello) e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
ROESGEN-CHAMPION (M.). *Amusements champêtres*, composées par CHEMEVILLE. Transcription pour deux Hautbois. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—
ROGISTER (J.). *Quatuor N. 5 en la*, pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—
ZEPPARONI (F.). G. B. GRAZIOLI: *Adagio*. Transcription pour Violon et Piano (M. Senart, Paris). Fr. 6,—

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

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



I MIGLIORI DISCHI A PUNTA ACCIAIO
INCISIONE ELETTRICA - SENZA FRUSCIO

MACCHINE PARLANTI OLOTONAL
Amplificatori Elettrodinamici PANATONAL

CATALOGHI GRATIS

Soc. Anonima Italiana OMNIAFONO
MILANO
Portici Settentrionali, 21

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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., 36.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXX.





TAMARINDO =
= ERBA

La bibita dissetante ideale

CARLO ERBA S. A. - MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

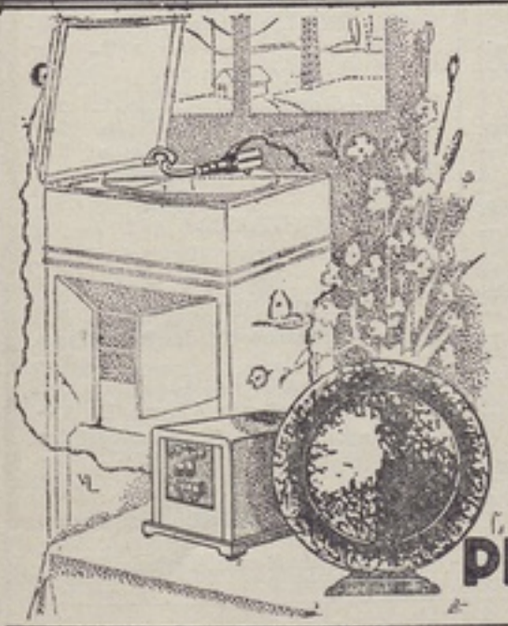
AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO



CAMERE *FILMO* PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA
FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS
tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita – A –

PHILIPS-RADIO

RECENTI PUBBLICAZIONI PER PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

BILLI (V.)

121355. - *Invocazione*. Melodia religiosa. (Minuti 3) L. 6,—
121610. - *Oh! Suzy!* One step. » 6,—

BROGI (R.)

121382. - *Zampognata* (Culotta) (Minuti 10) L. 6,—

CANOSA (F. R.)

121589. - *Espigas* (Spighe). Tango. (Minuti 4) L. 6,—
121786. - *No es pa' ponerse a llorar*. (Cara mia, non c'è ragion) Tango. L. 6,—

CASAVOLA (F.)

121336. - Il Gobbo del Califfo. Fantasia (De Cecco). (Minuti 13). L. 15,—

CATALANI (A.)

121397. - La Wally. Atto 4°. Preludio (De Cecco). L. 8,—
121381. - *A sera*, per Quintetto d'Archi. (Culotta). (Minuti 4) L. 6,—
121396. - Loreley. Preludio (De Cecco). L. 10,—

CIPOLLA (A. A.)

121788. - *Tricomia arrabulera* (Tricomia su sfondo azzurro). Tango. L. 6,—

COBIAN (C.)

121790. - *Volvé a mi lado*. (A me ritorna!) Tango. L. 6,—

CROPPI (M. L.)

121808. - *El pibe picaflor* (Lo scapestrato). Tango (Culotta) L. 6,—

COSPITO (R.)

121605. - *Pobre payaso* (Povero pagliaccio). Tango (Minuti 4) L. 6,—

CULOTTA (L.)

121361. - *Cuore felice*. Intermezzo caratterstico. (Minuti 4) L. 8,—
121360. - *Berceuse* » 8,—
121380. - *Mattinata fiorentina* » 6,—

DE LEVA (E.)

121562. - *Valzer biondo* (Culotta) L. 6,—

FLORES (C. V. G.)

121114. - *Viejo poncho* (Vecchio mantello). Tango gaucho. (Minuti 4) L. 6,—

FRONTERA (F.)

121115. - *Palomita loca* (Colombella bizzarra). Tango (Minuti 4) L. 6,—

GASCO (A.)

121358. - *Presso il Clitunno*. Preludio pastorale (De Cecco) L. 10,—
121357. - *Buffalmacco*. Preludio giocoso (De Cecco). (Minuti 16) L. 10,—

MARINUZZI (G.)

Suite Siciliana (Culotta):
121576. - I. Tempo: Leggenda di Natale L. 10,—
121577. - II. Tempo: La Canzone dell'emigrante L. 6,—
121578. - III. Tempo: Valzer campestre. L. 8,—
121579. - IV. Tempo: Festa popolare L. 20,—

MICHETTI (V.)

La Grazia. Opera in 3 atti. Due fantasie di Cantarini:
121345. - I. Fantasia (Minuti 10). L. 15,—
121398. - II. » (» 9). » 15,—

NELSON (W.)

121210. - La Principessa del Grammofono. Fantasia (Culotta). (Minuti 17). L. 20,—

ORTIZ (C.)

121606. - *Rica tipa* (Pazzerella) Tango (Minuti 4) L. 6,—

RICCIARDI (V.)

121485. - *E canta il cor* L. 6,—
121486. - *Festa in montagna* » 6,—
121487. - *Serenata portoghese* » 6,—
121484. - *Strimpellata*, per Archi e Pianoforte L. 6,—

SCIAMMARELLA (R.)

121812. - *Pura sangre* (Destino). Tango. (Culotta) L. 6,—

STOCCHETTI (R.)

121580. - *Te quiero* (Ti desidero). Tango L. 6,—

TARDITI (G.)

121585. - *Fontanafredda*. Minuetto L. 6,—
121584. - *Birichineide*. Serenata dei Don Giovanni (tempo di One step) L. 6,—

VERDI (G.)

120340. - Otello. Ballabili. (De Cecco). (Minuti 12). L. 15,—
121174. - Luisa Miller. Sinfonia. (Culotta). (Minuti 8). L. 20,—

G. RICORDI & C. - EDITORI

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7



I MIGLIORI DISCHI A PUNTA ACCIAIO
INCISIONE ELETTRICA - SENZA FRUSCIO

MACCHINE PARLANTI OLOTONAL

Amplificatori Elettrodinamici PANATONAL

CATALOGHI GRATIS

Soc. Anonima Italiana OMNIAFONO

MILANO

Portici Settentrionali, 21

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.

CASA EDITRICE "ALPES"

MILANO - Via Monte di Pietà, 9 - MILANO

Uscirà in autunno

CARLO GATTI

VERDI

Due volumi di complessive 900 pagine, rilegati in tela gialla, illustrati con 128 riproduzioni di stampe e fotografie inedite, con indici analitici.

PREZZO dei due volumi Lire CENTOVENTI

Il Maestro CARLO GATTI, ben noto nel campo degli studi musicali, ha scritto una biografia di GIUSEPPE VERDI che si ha motivo di ritenere definitiva, sia per i documenti — sinora ignoti — che egli ha potuto consultare, che per la lunga ammirevole pazienza, con cui ha condotto le ricerche.

L'opera — che è in prenotazione — sarà ceduta agli abbonati di "Musica d'Oggi„ che la prenotino, col 10 % di sconto sul prezzo di copertina.

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I). *Ah! bello a me ritorna* (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI. *Misero a pien mi festi* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthà* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro. *Nume, custode e vindice* (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON - FONOTIPIA** PREZZI: **F, L. 30 - Diam. cm. 30**

In vendita presso i principali negozi

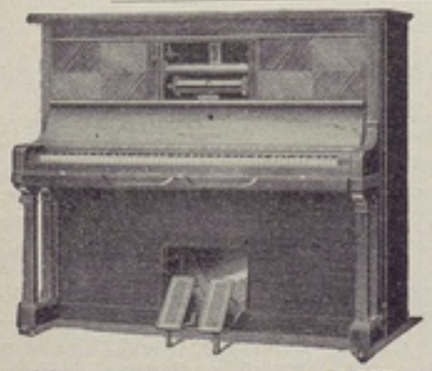
EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A. - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO (118)

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 - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Piona & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellicioni - MANTOVA: L. Desidera - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Berzioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tiné - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balboani - VOGHERA: Mario Moroni

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 PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

INTERESSA

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL'INDUSTRIA

LUBRIFICANTI = COMPOUNDS = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = COLORI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

CANTO e PIANOFORTE

BENVENUTI GIACOMO

FRAMMENTI DI LIRICI GRECI:

117212. - 1. O madre, o madre cara (Saffo) (MS) L. 5,—

117213. - 2. Verginità, verginità. (Saffo). (MS). L. 5,—

117214. - 3. Tramontano la luna e le Pleiadi (Saffo) (MS). L. 5,—

117215. - 4. Canute son fatte le tempie (Anacreonte) (Br) L. 5,—

117216. - RISPETTO, attribuito al Poliziano (MS-Br) L. 5,—

117247. - SUL FIUME. O tu dall'altra sponda. Versi di E. Panzacchi (S-T-MS-Br). L. 5,—

120662. - TRE QUARTINE, di O. Kajjam, tradotte da V. Gottardi (S-T) L. 6,—

1. Bevo del vino - 2. Non ho sognato - 3. Lèvati, dammi del vino.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE

IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO

SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006

NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIPRENDI, 3a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS

EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

MONOPOLE

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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

Il Giubileo ricordiano di Renzo Valcarenghi . . . . . Pag. 297
ADELMO DAMERINI. — Il R. Conservatorio di Musica « A. Boito » in Parma » 303
ANTONIO CASELLATI. — Antonio Buzzolla . . . . . » 311
RIVISTA DELLE RIVISTE: Gustavo Charpentier. - Una nuova tastiera del Pianoforte? - Italia. - Estero . . . . . » 318
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 325
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Svizzera (G. DORET). - Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN) . . . . . » 327
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 330
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 333
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 336

BRANO MUSICALE

A. BUZZOLLA: *La Farfala*. Canzonetta veneziana.

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

ANNO XII. LUGLIO 1930-VIII. N. 7.



Il giubileo ricordiano di Renzo Valcarenghi

L'omaggio reso al Comm. Renzo Valcarenghi — il 14 giugno — in occasione del suo cinquantesimo anno di fervida e preziosa attività nella Casa Ricordi, non poteva riuscire più affettuoso, più largo, più significativo. Un avvenimento di tal genere è di una rarità eccezionale, negli annali di un'azienda. Bisogna infatti tener presente che il Comm. Valcarenghi è stato assunto, nel 1919, alla Gerenza della Ditta, dopo di aver passato circa quarant'anni della sua vita nella Ditta stessa, da prima come modesto gregario nell'amministrazione centrale, poi come direttore della Succursale di Palermo — dove rimase sino al 1912 —, in seguito di quelle di Napoli e Roma, e infine come direttore generale di tutto il vasto campo dell'editoria musicale. Ora, la singolarità del "caso" Valcarenghi consiste appunto in questo: che, a distanza di ben cinquant'anni dalla sua assunzione (cinquant'anni di lavoro incessante, intelligente, di altissimo rendimento per la Ditta alla quale egli ha dedicato tutta la sua nobile esistenza), Renzo Valcarenghi ci appare in condizioni radicalmente opposte a quelle in cui si troverebbero tanti altri, come lui giunti all'apogeo di una così lunga e movimentata carriera: nello stato cioè di sacre icóne che si traggon fuori nelle circostanze solenni, per offrirle alla venerazione dei fedeli. Egli, invece, è tuttora un



uomo nell'intero possesso di tutta la sua energia fisica e intellettuale, è un capo che tiene ben fermo nel suo pugno il bastone del comando e mostra di saperlo tener fermo per molti anni ancora.

Nato con l'istinto dell'amministratore saggio e oculato, sin dai primi anni del suo lavoro — anche quando delle mansioni di una più limitata estensione e responsabilità si prestavano meno a mettere in piena luce le sue non comuni qualità e attitudini — il Valcarenghi subito si era rivelato quale un elemento di primissimo ordine per l'azienda. Ed è dovuto, esclusivamente, alle continue e brillanti prove di eccezionale valore date da lui, in ogni momento della sua carriera, se da dieci anni egli occupa il posto al quale la fiducia dei soci della Casa Ricordi l'ha chiamato. Posto del quale è degnissimo, non solo per la speciale sua virtù, della quale ora ho detto, ma per le altre che completano la sua personalità, e per due sopra tutte: per la raffinatezza del suo spirito e del suo gusto, che non avrebbe potuto trovare ambiente più affine se non quello di una Casa dove il culto dell'arte è tradizione gloriosa del passato e radiosa speranza dell'avvenire; e per la profonda sincera bontà del suo cuore, che ha una sua speciale pudicizia nel rivelarsi, ma che a questa pudicizia deve anche il suo fascino e il suo profumo.

CARLO CLAUSETTI.

La bella cerimonia si svolse nell'ampio cortile delle Officine Ricordi all'Acquabella ed ebbe inizio alle ore sedici. Sebbene ad essa i promotori, interpretando il pensiero del festeggiato, avessero voluto dare un carattere di pura intimità, tuttavia il numero degli intervenuti fu cospicuo: circa seicento, dei quali oltre una metà era costituita dagli impiegati e dagli operai della Ditta, dei quali non uno era assente.

Nella tribuna appositamente costruita presero posto, oltre la famiglia Valcarenghi al completo, parecchi soci della Casa, non poche signore, molte autorevoli persone tra le quali abbiamo notato l'On. Pierantoni, Presidente della Federazione Nazionale Fascista del Teatro; il Comm. Fedele, Direttore generale della Società italiana Autori ed Editori; l'On. M.° Mulè, Segretario Generale del Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti.

Ricordiamo tra gli intervenuti: l'Ing. Nob. Don Luigi Origoni con la consorte Donna Gina Ricordi; il Cav. Manolo Ricordi, Direttore delle Officine, con la consorte Donna Carla Gugelloni; i Procuratori generali della Ditta, Cav. Alfredo Colombo e Rag. Nino Costa; tutti i direttori delle Filiali italiane e parecchi di quelle estere (le poche assenze erano giustificate), quali il Cav. Dr. Renato Tasselli (Londra), il Cav. Demetrio Serra (Lipsia), il Cav. Gaspare Sparti (Roma), il Cav. Umberto Piceda (Napoli), il Sig. Giuseppe Bruno (Palermo); il M.° Farinelli in rappresentanza della Casa Sonzogno; Luigi, Max, Enrico, Alfredo Ricordi; la Signora Margherita Brentano-Brentano; la Signora Elisabetta Ricciardi Brentano; la Signora Margherita Clausetti; l'Avv. Edgardo Bronzini con la figliuola; l'Avv. Edoardo Majno con la Signora; la Signora Montemezzi; la Signora Emma Calabi con i figliuoli; la Signora Clelia Valcarenghi con la figliuola; la Signora Fosca Leonardi; la Signora Ida Polo; la Signora Ghione; la Signora Cesari; la Signorina Giulia Recli; la Signora Giuranna; il Conte Ugo D'Albertis; il compianto Ing. Angelo Scandiani, Direttore della Scala; il Conte Ascanio Cicogna, Presidente dell'Ente

Concerti Orchestrali; l'Avv. R. Foligno; l'Avv. Luigi Riboldi (per la Suvini-Zerboni); il Notaio Cav. Antonio Fenini; il Rag. Acquati. — Maestri e Librettisti: Pizzetti, Montemezzi, Pick-Mangiagalli, Toni, Adami, Gnecchi, Rossato, Robbiani, Renzo Bossi, Gaetano Cesari, Bavagnoli, Ghione, Baroni, Binetti, Casavola, Bettinelli, Pietri, Cuscinà, ecc. L'Ing. Turrinelli con la Signora. Impresari e Agenti teatrali: il Comm. Ferone, Renzo Minolfi, il Cav. Oreste Poli, Barbacini, G. Cannella, E. Gilioli; il sig. Gebhardt, Direttore della Polyphonwerke di Berlino, in rappresentanza dell'industria fonomeccanica; il Sig. Coronelli, direttore della S.I.D.E., ecc. ecc.

Fattosi un religioso silenzio, il Comm. Clausetti — collega in Gerenza del Valcarenghi — gli rivolse le seguenti parole:

« Caro Renzo, so bene, e tutti sappiamo, che tu non ami i saggi di eloquenza e di retorica, e che ad essi preferisci le soddisfazioni del tuo lavoro, della tua coscienza, la pace della tua famiglia, la stima e l'affetto di quanti ti conoscono.

« Non ti farò dunque un discorso d'occasione, nè tesserò le lodi delle molte virtù che ogni giorno noi, assidui testimoni della tua vita, riconosciamo in te; nemmeno di quella tua virtù, grandissima, di aver saputo liberare la istituzione della « cifra » da tutte le scorie pedantesche e inutili, facendone soltanto emergere la sua vera, nobile e quasi poetica missione di arbitra del cammino e della prosperità di un'azienda.

« Ma su una constatazione non posso sorvolare, ed è questa. I tuoi cinquant'anni di fervida attività nella Casa Ricordi dimostrano luminosamente quale sia la forza, quale il valore di quella manifestazione di ordine divino, che si chiama « lavoro », se, dopo tante fatiche da te sempre virilmente e degnamente sostenute, tu sei ancora, di tutti noi, il più ardimentoso, il più sereno, il più giovane.

« Ora, questa tua arditezza, questa tua serenità, questa tua gioventù noi auguriamo che ci siano largamente conservate, per mantenere ed accrescere — sotto gli auspici delle provvide leggi del Governo nazionale e seguendo le sagge direttive del Duce — l'autorità e la fortuna della nostra Casa diletta. La quale non è soltanto un organismo musicale e industriale, ma è pure una salda cittadella di patriottismo, così come ce l'hanno trasmessa i nostri benemeriti predecessori, specialmente quell'uomo geniale e indimenticabile che è stato ed è sempre il nostro nume protettore: Giulio Ricordi.

« Per darti un segno tangibile e non fuggevole del nostro augurio, ti offriamo questo ricordo della odierna celebrazione e questo plebiscito di affetto, al quale han partecipato tutti i componenti la nostra vasta famiglia, dai maggiori ai più umili, tutti con lo stesso pensiero, tutti con lo stesso cuore! ».

Il breve affettuoso discorso fu sottolineato da frequenti applausi — specie l'allusione al nome venerato di Giulio Ricordi — e fu infine coronato da una lunga ovazione.

***

Fra nuovi applausi, il Clausetti presentò al collega una medaglia d'oro — pregevole opera del Johnson — con l'effigie del Valcarenghi da un lato e, dall'altro, la dedica seguente:

« A — Renzo Valcarenghi — Nel cinquantesimo anno — di sua appartenenza — alla Casa Ricordi — affettuosamente — Colleghi Impiegati Operai — 1880-1930 ».

E gli offerse pure un album in pergamena riccamente legato con le firme di coloro che avevano partecipato all'omaggio, e cioè di tutti gli appartenenti alla Casa Ricordi — Amministrazione centrale, Filiali italiane ed estere —: un totale di seicentosessanta firme, un autentico plebiscito di affetto e ammirazione.

Un'artistica pergamena, opera del Cisari, fu anche offerta dalla Società di M. S. fra gli addetti alla Casa e dai Gruppi Aziendali e Dopolavoro.

Altre commosse parole, anch'esse fatte segno a vivissimo plauso, furon pronunziate dal signor Tito Santi, a nome degli impiegati, e dal sig. Silvio Borlè a nome degli operai.

Come sintesi dei discorsi, l'On. Gino Pierantoni presentò poi il saluto augurale, graditissimo, del Ministro delle Corporazioni S. E. Bottai.

Infine, a nome del Valcarenghi, che era in preda a una viva e spiegabile emozione, il Comm. Clausetti ringraziò tutti gli intervenuti alla cerimonia. Essa ebbe un seguito assai simpatico. Prima che, in corte e nei locali interni delle Officine, fosse offerto un lauto rinfresco, il Nob. Ing. Luigi Origoni, il Conte Ugo D'Albertis e il Cav. Manolo Ricordi, conducevano il Comm. Valcarenghi nella sala della Direzione per offrirgli a nome di tutti i soci della Ditta un magnifico dipinto del Previati raffigurante « una mamma col suo bambino ».

Per molto tempo la folla degli intervenuti s'intrattenne nei locali delle Officine per rinnovare al Comm. Valcarenghi felicitazioni e auguri. Poi, verso le diciotto, il riuscitissimo convegno ebbe termine.

Alla sera, come corollario della indimenticabile giornata, vi fu al Campari un pranzo intimo in onore del festeggiato.

***

Innumerevoli sono stati i telegrammi, le lettere e gli auguri pervenuti, che procuriamo di raggruppare alla meglio.

Personalità diverse.

Principiamo a segnalare i nomi delle L. L. E. E. Mascagni e Giordano, Accademici d'Italia; di Arturo Toscanini; di Elvira e Antonio Puccini; di Rachele Illica; del Comm. Tito Ricordi.

Roberto Forges Davanzati (Presidente della Società Italiana Autori ed Editori) scrivendo al Comm. Clausetti, dopo aver spiegato le ragioni che gli hanno impedito di intervenire direttamente, così prosegue:

« Affido quindi al comm. Fedele di recarsi, insieme con i camerati Mulè e Pierantoni, nostri consiglieri che so essere presenti, a portare il saluto della S.I.A.E. Onorare meritamente la lunga fatica che continuerà, del vostro Valcarenghi, significa non soltanto onorare una esemplare attività personale, ma anche e sopratutto l'intima comunione di quella attività con altre, che tutte insieme, secondo una tradizione ininterrotta, si confondono e si perpetuano per l'italiana gloria musicale che la

Casa Ricordi ha difeso e sorretto, in Italia e nel mondo, con un'opera che si afferma sempre più organica, chiara e precisa, tale da poter essere presa a modello da qualsiasi organizzazione voglia assumere compiti consimili ».

Nicola De Pirro (Segretario Generale della Confederazione del Teatro) invia *« espressioni di ammirazione Sua intelligente, feconda attività, benemerita teatro lirico e musica italiana ».*

Il Senatore Della Torre saluta *« chi seppe con tanta fedele intelligenza e passione seguire, guidare le sorti della celebrata casa ».*

E vanno ricordati: Chiodelli (Direttore Generale dell'E.I.A.R.); il Conte Besozzi (Reggente della stessa, per Milano); l'Avv. Comm. Liverani (Segr. Generale dell'Unione Ind. Fascista Provincia di Milano).

Filiali e Rappresentanti della Casa.

Da Roma, Napoli, Palermo: Personale delle rispettive Filiali.

Da Parigi: Louis De Morsier (Direttore) ed Impiegati della Soc. An. des Editions Ricordi; George Maxwell (Direttore della Filiale di Nuova York).

Da Londra: Impiegati della Filiale.

Da Lipsia, Impiegati della Filiale. — Da Bruxelles, Fernand Rooman. — Da Vienna, l'Avv. Eisenstaedter. — Da Budapest, l'Avv. Szalai. — Da Varsavia, il Dr. M. Glinski. — Da Madrid, Boceta Gasso Vidal. — Da Tunisi, Durazzano.

Da Buenos Aires: l'Ing. Cav. Guido Valcarenghi (Direttore della Filiale); Impiegati.

Da S. Paolo: il Cav. Giacompol (Direttore della Filiale).

Da Avana: il Rag. Zoppini.

Maestri, Compositori, Interpreti, Società Artistiche.

Tra i Direttori d'orchestra hanno telegrafato: Marinuzzi, Gui, Mugnone, Mascheroni; Bellezza (da Londra); Panizza (da Buenos Aires); Podestà (da Montevideo).

Numerosissimi i compositori, insegnanti e concertisti che hanno aderito alle onoranze:

Zandonai, da Pesaro; Respighi, da Roma, augurando *« di avere sempre il conforto della Sua grande esperienza e del Suo acuto intelletto »*; Alfano, da Torino; Cilea, da Napoli; Lualdi, da Venezia; Vittadini, da Pavia; Castelnuovo Tedesco, da Firenze; Zuelli, da Alessandria; Balilla Pratella, da Lugo; Riccardo Drigo (il decano dei compositori italiani), da Padova; De Sabata e Mario Costa, da Montecarlo; Alfredo Casella, da Buenos Aires.

Ed inoltre:

Da Milano: Domenico De Paoli; Maria Maffioletti; Elisabetta Oddone; Parelli; Pilati; Polo; Pozzoli *« il primo tra i primi a dare il plauso per l'opera Sua indefessa, illuminata e saggia, data in tutto questo tempo a favore della Casa ».*

Da Roma: Bustini; Cantarini; Montanaro; Rossellini; Sallustio; Serato; Tirindelli.

Da Firenze: Billi; Boghen; Brugnoli.

Veretti da Bogliasco. — Nordio, da Bologna. — F. Russo da Genova. — De Leva, da Napoli. — Morasca, da Palermo. Michetti, da Pesaro. — Sabaino, da Pescara. — Rocca, da Torino. — Cattozzo, da Verona. — Bianchini e D'Elia, da Venezia. — Davico e Tommasini, da Parigi. — Giuranna, da Londra. — Spena, da Buenos Aires. — Mignone e Cantù, da S. Paolo.

Tra gli artisti lirici: Regina Pinkert-Morotti, Agostino Capuzzo, Gilda Dalla Rizza, Luigi Montesanto, Giuseppe Tisci Rubini.

Tra le Società artistiche: l'Istituto musicale S. Cecilia, l'Associazione Wagneriana, il Conservatorio Beethoven di Buenos Aires.

Critici e Letterati.

Da Milano, Renato Simoni « *plaudendo all'alta e feconda nobiltà del Suo passato* »; G. M. Ciampelli. — Da Roma: Nicola D'Atri, rievocando « *esempio vostra vita di lavoro, probità e fede* »; Alberto De Angelis; Donaudy; Gasco « *plaudendo entusiasticamente Sua lunga e magnifica opera artistica* »; Claudio Guastalla. — Da Firenze, Roberto Papini.

Industriali e Commercianti della Musica, Protez. Diritto d'Autore, ecc.

Da Milano: il Comm. Piero Ostali, il Conte Pino Valmarana, il Rag. Spallanzon (della Casa Musicale Sonzogno); Guido Carisch; Gaetano Baroni; Ottolini e Ferrero, rappresentanti locali della S.I.A.E.

Da Torino: il Comm. Stefano Pittaluga.

Da Trieste: Carlo Schmidl; Ario Tribelli.

Da Bologna: Bongiovanni; Mattiuzzi & Biancani; Messaggerie Italiane; Umberto Pizzi.

Da Firenze: Bellenghi, per la Ditta Forlivesi; Bratti; Ceccherini; Manni; Maurri. — Da Genova, Serra.

Da Napoli: Curci, Izzo, Santojanni.

Da Palermo: F.lli Tantillo. — Da Messina, Melluso.

Da Parigi: Paul Bertrand, per la Casa Heugel; l'Avv. Dommange, per la Casa Durand; Delavenne, per l'Edipo; Joubert; l'avv. Gheraldi, rappresentante la S.I.A.E.

Da Berlino: Ammre; Bote & Bock; Fürstner; Lindström; Stahl; Vereinigung der Bühnenverleger.

Da Lipsia: A. J. Benjamin; Breitkopf & Härtel; Cranz; Deutscher Musikalien Verleger Verein; Hofmeister; Hug & Co; Peters; Röder.

Da Magonza, Schott Soehne. — Da Braunschweig, Litolff.

Da Vienna: Doblinger; Universal Edition; Polyphon; Weinberger.

Da Praga, Mozarteum. — Da Riga, Neldner. — Da Zagabria, F. Albini.

Inoltre hanno aderito con telegrammi o con lettere molti amici ed estimatori fra cui: la Signora Amalia Adami Labia; i Signori Leone e Giulia Puricelli; Emilio Bestetti; Prof. Mario G. Levi; Augusto Calabi; Avv. Ferruccio Foà e Signora; Generale Enrico Clausetti e Signora; Vincenzo Morichini; Giacomo Barberi; Tito Ricordi junior; Luigi Predeval; Ing. Giuseppe Capitò e Signora; Adone e Linda Nosari; Michele Pintacuda; Dr. Luigi Pisa; Alfredo Zuanino; Luciano Dell'Anna; Avv. Aldo Cantoni; Carlo Campagnani; A. Donarini-Buttafava; Edoardo Morotti; Prof. U. Ferrari, ecc. ecc.

Il R. Conservatorio di Musica "A. Boito,, in Parma

È ormai dovunque divulgata la fama del popolo della provincia parmense come uno dei più sensibili all'arte musicale. Già fin dal cinquecento dovevano fiorire scuole assai importanti anche dal lato teorico — come quella istituita in seno alla Cappella della Steccata — se vi insegnarono musicisti teorici quali il Lanfranco parmigiano autore di quelle *Scintille* (1533) che egli aveva dettato a Brescia per suo « gran comodo » dovendo scrivere « una buona parte di tai principî » utili « a qualche novo scolare... che di dì in dì... sopraviene ». La scuola era nel suo pieno rigoglio anche quando vi insegnava il celebre Pietro Pontio, esso pure parmigiano (1532-1596), e fu durante quegli anni che egli pubblicò in Parma il suo *Ragionamento di musica* (In Parma, appresso Erasmo Viotto, 1588).

Ho voluto ricordare questi due ben noti teorici parmigiani del 500 per stabilire come in Parma da tempo si cercò di indirizzare ad uno studio metodico e severo le naturali inclinazioni musicali della popolazione.

Più diretta relazione con il R. Conservatorio di musica ebbe la Scuola di canto che si istituì con Sovrano Decreto nel gennaio del 1769 sotto la direzione del maestro parmigiano Francesco Poncini, a cui successe Francesco Fortunati, pure parmigiano, fino all'anno 1792. In tale anno la scuola fu chiusa a causa degli avvenimenti politici. Però subito dopo sorse, per merito del dotto e benemerito Conte Stefano Sanvitale nella di lui Villa di Fontanellato (presso Parma) uno Stabilimento di educazione, che si chiamò poi « Scuola S. Stefano » ed in fine prese nome di « Corpo d'industria »: in quella scuola si insegnava anche la musica. Un decreto del 29 marzo 1808 stabiliva di ammettervi, con pensione di franchi 240 all'anno, i fanciulli che si ritenevano dotati di speciali attitudini alla musica. Vi insegnò per primo il maestro Francesco Paglia (nato a Colorno nel 1772) e ne uscirono strumentisti di gran valore come i cornisti Pini, il flautista Baruffini, il clarinettista Ferdinando Montagna e molti altri saliti in quei tempi a gran fama (il Pini fu quello che inventò l'applicazione delle chiavi al corno da caccia: invenzione poi appropriatasi dai tedeschi). Con decreto imperiale 2 novembre 1810 lo Stabilimento di Fontanellato fu dichiarato Stabilimento pubblico e, dietro proposta della Commissione amministrativa degli Ospizi Civili, nel 1811 fu aggregato all'Ospizio degli esposti. E con ciò l'insegnamento musicale veniva a soffrirne non poco. Ma i parmigiani mal si rassegnavano a rimanere senza una scuola di musica. Di questo irresistibile bisogno si fece interprete il maestro Ferdinando Simonis, il quale aprì nella propria casa una scuola che doveva estendersi a vari insegnamenti: canto, contrappunto, pianoforte, arpa, chitarra, violino, flauto, clarinetto, viola, violoncello, contrabbasso, fagotto, corno da caccia, tromba diritta, tromba a tiro, serpent... (come si rileva dall'annuncio datone dalla locale *Gazzetta di Parma* del 2 maggio 1812). Un insegnamento privato però così complesso non

avrebbe potuto prosperare senza l'aiuto di qualche ente o l'incitamento di qualche autorità superiore. E Simonis cominciava già a constatare gli scarsi frutti delle sue fatiche, quando entrò in Parma il 20 aprile 1816 S. M. Maria Luigia proclamata Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla. Essa che fu veramente per Parma una benedizione avendone fatto prosperare le arti, i commerci, le industrie e che fondò molte opere di beneficenza, si accorse presto del particolare bisogno sentito dal popolo parmense d'istruirsi nella musica. Per tal ragione essa, facendo tesoro dei risultati ottenuti dal Conservatorio di Fontanellato e tenendo conto degli sforzi del maestro Simonis, stabilì di istituire per prima cosa una « Scuola di Canto corale » in seno all'Orfanotrofio degli Ospizi Civili, chiamato un po' ampollosamente « Ospizio delle arti », perchè i fanciulli vi apprendevano l'esercizio di varî mestieri manuali. L'Ospizio aveva avuto nascita fin dal 1802; la « Scuola di musica » fu creata con lettera del Conte Neipperg, Cavaliere d'onore di Maria Luigia, in data 2 maggio 1818 ed ebbe stanza ufficiale nei locali dell'Ospizio che da prima furono nel palazzo del R. Giardino e dal settembre del 1808 nell'ex Convento del Carmine, dove attualmente ha sede il R. Conservatorio. La scuola fu affidata alle cure appunto dal maestro Simonis, maestro di cappella della corte ducale.

In verità lo scopo di detta scuola, secondo la lettera di fondazione succitata, era ben ristretto: cioè quello di istruire nel canto « quattro o sei orfani degli Ospizi... all'oggetto di potersene servire nelle diverse funzioni che hanno luogo nella Cappella di Corte ». Non grandi dovettero essere i risultati, poichè i giovinetti ben poco tempo potevano dedicare alla musica, mentre la bottega e l'apprendimento del mestiere occupavano la maggior parte della giornata; e anche perchè l'esser costretti a recarsi spesso nell'abitazione del maestro Simonis per prender lezione e la concessione ottenuta nel dicembre 1820 di cantare nei cori del Teatro ducale che dava loro occasione a frequenti uscite fuori dell'Ospizio, furono cause, più che altro, di indisciplina e di distrazione. A questi inconvenienti rimediò, solo in parte, una Risoluzione sovrana del 28 ottobre 1825. Essa tendeva a separare gli alunni cantori dagli artigianelli e a togliere la scuola di canto dall'assoluta dipendenza dell'amministrazione dell'Ospizio. Infatti l'atto ducale poneva a carico dell'Erario le spese occorrenti per la scuola, dichiarava la scuola sotto la vigilanza del Ministero dell'Interno, dando a questo ogni facoltà di approvare o meno la nomina del Prefetto di disciplina eletto dalla amministrazione degli Ospizi Civili. Quanto al funzionamento artistico e alle finalità della scuola rimasero quelle che erano all'atto di fondazione; nè maggiori furono i progressi. Ma intanto la Scuola si potè dire saldamente costituita e già vero e proprio Istituto Governativo. Lo sviluppo non tardò a manifestarsi. Al maestro Simonis successe, come insegnante, il maestro Finali, rimanendo al Simonis solo l'ufficio di controllo sull'andamento generale della scuola, che egli tenne fino all'anno della morte, 1837.

Il Finali ebbe uno stipendio di 950 lire annue; il numero degli allievi fu portato a venti; nel 1829 si spesero 3435 lire nuove per ingrandimenti e adattamento dei locali in relazione al maggiore sviluppo della scuola; nel 1830 l'insegnamento fu esteso anche al pianoforte (in riguardo però solo all'accompagnamento).

Al Finali venne a succedere nell'insegnamento il De Cesari, e nuovo impulso ebbe la scuola dalla elezione, nel 1837, del maestro Giuseppe Alinovi a maestro

di cappella e direttore dei concerti di corte, carica che includeva altresì l'obbligo dell'ufficio di Censore della Scuola. Infatti fu proprio sotto il suo censorato che l'istituzione perdette il suo carattere quasi esclusivo di scuola di canto per avviarsi a diventare vero e proprio conservatorio, aperto all'insegnamento di ogni ramo dell'istruzione musicale.

Il Simonis stesso aveva sempre avversato ogni proposito di estendere, fuori del canto, l'insegnamento agli istrumenti e aveva contrariato ogni desiderio che gli alunni avevano di passare ai varî strumenti dopo la « muta » della voce per tema di ritornare, come era solito, al lavoro delle officine. Ma sotto il maestro Alinovi, con decreto sovrano del 21 marzo 1840, vennero istituti ufficialmente i corsi di violino (prof. Del Mayno); di contrabbasso (prof. Hiserisch); di flauto e clarinetto (prof. Gaetano Beccali); di fagotto ed oboe (prof. Luigi Beccali); corsi che i medesimi professori avevano quasi clandestinamente tenuto qualche anno innanzi senza percepire nemmeno alcun stipendio e solo per soddisfare il desiderio di alunni volonterosi.

Vero è che da questo insegnamento esteso agli strumenti erano esclusi per ora gli allievi esterni, già ammessi alla scuola fin dal 1828: ciò che dimostra come nel concetto dell'autorità superiore la scuola era considerata ancora più come ospizio di carità che come istituto di istruzione. Ad onta di ciò, sebbene disciplinarmente le cose lasciassero a desiderare sia per le molteplici mansioni affidate al Prefetto della Scuola, sia per l'accentramento stesso dell'insegnamento del canto e delle materie complementari in un unico insegnante, pure non affatto trascurabili furono i risultati ottenuti sia nel canto che negli strumenti; tanto che in occasione di certe funzioni religiose avvenute in Piacenza il 3 maggio del 1841 e a cui presero parte gli alunni della Scuola, il celebre maestro cav. Simone Mayr ebbe a dichiarare in una lettera ufficiale che « i bravi alunni del Conservatorio musicale di Parma (ma ancora non si chiamava così) destarono piena soddisfazione, anzi ammirazione » e si diceva lieto di « scorgere in quelli allievi sì rapidi e mirabili progressi ».

I quali veramente consigliarono l'Autorità Superiore nel 1847 ad allargare l'insegnamento con l'aggiunta della Cattedra di Contrappunto e Composizione, affidata al Censore d'allora, maestro Alinovi, che ebbe anche l'obbligo dell'insegnamento del pianoforte.

Questo nuovo incremento indusse il Ministero ad approvare nel 1848 un nuovo e minuto Regolamento, il cui articolo terzo permetteva ai dodici alunni interni di frequentare le scuole strumentali qualora la voce venisse a mancare; ciò che tolse definitivamente l'incubo del ritorno al mestiere per parte dei giovanetti privi di quel titolo, la voce, che sola dava diritto fino allora di far parte della scuola. Il Regolamento ebbe un ritocco nel 1855; ritocco che estese ancora le cattedre d'insegnamento, meglio determinò le funzioni del Censore, riunì alla Scuola maschile dell'Ospizio delle Arti, la Scuola femminile già fondata nel 1853 nell'Ospizio delle Mendicanti, e stabilì all'istituto la denominazione di *Reale Scuola di Musica*. Infine un decreto dittatoriale del 1859 aggiungeva la cattedra di tromba, corno e trombone, accresceva a diciotto il numero degli alunni interni; ed un altro del 1862 riuniva alla R. Scuola di Musica l'Orchestra Ducale e si portava a L. 27.163 lo stanziamento finanziario.

***

Così si giunse all'importante Riforma del 1863. Da questa ne conseguì una trasformazione sostanziale della Scuola, nella quale non rimase più la supremazia del canto, le materie d'insegnamento vennero considerate tutte sullo stesso grado d'importanza, a tutte potevano accedere alunni interni ed esterni, di questi non venne più limitato il numero, e si aggiunsero ai diciotto a posto gratuito gli alunni tenuti in pensione. Fu dopo questo Regolamento che la R. Scuola iniziò veramente una vita più consona al mutato spirito dei tempi.

Ed ecco quale fu il ruolo degli insegnanti, stabilito definitivamente: un maestro d'armonia, contrappunto e composizione, Direttore (fu il maestro Giovanni Rossi il primo a fungere la carica di Direttore nel 1863; egli era entrato nell'istituto nel 1853 come Vice-Censore a lato dell'Alinovi); un maestro di violino, Direttore dell'orchestra dell'Istituto (fu dal 19 maggio 1864 il prof. Giulio Cesare Ferrarini insegnante di violino con incarico di Direttore dell'orchestra); un maestro di canto e perfezionamento; un maestro di elementi e canto; uno di pianoforte; uno di violino e viola; uno di violoncello; uno di contrabbasso; uno di flauto e clarinetto; uno di fagotto, oboe e corno inglese; uno di tromba e corno; uno di trombone e strumenti congeneri; uno di elementi di musica, lettura e solfeggio; uno di lettere per la 1ª e 2ª classe; uno per la 3ª classe.

Quando poi nel 1875 venne soppressa, con R. D. in data 17 giugno, l'Orchestra Ducale, si potè aumentare ancora la dotazione della Scuola, aggiungere i corsi di organo e d'arpa — effettuati però molti anni più tardi — e sdoppiare le cattedre di flauto e clarinetto, di oboe e fagotto, venendo a costituirsi quattro cattedre distinte.

Intanto si era dimesso il maestro Rossi nel 1874 e gli era successo il maestro Giusto Dacci, che fin dal 1862 aveva dato il contributo del suo ingegno e della sua attività in varî modi nella Scuola stessa. Con un direttore di tale tempra ed animato dal più fervido entusiasmo e dal più caldo amore per l'educazione musicale, la Scuola avrebbe potuto, ormai costituita su nuova base, produrre i più insperati progressi, se essa non fosse stata minata da una seria agitazione che ne turbò per vario tempo il normale andamento. Questa agitazione covava già da tempo a causa del malumore esistente fra il Consiglio della R. Scuola e quello superiore degli Ospizi Civili, che pretendeva esercitare una eccessiva ingerenza sulla Scuola, considerandola ancora come opera pia alle sue assolute dipendenze. La Scuola invece aspirava all'autonomia, per la ragione che, se la Scuola era nata all'ombra e sotto la protezione degli Ospizi Civili, d'altro canto aveva potuto prosperare e giungere anche ad un certo grado considerevole di sviluppo soltanto mercè le sovvenzioni del Governo, che le aveva ormai impresso i caratteri di vero e proprio Istituto Nazionale, sotto la diretta sorveglianza del Ministero della P. I. Varie e spesso incresciose furono le vicende di un tal dissidio, che portò nel 1881 ad un verdetto pronunziato da una Commissione ministeriale, presieduta dal maestro Cagnoni, verdetto pienamente favorevole all'autonomia. Ma la quistione non potè dirsi risolta.

Dopo le inevitabili dimissioni del Consiglio di direzione, fu necessario che, con Decreto del novembre 1884, fosse nominato un R. Commissario nella persona del Sen. Giovanni Mariotti. Il quale adoprò il suo senno e la sua prudenza, per comporre dissidî e reprimere eccessivi risentimenti, e pubblicò varie lucidissime ed elaborate memorie per chiarire le ragioni ministeriali tendenti a sostenere l'autonomia della Scuola, riuscendo finalmente ad ottenere a questa completa vittoria. Infatti un R. D. in data 7 agosto 1887 respingeva il ricorso degli Ospizi Civili e veniva ormai definito il distacco da questi della R. Scuola di Musica.

Ciò porto alla necessità di una nuova riforma, che doveva innalzare l'istituto al grado degli altri istituti governativi esistenti. Questa riforma venne l'anno appresso con Decr. Min. del 3 novembre 1888, che approvava un nuovo Regolamento e permetteva alla Scuola di lasciare il suo vecchio nome per assumere quello di *Regio Conservatorio di Musica*.

***

Una nuova vita s'inizia: sparisce ogni ombra di antiche e inceppanti tradizioni, viene abolita ogni distinzione in scuola interna ed esterna rimanendo solo a quella che fu scuola interna il carattere di Convitto del R. Conservatorio, il Consiglio di Direzione è sostituito da un Governatore che vigila la parte amministrativa e disciplinare in nome del Ministero, un Direttore sopraintende alla parte tecnico-artistica ed è scelto tra gli artisti di soda e diffusa fama, e l'insegnamento si estende a tutte le materie principali proprie di un grande istituto musicale non che a quelle complementari atte a integrare la cultura dei giovani allievi. Governatore è nominato Gabriele Cardinali e Direttore viene eletto il maestro Giovanni Bottesini. Tanto il celebre contrabbassista e compositore, morto l'anno appresso, quanto il maestro Franco Faccio succedutogli nel 1890 e che ebbe la collaborazione di un direttore onorario, Arrigo Boito, purtroppo potettero per breve tempo offrire all'istituto il frutto del loro raro ingegno e delle loro esperienze: il Facciò morì nel 1891 e un Decreto del 3 aprile del 1893 soppresse il posto del direttore onorario.

Intanto alcune modifiche avevano guadagnato al Conservatorio nel 1889 la istituzione di una *Scuola normale di Canto corale* con un suo particolare organico (canto corale, armonia elementare, anatomia fisiologica e igiene, storia e pedagogia), ma che ebbe breve vita; e nel 1893 una *Scuola di musica sacra* a cui presiedeva un professore di composizione sacra, uno di organo, uno di canto fermo e nozioni storico-liturgiche musicali, uno di grammatica e prosodia latine, uno di canto per gli adulti e uno di canto pei fanciulli. Col nuovo organico del 1895 anche questa scuola sparisce.

Ad onta però di queste soppressioni, una vita musicale intensa pulsava nell'anima del Conservatorio, che specialmente sotto la direzione del maestro Giuseppe Gallignani, succeduto al Faccio, diventò un centro considerevole di attività artistica. Infatti interessanti furono i saggi e le audizioni fatte durante questo periodo (memorabile la commemorazione palestriniana del 1894); e fu in tale epoca istituita una *Società di Concerti del R. Conservatorio*, approvata con Decreto Ministeriale del 17 febbraio 1894, ancor oggi fiorentissima sotto la direzione artistica del maestro Alfredo Barbagelata e fu inaugurata una sala, la Sala Verdi, per allora sufficiente ma ora non più capace a soddisfare i crescenti bisogni attuali tanto del Conservatorio che della Società.

Sulle norme ormai definitivamente stabilite dallo Statuto approvato il 2 maggio 1901 e intonato a criteri eminentemente moderni, si mossero con fruttuosa agilità i direttori che seguirono. Al Gallignani, passato al Conservatorio di Milano, successe infatti il maestro Giovanni Tebaldini, il quale, valendosi della sua vasta cultura, del suo squisito senso d'arte, della operosità retta e ardente, fece vibrare il Conservatorio di una vita nuova tutta protesa verso problemi d'arte che dovevano poi formare l'ansia dei tempi futuri. Fu sotto di lui istituita una classe di gregoriano, da lui stesso autorevolmente tenuta, fu intensificato lo studio e l'amore della polifonia vocale, ebbero maggiore incremento le esercitazioni orchestrali e di musica da camera, e nessun mezzo fu trascurato per infiammare gli animi degli alunni dell'amore dell'arte e in ispecie dell'arte italiana. Purtroppo meschine guerriglie, che oggi sembrano inverosimili, obbligarono il maestro Tebaldini ad assentarsi per qualche tempo, finchè nel 1903 egli lasciò la direzione del Conservatorio per quella della Cappella di Loreto, quantunque una Commissione d'inchiesta decretasse a lui completa giustificazione (1). Successero a Tebaldini, ma ciascuno per poco tempo, i maestri Amilcare Zanella, già allievo del Conservatorio, e Guido A. Fano, i quali dettero il meglio delle loro belle qualità di musicisti per lo sviluppo dell'attività artistica e per la saggia amministrazione. Sotto il Fano specialmente il Conservatorio ebbe una sana impronta di modernità, si intensificarono le esecuzioni orchestrali e di musica da camera in seno alla annessa *Società dei Concerti* e si definì la quistione del possesso del locale, che era stata ostacolata dagli Ospizi Civili. Nel 1912 avvenne la ben nota riforma dell'organico degli Istituti musicale e di Belle Arti, riforma che aumentò stipendi, aggiunse cattedre, modificò il servizio amministrativo, e, per quel che riguarda il Conservatorio di Parma, abolì il Convitto, su cui si era fondata la Reale Scuola di musica, e in cui erano stati educati tanti giovani allievi saliti poi in grande fama; detto Convitto continuò per qualche anno per iniziativa privata finchè si spense definitivamente due anni fa (oggi c'è un movimento per il ripristino di questi Convitti annessi ai Conservatorî; e sarebbe un bene inestimabile). Intanto era stato chiamato dal Conservatorio di Palermo il maestro Guglielmo Zuelli, il quale pose a servizio della istruzione degli allievi e dell'incremento dell'istituto tutto il suo sapere, il suo gusto artistico e la sua lunga esperienza di Direttore. In questi due ultimi anni, mercè il suo interessamento, è stata riattivata, dopo tanto tempo, la importante cattedra di Gregoriano per gli allievi di composizione e d'organo e affidata al sottoscritto. Il maestro Zuelli fu coadiuvato da una eletta schiera di insegnanti, fra i quali ricordiamo il maestro Ferrari-Trecate professore d'organo, i maestri Francesco Malipiero e Guido Guerrini. Quest'ultimo non solo come maestro di composizione raccolse copiosi frutti del suo insegnamento, ma come vice-direttore fu di valido aiuto e facilitò le iniziative del Direttore Zuelli e dell'ottimo Economo rag. Pellicano per gli importanti restauri e abbellimenti apportati al bellissimo e vetusto locale. Sotto la direzione dello stesso Zuelli e per volontà del Podestà di Parma dott. Mario Mantovani, appassionato e intelligente cultore di musica, è stata annessa ed ha sede nei locali del Conservatorio, con permissione governativa, una « Scuola di Liuteria » — prima in Italia — alla cui direzione è preposta

(1) Cfr. M. Pilati - *Giovanni Tebaldini* in *Bollettino bibliografico*, Nov. 1929.

una autorità autentica in materia: il prof. Gaetano Sgarabotto; è già uscito un Trio (violino, viola e violoncello) che ha riportato la medaglia d'oro e la Coppa Zanibon al concorso di Padova. Sempre durante la direzione di Zuelli e mercè il suo interessamento è stata creata una « Accademia di Canto Corale » ad iniziativa dello stesso Podestà Mantovani e di alcuni volonterosi cittadini amanti della musica, comm. Passerini, rag. Galvani, rag. Dovara, sig. Minardi. L'Accademia ha a insegnante il maestro Aldo Lazzari ed è sotto la sorveglianza artistica del Direttore del Conservatorio.

Dall'ottobre scorso il maestro Zuelli ha dovuto obbedire alle ferree leggi e ritirarsi in pensione dopo molti anni di gloriosa carriera.

È stato nominato, con opportuno provvedimento, Direttore Reggente il maestro Luigi Ferrari-Trecate, l'organista insigne, l'autore di quel gioiello che è *Ciottolino* e della *Bella e il Mostro*, rappresentata alla Scala, nonchè conoscitore, per lunga permanenza, dell'ambiente e uomo pratico di insegnamento: egli dà attualmente tutto il suo entusiasmo illuminato al regolare e proficuo andamento di tutti i corsi. Ecco ora gli attuali insegnanti: maestro Carlo Jachino (armonia, contrappunto e composizione, incaricato di armonia complementare), maestro Ferrari-Trecate (organo e composizione organistica), maestro Adelmo Damerini (bibliotecario e professore di storia della musica, incaricato di canto gregoriano), prof. Eriberto Scarlino (pianoforte principale), prof. Umberto Supino (violino), prof. Giuseppe Alessandri (viola e suppl. di violino), prof. Adolfo Fantini (suppl. di violoncello), prof. Guido Landini (fagotto), prof. Rita Hazon (arpa), prof. Giovanni D'Amato (tromba e trombone, incaricato strumentazione bandistica), prof. Edgardo Cassani (clarinetto), prof. Corrado Corradini (corno), prof. Ausonio Bettella (supplente contrabbasso), prof. Mario Bocchia (suppl. oboe), prof. Silvio Gasparri (suppl. flauto), prof. Lino Rastelli (suppl. pianoforte complem.), prof. Aldo Lazzari (teoria e solfeggio e incaricato di canto corale), prof. Fava-Tempesti (suppl. di canto), prof. Luigi Tonelli (arte scenica e letteratura drammatica), prof. Iole Cigarini (incar. di lettere, 1°-2° corso), prof. Nella Pavarani Bonfanti (incar. lettere, 3°-4° corso), prof. Carlo Jachino (incaricato esercitazioni orchestrali), prof. Alfredo Barbagelata (incar. esercitazioni di quartetto).

Annessa al R. Conservatorio è una ricca e interessante Biblioteca che data dall'anno 1889 (R. D. in data 14 luglio). Fu fondata riunendo al vecchio archivio della Scuola il fondo musicale della R. Biblioteca Palatina e un ricco dono del Conte Stefano Sanvitale; e le fu dato il nome di « Sezione musicale della R. Biblioteca Palatina di Parma ». Recentemente sono stati aggiunti doni di Dacci, Campanini, Sacconi, Tebaldini, Azzoni, etc. La Biblioteca possiede, oltre a molte opere teoriche del sec. XVII e XVIII (2), molta musica manoscritta e a stampa di opere teatrali della seconda metà del sec. XVIII e della prima metà del XIX (Cimarosa, Paisiello, Piccinni, Bianchi, May, Paer, Guglielmi, Tritto, Morlacchi, etc.), molti autografi della stessa epoca (Raimondi, Morlacchi, Paisiello), autografi di maestri della Scuola di Lucca e Parma (Paër, Rolla, Orland, Robuschi, Simonis, Toscani, De Giovanni, etc.) nonchè la collezione dei manoscritti di Bottesini, Rossi, Alinovi e alcuni autografi di Paganini.

(2) Cfr. Catalogo generale, pubblicato a cura dell'*Associazione dei Musicologi italiani*, Parma, Fresching, 1911.

In questi ultimi tempi il Ministero ha arricchito la Biblioteca di una collezione di rarissimi, e alcuni unici, esemplari di madrigali cinque-seicenteschi.

Ma l'interesse maggiore della Biblioteca risiede nella copiosa raccolta di musiche moderne e di opere storiche e critiche, raccolta che è stata considerevolmente accresciuta in questi ultimi quattro anni da che ne è stata aumentata, insieme alle altre biblioteche, la dote, invero assai meschina nel passato. Così la Biblioteca, pure avendo preziosissime opere antiche, ma non possedendo un fondo da paragonarsi a quello di altre consorelle, si è specializzata nell'acquisto di opere teoriche, critico-storiche, e pratiche moderne; così che oggi può dirsi una delle più riccamente fornite biblioteche musicali italiane, e atte in special modo a nutrire una scuola che voglia vivere di intensa vita. Giova aggiungere che la biblioteca concede in prestito i libri, con certe garanzie e con illuminata larghezza, anche al pubblico, differentemente a ciò che si usa in altre biblioteche musicali.

Fu primo bobliotecario il prof. Michele Caputo fino al 1898. Gli successero il prof. Primo Crotti fino al 1901 e il prof. Guido Gasperini, che dette un ordine definitivo alla biblioteca e alla sua catalogazione. Attualmente, dal 1926, ne è direttore il sottoscritto.

Da queste brevi note storiche può farsi un'idea della importanza e delle belle tradizioni, che il R. Conservatorio di Parma può vantare. Potremo aggiungere una lunga lista di artisti usciti da questa Scuola e che ne hanno tenuto alto il nome in Italia e all'estero, come strumentisti e come compositori. Basti citare alcuni di loro che sono saliti a grandissima fama: Arturo Toscanini, Amilcare Zanella, Giovanni Bolzoni, Ildebrando Pizzetti, Cleofonte Campanini, maestro Del Campo, maestro Ghione, etc. etc. Tra gli strumentisti ricordiamo: Paolo Cristoforetti, Edgardo Cassani, Pio Calestani, Lino Mattioli, Guido Landini, Gino Barabaschi, Umberto Bertoni, Amos Ziliani, Giuseppe Alessandri, Mario Zanfi, Agide Tedoldi, Renzo Silvestri, Aldo Priano, etc. etc.

Da questi fuggevoli cenni risulta anche evidente la intempestività di una proposta, che, secondo alcune voci, sarebbe stata avanzata, di diminuire il già esiguo numero dei Regi Conservatori, proposta che, qualora fosse presa — *quod Deus avertat* — in seria considerazione, verrebbe a colpire probabilmente per il primo, con speciosi pretesti, il R. Conservatorio di Parma. Ciò costituirebbe una grave ed inutile offesa alla gloriosa storia di un istituto che, ove siano tenute vive ed ininterrotte le sue tradizioni, potrebbe sempre donare all'Italia e all'arte frutti insperati: invece, se esso venisse troncato o soltanto diminuito, verrebbe inaridita la terra di Giuseppe Verdi, che non avrebbe più il modo facile e pronto di essere coltivata, e che, oltre al Grande di Busseto, dette all'arte numerosi e feraci ingegni musicali; quella terra che, fra le terre d'Italia, è giustamente ritenuta una delle più naturalmnte e profondamente musicali.

ADELMO DAMERINI.

NOTA BIBLIOGRAFICA. — Sono particolarmente consigliabili per chi desiderasse più dettagliate notizie, specialmente per il periodo più antico, le seguenti pubblicazioni: ANTONIO CAVAGNIS: *Brevi notizie sull'origine, sui progressi del Conservatorio detto del Carmine, oggi Reale Istituto di Musica in Parma* (Parma, coi tipi di Adorni Michele, 1875). — GIUSTO DACCI: *Cenni storici e statistici intorno alla Reale Scuola di Musica in Parma* (Parma, Battei, 1888). — Comm. GIOVANNI MARIOTTI: *Osservazioni del Ministero dell'Istruzione Pubblica sul ricorso presentato dagli Ospizi Civili in Parma, ecc.* (Roma, 1885) e *Risposta del Ministero dell'Istruzione Pubblica alla Replica degli Ospizi Civili di Parma* (Roma, 1886). — GUIDO GASPERISI: *Il R. Conservatorio di Musica in Parma - Cenni di storia e di statistica* (Parma, Tip. A. Zerbini e M., Fresching, 1913).

ANTONIO BUZZOLLA

Non so se per mancanza d'iniziativa o per scarsa conoscenza dell'uomo e dell'artista sia stato dimenticato Chi per un lungo periodo, dal 1840 al 1870, emerse nel campo musicale a Venezia e godette fama di essere uno dei più noti e valenti musicisti italiani di musica religiosa della sua epoca.

Adria, sua patria, segnalò con una iscrizione la casa ove nacque e intitolò nel 1901 il suo vecchio Istituto Musicale dal nome di Lui e si apparecchia a riceverne le ossa per deporle nell'antica sua Cattedrale. Venezia conserva nel Museo Correr alcuni suoi manoscritti e pose una modesta lapide sulla sua tomba in Cimitero.

Non intendo nè di riparare ad una ingiustizia, nè di restituire una fama, ma di assolvere un forte desiderio, un obbligo, anzi, per quella corrispondenza arcana di affetti che lega i vivi alla memoria di quelli che hanno lavorato con amore sapiente a vantaggio dell'arte divina, onorando la patria.

Per dimostrare come il Buzzolla non debba essere dimenticato e meriti anzi di venire tuttora ricordato, è bene conoscere come trascorse la modesta sua vita, quale sia il valore delle sue composizioni e come egli fosse altamente stimato e tenuto in grande considerazione dai grandi musicisti del suo tempo.

Natura un po' indolente, modestissimo, non conoscendo gli artifici sociali per porre in evidenza il proprio merito artistico, non cercò onori nè seppe infine farsi « le grida »; ma la stima, la venerazione in cui era tenuto gli procurarono, senza brigare, posti elevati in cui le sue molteplici, profonde cognizioni e la sua produzione abbondante e svariata ottennero sempre ovunque felicissimi invidiati successi.

Nacque in Adria il 2 marzo 1815, morì in Venezia il 20 marzo 1871. Gli fu maestro il padre, direttore di Cappella di quella Cattedrale e della Società Filarmonica Adriese. In breve tempo apprese a suonare il violino, il piano e l'organo, poi anche altri istrumenti.

Perchè il suo talento potesse più facilmente esplicarsi, fu mandato dalla famiglia a Venezia ove ebbe a maestro il professore Bizzolati, e nel 1831 entrò a far parte dell'orchestra della Fenice.

Di signorile educazione, di modi dolci, insinuanti: corretto, intemerato, egli era ricercato ed apprezzato nei migliori ritrovi. La Società Apollinea lo ascrisse fra i suoi Soci Onorari; nel 1836 al teatro di San Benedetto (ora Rossini), fu rappresentata la sua prima opera *Ferramondo*, che ebbe l'onore di essere riprodotta a Trieste ed a Mantova.

La critica segna un successo brillante e loda l'ispirazione profonda e la vasta dottrina. A questo successo deve l'aiuto di amici ed ammiratori che gli permette, alla fine del 1837, di recarsi a Napoli per frequentare la scuola del Conservatorio diretta dal Donizetti e poi dal Mercadante, dei quali divenne lo scolaro prediletto.

Compose, in quell'epoca, per incarico di Donizetti, una Cantata per una solennità di Corte che riscosse il plauso generale.

Della poca voce che possedeva, ma che modulava con arte raffinata, si valeva

per cantare, con grazia tutta veneziana, le ariette del Perrucchini al suo maestro Donizetti che si esilarava nell'udirlo.

Nutrito di seri studi e profondo nell'arte del contrappunto, faceva ritorno a Venezia per farvi rappresentare nel 1841 al teatro di S. Benedetto il suo *Mastino della Scala*, e, nell'anno successivo, alla Fenice, l'opera comica *Gli Avventurieri* conseguendo due grandi successi.

In questa epoca, appunto, egli inizia la pubblicazione delle sue bellissime *Barcarole* e delle tipiche *Canzonette* ed *Ariette Veneziane*.

Nel 1843, è chiamato a Berlino come direttore d'orchestra al Teatro dell'Opera Italiana. Per invito di quella Corte, compose una Cantata allegorica in occasione dell'onomastico del Principe regnante che gli procura l'onore d'impartire lezioni di musica alle Principesse.

Alla Corte di Dresda ha l'incarico di scrivere una *Ouverture* per l'inaugurazione di una Esposizione.

Ovunque acclamato, visita la Polonia e la Russia, ma non dimentica, fra tanti onori, la sua Adria ove accorre nel settembre 1845, per prender parte alla esecuzione di una Messa composta dal suo amico e condiscepolo Gio. Batta Casellati; e vi ritorna l'anno prossimo per dirigerne una propria. Si reca poi a Parigi come direttore di quel celebre teatro dell'Opera Italiana dove, come a Berlino, è favorevolmente accolto dai più noti ed insigni maestri coi quali stringe rapporti d'amicizia.

Di ritorno a Venezia fa eseguire: in San Marco la sua *Messa da requiem*; nel 1848, alla Fenice, l'opera *Amleto*, e, nel 1849, l'*Elisabetta di Valois* che, pur ottenendo entrambe il migliore dei successi, non poterono essere riprodotte perchè Venezia in quell'epoca si preparava a sostenere l'eroico assedio ed a votare « la resistenza ad ogni costo ».

Fu appunto in quei giorni tristi che, fra l'entusiasmo del pubblico commosso, venne eseguito alla Fenice, alla presenza dei Capi del Governo provvisorio, un suo inno patriottico popolare sulle parole « *Si resista ad ogni costo* ».

In seguito, rinunciando ad offerte lucrose ed onorifiche, accetta l'ufficio di sostituto direttore della Cappella di San Marco e, dopo la morte del Perotti, nel 1855, quello di direttore primario della stessa.

Tenne con onore quell'importante ed ambito posto, già coperto da tanti illustri e celebri compositori, ed ebbe fama di essere il primo compositore di musica da Chiesa del suo tempo.

Ne è prova l'invito fattogli dai tre maestri che si succedettero alla direzione del Conservatorio di Milano: Lauro Rossi, Alberto Mazzucato, Ronchetti Monteviti, perchè collaborasse con G. Verdi, che ne fu il promotore, e con altri insigni musicisti, a comporre una *Messa* per l'anniversario della morte di G. Rossini.

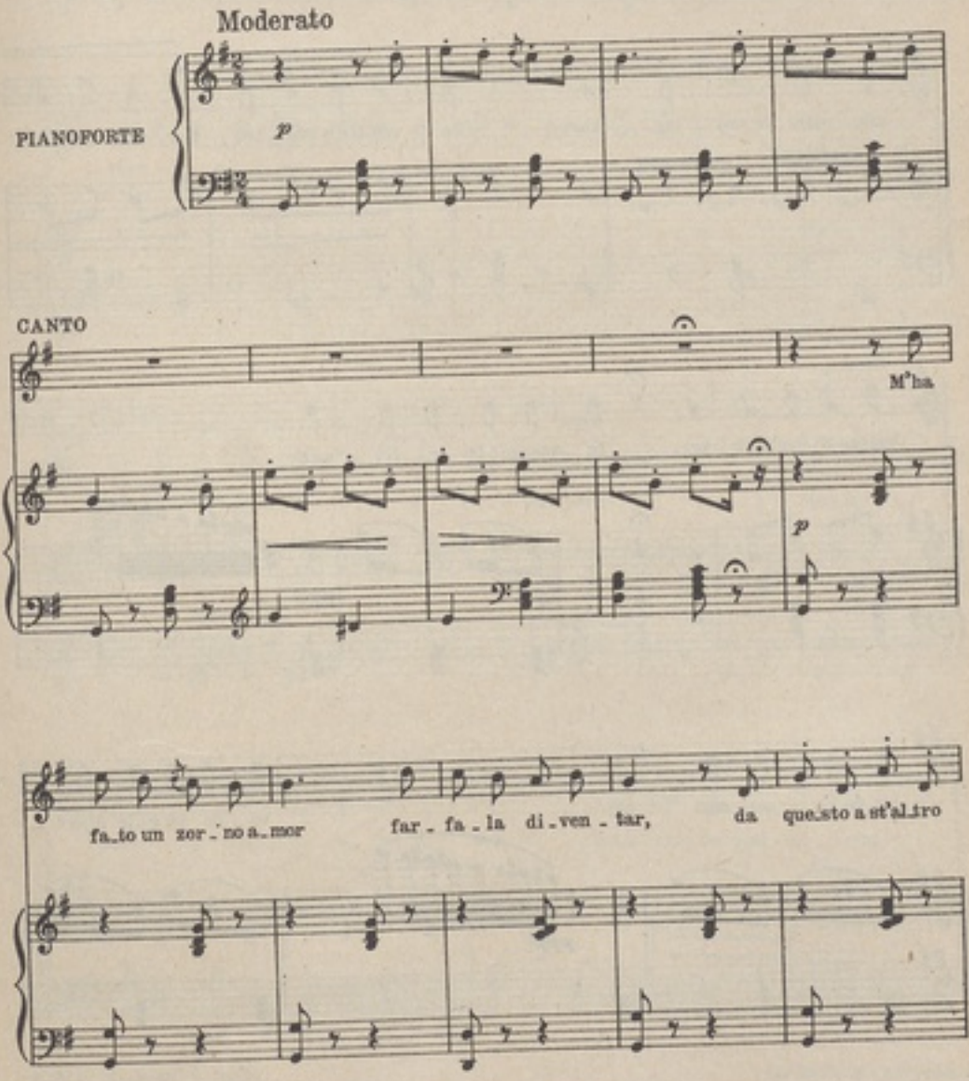
Nella lettera, firmata dai tre e da Giulio Ricordi quale Segretario, si chiedeva « l'indispensabile collaborazione del nostro maestro che occupava (sono parole « testuali) un invidiabile seggio fra i più distinti rappresentanti dell'arte musicale « italiana ».

Notisi che in quell'epoca la musica di chiesa era in decadenza. Benchè la sua fosse tecnicamente sapiente, ispirata a religiosità, risentiva, come quella di Mozart, di Rossini, di Mercadante e di altri illustri, della musica profana e di teatro.

LA FARFALA

Canzonetta Veneziana

Musica di
A. Buzzolla



+

Proprietà G. RICORDI & C.

fior m'ho mes_so a svo_laz_zar, m'ho

mes_so a svo_laz_zar, da que_sto a st'al_tro fior, sì, sì, m'ho

messo a svo_laz_zar. In mezzo a un tu_li_pan fer_

p *ppp*

_ma_da un mo_men_tin ve_do ve_gnir pian

ppp

(a piacere)

pian quel fur_bo de To_nin. Cos_sa gh'avea da

8 *ppp*

far? Scam_par o no scam_par? Cos_sa gh'avea da far? Mi

a Tempo *senza rall.* (1)

son re_sta_da là e To_ni m'ha chia_pà. A_mor, far_me ti

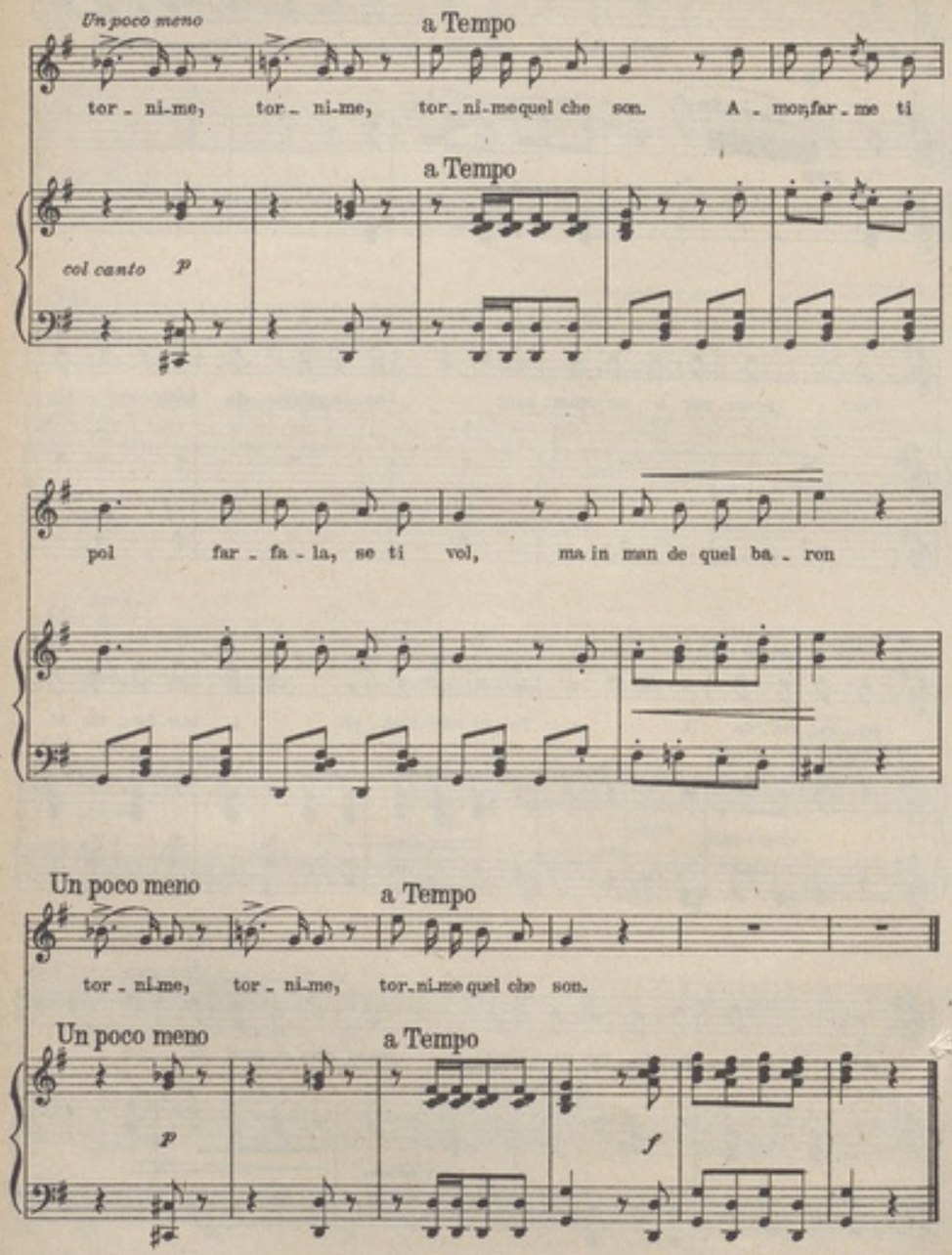
a Tempo *senza rall.*

(2)

pol far_fa_la, se ti vol, ma in man de quel ba_ron

(1) pronunciasi «ciapà»

(2) barone «briccone»



Chi intendesse però di disprezzare questo genere di musica religiosa per esaltare quella liturgica, sola adatta al culto, ritenendo che essa abbia tecnicamente assai minor pregio, commette grave errore. Bach, Marcello, Mozart, Beethoven, Rossini, Berlioz, Gounod, Verdi, ecc. scrissero musica religiosa di altissimo valore superiore certamente alla maggior parte di quella che le Commissioni Diocesane vanno approvando come adatte al sacro culto; la quale è spesso povera d'idee, mancante di qualsiasi geniale ispirazione, arida e noiosa. Solo il genio di pochi, fra cui brillano i nomi dei Gabrielli, di Palestrina, di Orlando di Lasso, di Lotti, etc. e, fra i moderni, di Lorenzo Perosi e di pochi altri, seppe conciliare la giusta esigenza della liturgia colla ispirazione musicale.

In ogni modo la maggior parte della musica sacra del Buzzolla non potrebbesi eseguire ora integralmente nella Chiesa mentre, in quell'epoca, era ritenuta religiosa, elevata, severa nella forma, castigata nello strumentale.

Come operista, egli fu un imitatore dei suoi due maestri che allora imperavano nel teatro. L'opera italiana in quel tempo era, come ognuno sa, un seguito di arie, di duetti, di terzetti, di concertati, di cori fabbricati tutti sul medesimo modello, con continua interruzione dell'azione scenica e senza rispetto al carattere dei personaggi.

Al recitativo seguiva l'adagio colla inevitabile cabaletta, ed il coro, come scrive il Mazzini (1) « appare composto per dare occasione di sollievo ai principali cantanti, non per essere elemento filosoficamente e musicalmente distinto. Il Coro preparava, rinforzava la manifestazione dell'affetto o del pensiero che l'uno o l'altro dei personaggi era chiamato ad esprimere; non altro ».

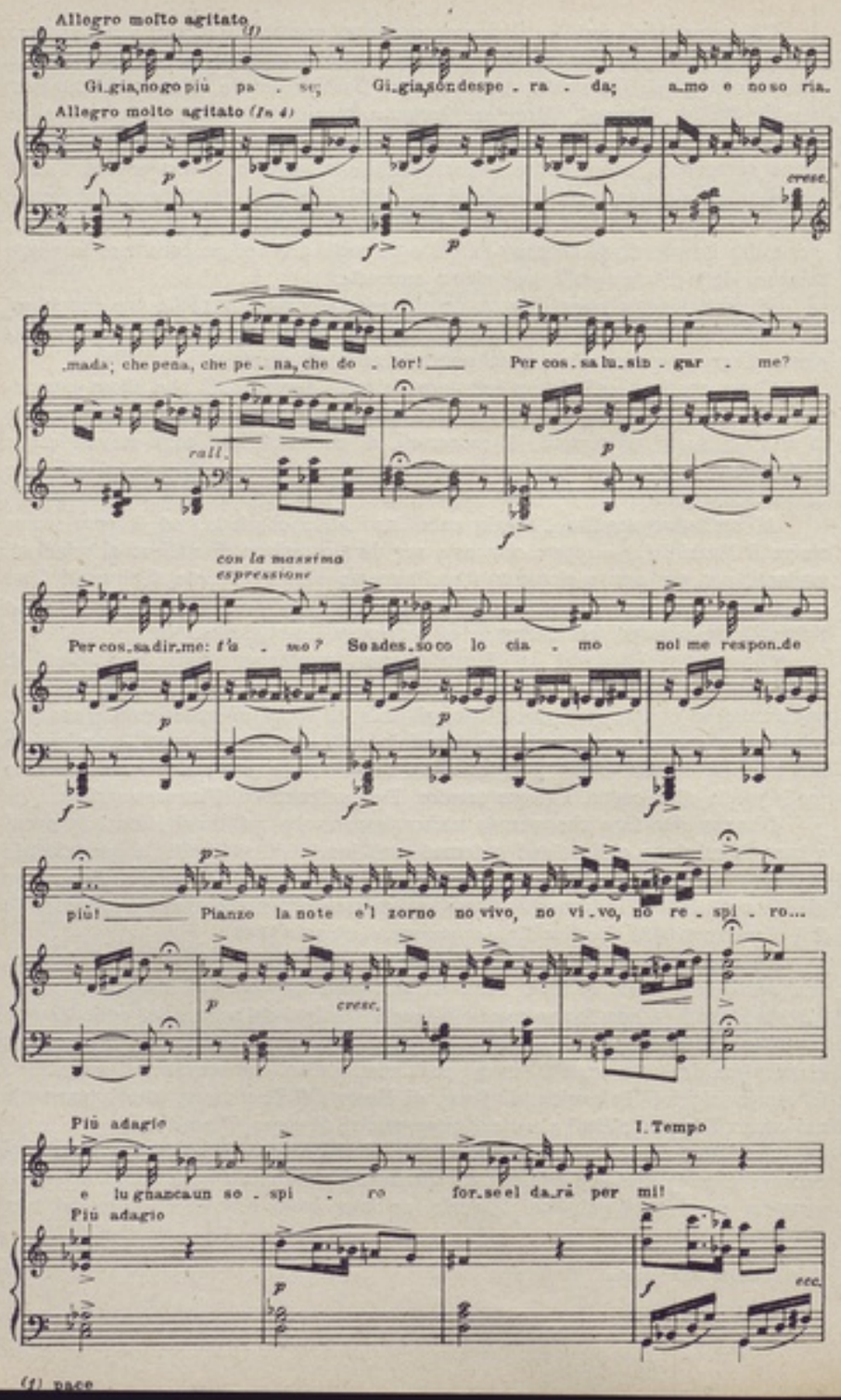
Quindi i melodrammi del Buzzolla erano impregnati degli stessi difetti di quelli dei suoi colleghi, i quali non vollero, forse per sentimento di patriottismo, apprezzare ed imitare quei grandi che, già in quell'epoca ed anche prima, avevano segnato un vero progresso creando lavori in cui, pure conservando il predominio alla melodia cantata, erano maggiormente considerate e perseguite la connessione fra la parola ed il suono, l'azione scenica, l'armonizzazione, l'istrumentazione.

Bisogna ricordare che quando ancora imperavano nei teatri italiani le opere a base di cabalette e di volgari cadenze, cogli inevitabili ritornelli, le interminabili agilità, Weber aveva scritto il *Freischütz* e l'*Euriante* (1821-1823), Meyerbeer gli *Ugonotti* (1836), Wagner li *Vascello Fantasma* (1843), il *Tannhäuser* (1845), il *Lohengrin* (1848), Berlioz *La dannazione di Faust* (1846).

La maggior parte dei compositori italiani, dal 1830 circa al 1850 ed oltre, non solo trascurarono di tener conto dei progressi che operisti stranieri avevano già introdotto, ma non fecero tesoro di quelli già fatti dallo Spontini colla *Vestale* (1808) e dal Rossini col *Guglielmo Tell* (1829). Fu questa l'epoca in cui la musica classica era del tutto negletta, in cui pochissimi italiani conoscevano ed eseguivano le composizioni di Palestrina, di Bach, di Mozart, di Beethoven, etc. Imperavano nei concerti le trascrizioni e variazioni su motivi di opere, il pot-pourri.

Se alcune opere italiane di quel tempo vivono ancora, lo si deve alla sovrana bellezza di molte melodie originali ed alla facilità colla quale quei bellissimi motivi vengono appresi dal pubblico. Il quale, se fosse stato educato al culto dell'arte

(1) *Filosofia della musica.*



(1) pace

severa avrebbe provato più profondo, più complesso il piacere musicale, ed avrebbe preferito all'arte che eccita solo i sensi, quella che, ponendo in movimento, oltre i sensi, il cuore, l'intelletto, la volontà, lo commuove e lo eleva spiritualmente.

Ma non è in questo genere di composizione che il nostro musicista doveva eccellere, ma in quello, ben più modesto ma pure importante, della musica da camera per canto e particolarmente nelle sue *Canzonette, Ariette* e *Barcarole Veneziane*.

In questo genere, anche per dichiarazione dello stesso Rossini e del noto critico Filippo Filippi, sorpassò quelli che lo avevano preceduto, Perucchini e Simon Mayr (l'autore della *Biondina in gondoleta*) compresi.

Come insegnante ebbe moltissimi e notissimi allievi, fra i quali debbo menzionare Arrigo Boito decenne, quando stava a pensione da un egregio educatore Domenico Franchi a S. Zanipolo, nella stretta e tetra Calle dei Morti (ora calle Verrocchio) e Riccardo Drigo, tuttora vivente, che fu per 41 anni a Pietroburgo direttore prima del Teatro dell'Opera Italiana, poi compositore e direttore dei grandi balli al teatro Imperiale.

***

Molte altre benemerenze devonsi ascrivere al Buzzolla, fra cui la principale, di avere con Cesare Trombini (2), col Conte Giuseppe Contin di Castelseprio (3) ed altri promosso sin dal 1867 l'istituzione del Liceo e della Società dei Concerti « Benedetto Marcello ».

Le Canzonette ed Ariette del Buzzolla non appartengono a quel genere di musica leggera, spesso banale, che può procurare un piacere fugace, ma è musica fine che ci dà invece un godimento più composto. Noti scrittori di storia nostra, le chiamano creazioni sentimentali, scherzose, che con facilità inesausta uscivano dalla gentile e feconda mente del loro autore. In esse il brio, la varietà, il sapore, la dolcezza, la spontaneità, la fantasia gareggiano stupendamente.

Sono piccole melodiche gemme sapientemente armonizzate.

Non tutte appartengono allo stesso genere nè s'improntano allo stesso ritmo per quanto tutte conservino un vero sapore veneziano.

Ha colore drammatico *La desolada*. È quasi recitativo *L'amante timido*. Sono piene di grazia civettuola *El Spin, La Farfala, La Maschereta*. Hanno ritmo di tarantella *El mario a la moda, L'ingenua*, e di barcarola *Un baso in falo, Mi e ti, El fresco, Un ziro in gondola, La barcheta, L'omo, El canto*, etc.

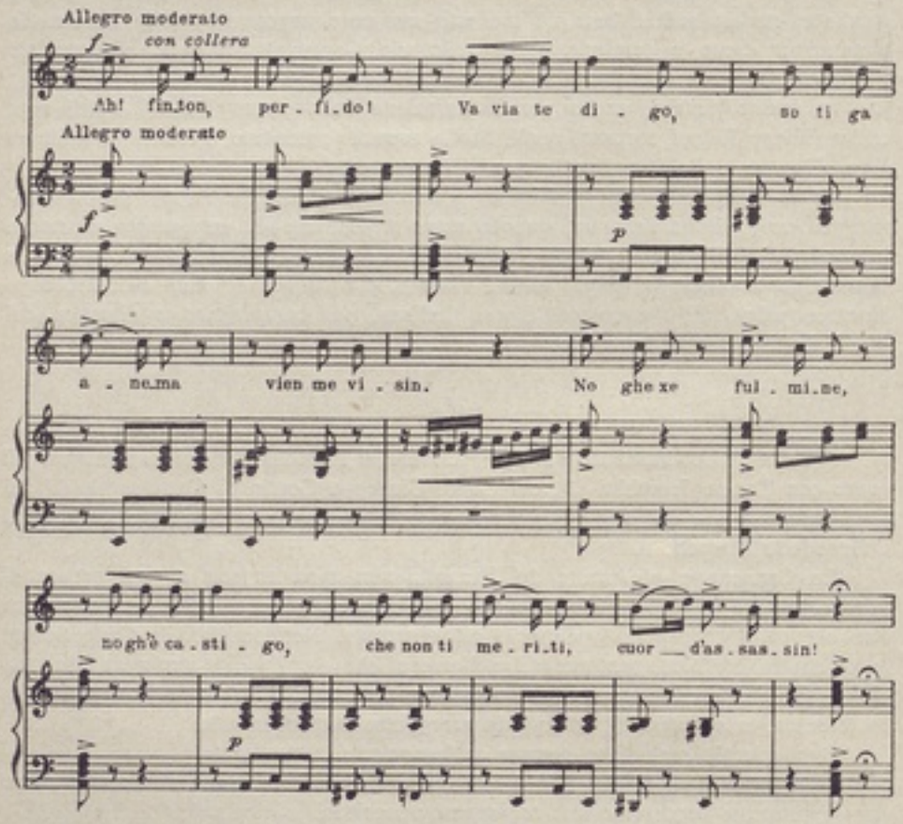
« Quanta gentilezza di modi — scrisse il Bertolini — quale e quanta bontà, e come profonde di sentimento! Scevre di svenevolezze, senza volgarità, benchè intessute di tanto ilare senso! ».

Come meglio può essere usata la melodia nella *Desolada* per esprimere il dolore dell'abbandono!? « Gigia non go più pase — Gigia son desperada — amo « e no so riamada — che pena che dolor! — Per cossa lusingarme? — per cossa « dirmi t'amo? Se adesso co lo ciamo — nol me responde più?! pianzo » etc.

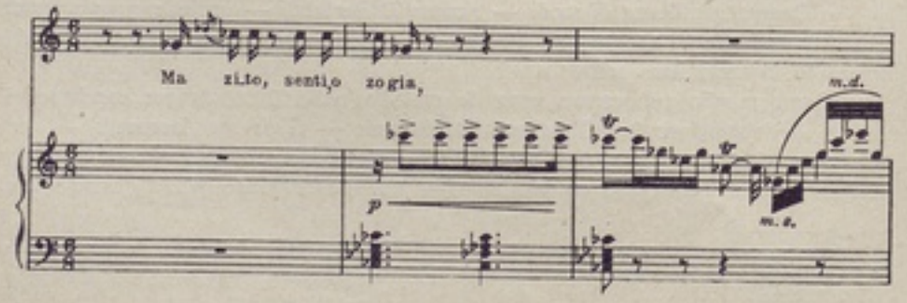
(2) Violinista allievo di Luigi Baseggio, poi di Mayseder: per la composizione, di Buzzolla; direttore d'orchestra al Teatro Imperiale di Varsavia e professore di canto di quel Conservatorio.

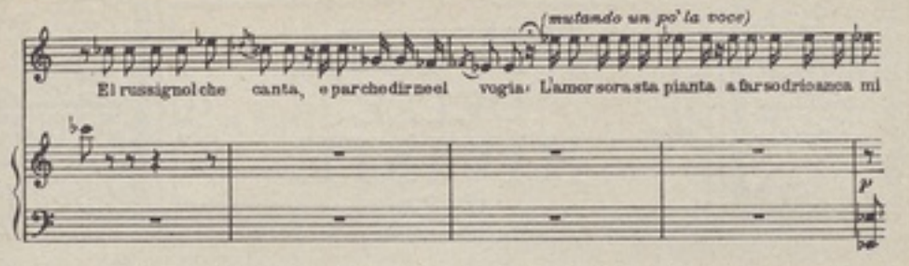
(3) Violinista.

e nell'*Amor tradio* per esprimere la collera? « Ah! finton, perfido! va via te digo, se ti ga animo vienme visin. — No ghe xe fulmine no gh'è castigo, che non ti meriti cuor d'assassin ».

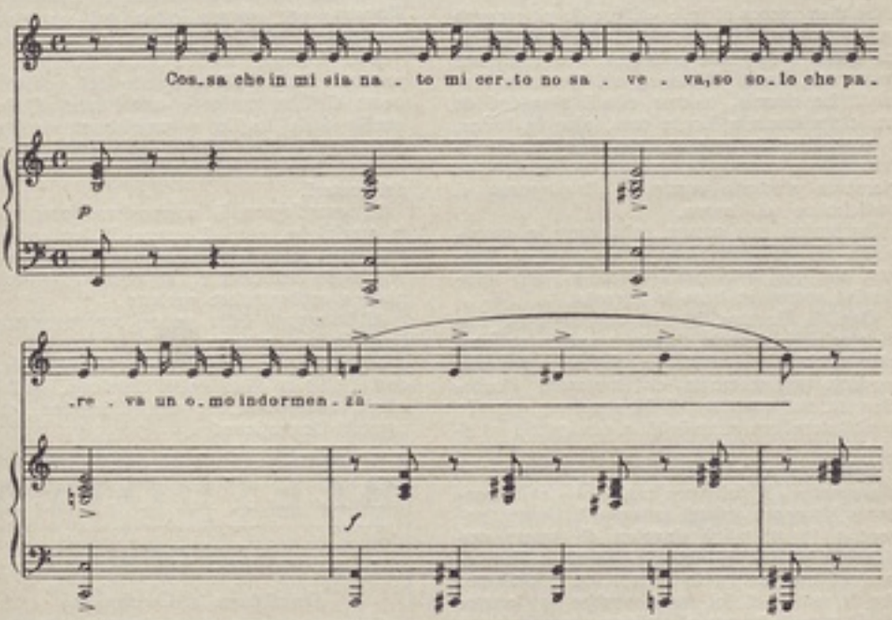


Nel *Mi e ti come* può esprimersi meglio il canto dell'usignolo quando « ma zito... senti, o zogia — El russignol che canta — e par... che dirne el vogia — « L'amor sora sta pianta — a far so drio anca mi »; e nell'arietta *Un bel matin*





de zugno (4) come può con più realtà tradursi le parole « so solo che pareva on omo indormensà (5) »?



Altro piccolo gioiello è: *La Campana del tramonto*, sulle parole dell'*Ave Maria*, composto a Kissingen nel 1841. La bella melodia si appoggia sopra una sola nota nel basso, il *do*, colla quale l'autore intese imitare il suono della campana.

Ogni famiglia, particolarmente veneziana, che coltiva con squisito senso d'arte la musica, dovrebbe possedere queste Ariette del compianto Maestro e preferirle alle banali, invadenti canzoni esotiche. Rossini le teneva sul leggio del suo salotto a Parigi, ove lo stesso Buzzolla ebbe a cantarle all'illustre Maestro che se ne deliziava e che, a testimonianza di vivo gradimento, gli donava il proprio ritratto colla dedica: « In segno di viva gratitudine al generoso Collega Antonio Buzzolla. - G. Rossini. - *Passy di Parigi. 15 ottobre 1866* ».

Antonio Casellati.

(4) Giugno. — (5) Addormentato.

RIVISTA DELLE RIVISTE

GUSTAVE CHARPENTIER

Si dice ancora di lui: «C'est du pittoresque qui marche». All'autore di *Luisa* consacra una breve monografia episodica, con affettuosa reverenza, André Himonet, sul *Courrier Musical*. Lo ricorda, chiome ribelli sfuggenti da un cappellaccio a larghe tese, pipa in bocca, a zonzo per le taverne, con aria da allegro dominatore, quando la sua saccoccia, ordinariamente piuttosto esangue, s'impinguava di qualche po' di denaro.

Bohèmien per natura, s'adattava a meraviglia alla reincarnazione di un eroe di Murger, con quei suoi occhi chiari e l'aria messianica sparsa in tutta la persona.

Oggi il Maestro, benchè coperto d'onori e di gloria, è rimasto fedele a quel suo vecchio spirito di cordialità casalinga; e nel suo modesto appartamento di Boulevard Rochechouart, nel quartiere di Montmartre, accoglie il visitatore con semplicità e con grazia squisita.

Egli venera la memoria del suo maestro, Massenet: «A lui devo tutto» — egli asserisce. Massenet, infatti, notando il talento precoce e le attitudini singolari di questo suo allievo d'eccezione, ebbe la sagacia e l'accortezza di non sottoporlo ad uno studio pedante, che la natura di lui male avrebbe sopportato, ma di seguire invece gli indirizzi stessi del suo discepolo, indulgendo alle bizzarrie geniali della sua musa.

Nel 1887 Charpentier ottiene il gran premio di Roma, con la cantata *Didone*, scritta su versi di Augé de Lassus. Durante il suo soggiorno alla capitale italiana egli ebbe agio di raccogliere elementi diversi e copiosa messe di ispirazioni, che gli servirono per buona parte della sua produzione artistica, dalle *Impressioni d'Italia* all'opera *Luisa*, attraverso lo stadio di quella *Vita del Poeta*, che gli fornì, più tardi, gli elementi essenziali del *Giuliano*. Le *Impressioni d'Italia* lasciavano presagire un sinfonista colorito e ardente, figlio spirituale di Berlioz; costituirono invece una manifestazione isolata. Poichè non si può che accennare di sfuggita a una *Deuxième suite d'orchestre*, il cui manoscritto scomparve in un incendio, e ad una *Sinfonia* scritta nel 1909-1910, durante un soggiorno a Monaco; la quale doveva chiamarsi dapprima *Bavaria*, poi *Monaco;* per restare infine nel cassetto del suo autore, a dormire sonni tranquilli.

Il 2 febbraio 1900 l'Opéra Comique rappresenta *Luisa*. Nello spirito del pubblico il nome di Charpentier è ormai inscindibile da quello della fragile e capricciosa eroina di Montmartre. Con questa sola mirabile creazione il Maestro francese affronterà il giudizio dei posteri.

In quest'opera il compositore non spezza la tradizione, non distrugge il lessico musicale, non sconvolge la sintassi. S'esprime con linguaggio scintillante; si rivela ideatore geniale e orchestratore perfetto.

All'indomani della prima rappresentazione, Paul Dukas scriveva:

«Faut-il donc tant s'occuper d'harmonie, de contrepoint et d'originalité musicale, quand il s'agit, avant tout, de vie, d'émotion, et de capacité dramatique?».

BEETHOVEN

SINFONIE

Partiture d'Orchestra

con notazione moderna di UMBERTO GIORDANO

112601.	N. 1.	In *Do magg.* (op. 21)	L. 10
112602.	» 2.	In *Re magg.* (op. 36)	» 12
112603.	» 3.	In *Mi bemolle magg.* (*Eroica*) (op. 55)	L. 18
112604.	» 4.	In *Si bemolle maggiore* (op. 60)	L. 15
112605.	» 5.	In *Do min.* (op. 67)	» 15
112606.	» 6.	In *Fa maggiore* (*Pastorale*) (op. 68)	L. 15
112607.	» 7.	In *La magg.* (op. 92)	» 15
112608.	» 8.	In *Fa magg.* (op. 93)	» 15
112609.	» 9.	In *Re minore* (*con cori*) (op. 125)	L. 40

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Una nuova tastiera del Pianoforte?

Novara, 25 giugno 1930-VIII.

Signor Direttore,

Leggo in «Musica d'oggi» di giugno quanto riguarda le innovazioni proposte per la tastiera del pianoforte. L'argomento, riferibile anche ad ogni altro strumento a tastiera, è interessante come tutto ciò che tenda ad una semplicizzazione della tecnica esecutiva.

Ma nel caso attuale mi sento in dovere, come italiano, di dichiarare che la proposta di M. de Matta, illustrata nel «Ménestrel» da L. G. Gracia, non è affatto una novità: ne va rivendicata l'invenzione a un nostro connazionale.

Una cinquantina d'anni fa viveva in Roma un dotto sacerdote: monsignor Bartolomeo Grassi-Landi (v. in «Rivista Musicale Italiana» VI, VII, VIII, IX, X, il suo studio *Genesi della musica*) che io, allora studente, ebbi il bene di conoscere personalmente.

Appassionato cultore di scienze fisico matematiche oltre che d'arte musicale, monsignor Grassi-Landi aveva ideato e attuato la tastiera a serie regolare di tasti bianchi alternati a tasti neri (un bianco e un nero, un bianco e un nero, sempre, senza i due bianchi consecutivi) precisamente come viene indicato a pag. 264 di «Musica d'Oggi», e la chiamò *Tastiera cromatica*. Egli fece costruire un pianoforte con la nuova tastiera, che mostrava agli amici e conoscenti. E illustrava con facondia i vantaggi del nuovo sistema: in vece di dodici scale e di dodici tonalità tutte differenti nella disposizione, si avevano due sole disposizioni per qualunque scala o tonalità, vale a dire quelle cominciantì da un tasto bianco e quelle cominciantì da un tasto nero, oltre il raccorciamento dell'ottava, che consentiva una maggiore utilizzazione nella disposizione delle mani.

Per riconoscere il nome dei tasti aveva collocato in fondo alla tastiera una sottile assicella portante dischi di contrassegno per tutti i *do* (numerati progressivamente nelle sette ottave) e due altri segni distintivi per tutti i *fa* e i *sol*.

La geniale o originale invenzione, più rispondente al *temperamento*, venne discussa e lodata nell'ambiente musicale romano: se ne interessò favorevolmente anche Liszt. Ebbi occasione di suonare più volte sulla nuova tastiera e di udire notevoli esecuzioni da persone che in brevissimo tempo s'eran rese padrone del facile meccanismo.

Esiste anche una pubblicazione: *Descrizione della Nuova Tastiera Cromatica ed esposizione del nuovo sistema di scrittura musicale invenzione del Sac. Bartolomeo Grassi-Landi, Roma, Tipografia Romana, 1880.*

Bartolomeo Grassi-Landi era un vero studioso, un idealista!.., e non ebbe fortuna.

Con ossequio

VITO FEDELI.

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, 30 aprile 1930.

M. SAINT CYR. - *I Canti Popolari.*

Breve studio sul carattere della canzone popolare italiana.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, maggio 1930.

E. CARABELLA. - *Lorenzo Perosi.*

Breve biografia sull'illustre musicista piemontese, seguita da un'accurata biografia e bibliografia.

B. R. - *Film Sonori e Cataloghi Musicali.*

Storia dei rapporti fra musica e cinematografo, e osservazioni sul materiale musicale dell'attuale film sonoro.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, maggio 1930.

—— *Un Apostolo del canto Gregoriano.*

Scritto necrologico in memoria della vita e dell'opera di D. Andrea Mocquereau, l'illustre Benedettino di Solesmes recentemente scomparso.

D. DI PASQUALE. - *Organisti concertisti ed organisti da Chiesa.*

L'A. fa alcune proposte pratiche per una maggior diffusione della musica sacra anche nelle Chiese più modeste, osservando, tra altro, che ad un mastodontico organo suonato da un mediocre organista è preferibile uno strumento modesto, il quale dia il vantaggio di procurarsi un buon organista, maestro di coro, con profitto dell'arte e dell'educazione del popolo.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1930.

H. PRUNIÈRES. - *La Première Tragédie en musique de Lully: «Cadmus et Hermione».*

L'A. si prepara a pubblicare le opere complete di Lully, e pubblica qui la prefazione al primo volume. In essa traccia una storia accurata ed una non meno accurata analisi della prima tragedia musicale del fondatore dell'opera francese.

R. PITROU. - *Cosima Wagner.*

Profilo in occasione della recente morte di Donna Cosima e della pubblicazione-requisitoria sui documenti della collezione Burrel. L'A. tenta una intelligente ricostruzione della psicologia di Cosima Wagner e conclude affermando che detrattori e partigiani

hanno peccato per eccesso e, comunque la si possa giudicare, ella resta una delle figure di donna più singolari ed interessanti del secolo scorso.

G. Clarence. - *Lettres inédites à Berlioz.*

L'A. di una monografia su Berlioz pubblica un gruppo di lettere inedite indirizzate al Berlioz in tempi diversi e da diverse persone. Tra queste figurano Liszt, Meyerbeer, Paganini, Stassoff (il noto critico russo), Balakireff, Bulow, ecc.

S. Ginsburg. - *Correspondance Russe inédite de Berlioz.*

Berlioz fu il primo ad iniziare i francesi alla conoscenza della musica russa. Fece due viaggi in Russia e mantenne relazioni continuate con i musicisti di quella nazione. L'A. pubblica qui alcune lettere del maestro che hanno relazione col suo secondo viaggio in Russia.

A. Machabey. - *Guillaume de Machault.*

Ampio scritto sulla vita e sul carattere dell'uomo, uno dei più grandi musicisti della fine del 1300.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 maggio 1930.

P. Prevost. - *De la polytonalité.*

Può sembrare un paradosso, ma l'autore asserisce che i Greci conoscevano e praticavano la politonalità. La musica greca — anche quella essenzialmente melodica — risultava come una monodia dalla linea pura, cantata da un solista o dal coro all'unisono, e sostenuta di quando in quando (talora anche insistentemente) da accordi semplici, strappati o prolungati. *Che cos'erano questi accordi?* Non ne resta nulla. Ma il fatto che se ne sia dispersa ogni traccia non autorizza a ritenere che i Greci non li conoscessero. Pura ipotesi, si dirà; ma perchè non ammettere questa congettura molto verosimile? *Questi accordi erano certamente la risultanza dell'emissione simultanea di diverse corde della cetra*: donde il principio del sistema moderno e della teorica politonale.

E. et J. Peyrebère-Garry. - *L'opéra slave sur les scènes allemandes d'aujourd'hui.*

Continuazione dal numero precedente. L'articolo attuale è dedicato a V. Novak (autore di *Haristein, Signorina Giovenù, Nicotina*), e a J. B. Foerster (autore di *Eva* e *Cuore*).

—— 15 maggio 1930.

R. Bernard. - *Situation de la musique française au XIX siècle. - Les origines françaises et les influences étrangères.*

Questo saggio costituisce il nucleo della prima conferenza del corso di estetica, consacrato alle diverse tendenze della musica francese contemporanea, tenuto dall'autore al Conservatorio Internazionale di Musica di Parigi.

R. Neher. - *De la nécessité mathématique de l'harmonie. (Un nouvel essai de synthetisation).*

La nostra epoca attraversa un periodo di crisi rigeneratrice. Alcune teorie innovatrici si sono fatte strada. Sarebbe assurdo il negarle di punto in bianco, senza conoscerle. Esse rigettano i principi fondamentali dell'armonia invalsi sin qui. L'antitesi è netta e profonda. La musica fenomenologica — dal ritmo enerofono — si oppone alla musica palcologica — dall'armonia omofona —; e dato che, dall'epoca classica sino ad oggi, l'armonia viene considerata come il principio stesso di tutta la musica, la nuova tendenza intende relegare quest'armonia al rango di un semplice effetto accidentale della combinazione creatrice del ritmo e della melodia.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 maggio 1930.

P. Dukas. - *La « Walkyrie » à l'Opéra.*

In occasione della ripresa della *Valchiria* all'Opéra, con la « troupe » di Bayreuth, la redazione della rivista ha opportunamente riprodotto la parte essenziale dell'articolo consacrato da Paul Dukas all'opera wagneriana, all'indomani della prima rappresentazione a Parigi, nella *Revue hebdomadaire* del 27 giugno 1893.

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1930.

Ch. Bouvet. - *Quelque précision biographiques sur Louis et Charles Couperin.*

Contributo alla biografia dei Couperin e pubblicazione di alcuni documenti intorno a fatti poco noti della loro vita.

G. de Saint-Foix. - *Quelque observation sur le livret de « Così fan tutte ».*

Studio sulle origini della commedia di Da Ponte musicata da Mozart, la quale avrebbe dei precedenti sullo stesso soggetto nel teatro musicale.

P. Garnault. - *Chrétien Urhan (1790-1845).*

Scritto biografico e critico intorno a questo strumentista (suonava la *viola d'amore*) e compositore del secolo scorso.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 maggio 1930.

P. M. Masson. - *L'Entr'acte Dramatique dans l'Opéra de Rameau.*

Estratto dal libro dell'A. sull'opera di Rameau di imminente pubblicazione. In questo frammento l'autore studia il carattere drammatico degli intermezzi di R. che legavano i quadri dell'opera, precisamente come doveva fare più tardi Debussy.

—— 23 maggio 1930.

P. Bertrand. - *Manuel De Falla.*

Breve scritto sul carattere del musicista spagnuolo, in occasione del festival a lui dedicato recentemente a Parigi.

—— 30 maggio 1930.

A. Machabey. - *Notes sur la Musique allemande contemporaine: Schönberg.*

Dopo l'esposizione, già apparsa, sui caratteri generali del musicista austriaco, l'A. comincia ad analizzarne la tecnica. Lo studio, ricco di citazioni musicali, continua e lo riassumeremo a pubblicazione compiuta.

H. De Curzon. - *C. Wagner et l'enseignement de Bayreuth.*

L'A. pubblica alcune lettere di Cosima Wagner al tenore Van Dyck sull'interpretazione dei lavori wagneriani, interessanti sopratutto per conoscere le esigenze di Wagner con i suoi interpreti.

INGHILTERRA

Musical Times. - Londra, maggio 1930.

E. Newmann. - *Cosima Wagner.*

Breve articolo, di carattere più che altro biografico, in occasione della recente morte dell'illustre donna.

M. D. Calvocoressi. - *Milhaud's « Cristophe Colomb ».*

L'opera di Milhaud e Claudel recentemente rappresentata a Berlino e che ha suscitato tante discussioni, è stata recentemente edita. Tale pubblicazione serve di pretesto all'A. per un'accurata analisi del lavoro e dei suoi caratteri più salienti.

Musical Opinion. - Londra, maggio 1930.

R. W. S. Mendl. - *The Value of Colour in Music.* (L'importanza del colore nella Musica).

Il colore in musica non è una recente scoperta. Gli antichi hanno sempre riconosciuto un valore espressivo ai timbri dei vari strumenti. Ciò che oggi si chiama colore, è l'arte degli impasti quale la conosciamo dopo Berlioz. Essa è una conquista recente che si è sviluppata negli ultimi anni con rapidità unica, tanto che non sono poche le composizioni moderne che si basano sul solo colore strumentale. È da sperare che il genio futuro, pur servendosi delle trovate coloristiche ricchissime dei compositori odierni, se ne servirà come ausilio a una sostanza musicale più viva.

H. Coleman. - *A Pilgrimage to Trolhaugen.*

Un pellegrinaggio alla casa di Grieg è pretesto all'A. per rievocare la vita del compositore norvegese ed i caratteri della sua arte.

—— *English Choral Music.*

La musica corale ha sempre goduto un grande favore in Inghilterra ed è molto coltivata dai compositori. L'A. passa in rassegna tutta la vasta produzione corale dei compositori inglesi, non dimenticando di citare le musiche corali straniere più eseguite in Inghilterra.

G. E. Dunn. - *Some Hints on Music Publishing.*

Continuano le osservazioni di un intelligente editore sui rapporti fra editore ed autore. In questo secondo scritto l'A. osserva i punti deboli della pubblicazione propriamente detta, tanto nei rapporti dell'editore quanto dell'A. Lo scritto continua e ne faremo oggetto di un riassunto completo a pubblicazione avvenuta.

Monthly Musical Record. - Londra, maggio 1930.

W. Mc. Mught. - *Arnold Bax.*

Studio critico sui caratteri dell'opera di questo compositore inglese, d'una personalità indiscutibile tra i più interessanti e i meno noti ne' nostro paese.

E. Walker. - *Inspiration.*

La pubblicazione in volume dell'inchiesta sull'ispirazione, fatta qualche tempo fa dal *Chesterian*, è pretesto all'autore per alcune osservazioni interessanti sull'argomento. Ma certo la questione è troppo congenita alla sensibilità dei singoli artisti per poter arrivare ad una definizione unica e comune della qualità, vaga ma indiscutibile, che si chiama ispirazione.

Music e Letters. - Londra, aprile 1930.

R. V. Dawson. - *Beethoven and Cesar Franck.*

« ... Da questo confronto fra Franck e Beethoven risulta com'essi avessero una vita interiore che permetteva loro di fondere le aspirazioni spirituali con gli slanci del loro genio, e che la derivazione di Franck da Beethoven deve essere considerata piuttosto una derivazione spirituale che puramente musicale; e che infine potevano attingere da soli per vie opposte, l'espressione più alta della loro fede più viva ».

K. Eggar. - *Emotion and Moral in Greek Music.*

Breve scritto sulla natura e sul carattere emotivo e morale della musica greca.

H. J. Foss. - *The Musical Press of To-Day.*

La musica in Inghilterra gode attualmente di un favore fin qui ignoto. I concerti, le rappresentazioni d'opera, le pubblicazioni di carattere critico ed estetico sono numerosissime. L'A. passa in rassegna le varie pubblicazioni periodiche ed i caratteri sovra tutto della critica quotidiana inglese rilevandone i pregi e i difetti.

F. Souper. - *The Music of Dittersdorf.*

Studio critico sull'opera di questo compositore tedesco del secolo decimo ottavo la cui opera varia e multiforme è a noi poco nota.

H. Bagenal. - *The Acoustics of Leipzig Thomaskirche.*

L'A. dimostra come Bach nella composizione delle sue musiche da chiesa tenesse anche conto dell'acustica del locale in cui doveva essere eseguita e della disposizione delle masse.

P. R. Kirby. - *A Thirteenth Century Ballad Opera.*

L'opera ballata del tredicesimo secolo è il famoso *Jeu de Robin et Marion* (attribuito al trovatore Adam de la Halle) del quale l'A. fa un'ampia analisi.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio 1930.

H. JOACHIM MOSER. - *Geschichte des musikalischen Festspiels.* (Storia del festival musicale).

Il festival musicale è antico come la stessa musica. L'articolista passa in rapida sintesi un ciclo di secoli, dal riti del paganesimo alle celebrazioni artistiche dei nostri giorni.

S. WAGNER. - *Bayreuth.*

Il figlio del Maestro parla con venerazione del tempio votivo dell'arte, tracciando brevemente le linee programmatiche e i criteri estetici che sopraintendono alle esecuzioni in questo teatro, unico per le sue finalità e per il suo significato, il quale abbisogna della più severa preparazione nell'allestimento degli spettacoli ed esige anche nei dettagli della scenografia uno spirito ligio alle tradizioni.

A. LORENZ. - *Die Festspiele in Bayreuth.* (I festivals in Bayreuth).

L'articolo si ricollega al saggio di S. Wagner. In aggiunta, porta il contributo dei dati cronologici (dalla istituzione del teatro sino al tempo presente) rammemorando gli anni dei vari festivals wagneriani.

H. LEICHTENTRITT. - *Göttingen und die Händel-Festspiele.*

La guerra mondiale ha interrotto il fiorire delle celebrazioni musicali più segnalate. Dopo il 1920 si nota un movimento di ripresa e di rinascita. La città di Göttingen si distingue particolarmente per il culto alla musica di Händel e per l'istituzione del festival dedicato a questo autore.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 30 aprile 1930.

E. FELBER. - *Aus einem Totenhaus.*

Relazione critica della prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Brünn dell'opera postuma di Leos Janacek: *Dal sepolcro dei vivi*, tratta dal libro di Dostojewski. In questo lavoro, dall'ampia concezione verista, il musicista si rivela diretto prosecutore dell'arte di Mussorgsky.

——— 7 maggio 1930.

A. BOCK. - *Erinnerungen an General-Musikdirektor Hermann Levi.*

A trent'anni dalla morte del noto direttore d'orchestra, una pagina di ricordi episodici è dedicata reverentemente alla sua memoria.

—— *Kleinere Mitteilungen.* (Notizie brevi).

W. Furtwängler dirigerà nella prossima stagione vari concerti sinfonico-corali. Oltre al *Requiem* di Mozart, verrà offerta, in prima esecuzione, la fantasia corale di Pfitzner: *Il regno buio*. R. Strauss, H. Pfitzner, L. Bloch figurano tra i direttori d'orchestra invitati al prossimo festival musicale di Monaco.

W. HIRSCHBERG. - *Christoph Kolumbus.*

Non «bella», ma «interessante» si può chiamare l'opera, in due parti e ventisette quadri, dovuta alla collaborazione di Claudel e di Milhaud. Il titolo *Cristoforo Colombo* richiama alla mente un'atmosfera eroica, di fasto e di potenza quasi irreale. Invece la realizzazione poetica e musicale del tema tradisce il vizio d'origine: una concezione borghese del dramma storico, un pedissequo ricalco di orme adusate del simbolismo e dell'avvenirismo. Ecco perchè l'attributo inalpidò di «interessante» trova la sua giustificazione, tanto più in uno stato d'animo lasciato ancora perplesso dalla recente esecuzione del lavoro in Berlino, all'Opera di Stato «Unter der Linden».

——— 21 maggio 1930.

A. MEUER. - *Staatsoper und Tonfilm.* (Teatro statale dell'Opera e film sonoro.

Sensazionale è stata la notizia che MAX Reinhardt, il régisseur di fama mondiale, s'è improvvisato impresario cinematografico. Egli ha assunto la gestione artistica della grande Società «Terra-Film»; e, dopo lunghi negoziati, ha conchiuso un accordo con Tietjen — Intendente generale dei teatri di Stato — in base al quale compromesso (redatto secondo le formule consuetudinarie del contratto bilaterale), è praticamente possibile la realizzazione in film sonori di intere opere teatrali. La convenzione stabilisce esattamente: La Società «Terra-Film», sotto la direzione artistica del régisseur di *opere-film* Max Reinhardt, girerà le opere liriche prescelte. Lo Stato porrà a disposizione i teatri, le orchestre, il personale; in una parola: tutta la propria organizzazione. È decretata dunque la fine ineluttabile del teatro lirico, ed è sanzionato ufficialmente il trionfo del cinematografo.

R. SIMONS. - *Richard Wagner an Mathilde Maier.*

Nel 1862, in Magonza, Wagner conobbe Mathilde Maier, e si accese d'amore per lei. La stella della bionda fanciulla rifulge accanto al trinomio di Minna, Mathilde Wesendonk e Cosima, avvolta della stessa luce simbolica emanata dalle tre immortali ispiratrici e animatrici del Maestro.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 maggio 1930.

E. SCHLIEPE. - *Die Situation des Schaffenden.*

La figura del compositore è sottoposta ad attento esame, così per quanto riguarda l'altissima missione della «creazione» (il compito più nobile e più vasto, il destino più luminoso che incomba all'uomo nella vita sociale), quanto nelle sue attinenze con le necessità della esistenza quotidiana.

P. SCHWERS. - *Der 60 jährige von Raatz-Brockmann.*

Il rinomato artista di canto von Raatz-Brockmann ha compiuto sessant'anni. Le sue cospicue benemerenze artistiche e didattiche dispensano dal tesserne le lodi e dal rammemorarne la mirabile carriera.

——— 9 maggio 1930.

H. CRAMER. - *Einiges zu Ph. E. Bachs Kammermusik.*

Delucidazioni aggiuntive sulla musica da camera di F. E. Bach, in continuazione al saggio pubblicato nel n. 13 della rassegna. Sono esaminati ora i *Quartetti per archi* e le *Sonate per due violini e basso continuo cifrato*. Degli otto quartetti, soltanto due sono stati recentemente stampati: quello in *la maggiore*, e quello in *sol maggiore*. Essi sono modelli del genere, e hanno un valore storico veramente notevole. Così pure le Sonate per due violini e basso continuo (la prima in *sol maggiore* — revisione di H. Riemann, Breitkopf e Härtel, ed. —, la seconda in *si bem. maggiore* — revisione di G. Schumann, Leuckart, ed.) hanno pregi di ideazione e di struttura che ne rendono assai interessanti l'audizione e lo studio.

——— 16 maggio 1930.

J. FREDRIKSHAMM. - *Kürzere Wege* (Vie più spiccie)

L'autore si preoccupa della complicazione eccessiva della notazione musicale nelle partiture d'orchestra. Il labirinto di segni, accidenti, richiami e varianti, sopratutto negli istrumenti trasportatori, gli sembra un assurdo inconcepibile. E abbozza una tiepida protesta contro la frase sibillina di Strauss: «*man soll uns unsere Geheimnisse lassen*» («ci si deve lasciare i nostri segreti») e contro l'inerzia sorpida di coloro che affermano «*es ist doch immer so gegangen, and kann auch weiter so bleiben!*» («è pur sempre andata così, e così può ancora restare!»).

W. DAHMS. - *Pizzettis neue Oper «Der Fremde».*

Relazione critica, da Roma, sulla nuova opera di Ildebrando Pizzetti *Lo Straniero*, rappresentata al Teatro Reale dell'Opera.

——— 23 maggio 1930.

A. THAUSING. - *Registerfrage und Stimmentwicklung.* (Il problema del registro e dello sviluppo della voce).

Osservazioni dettate dall'esperienza nel campo dell'insegnamento del canto, specialmente in riguardo alle voci infantili e alle particolari cure che si richiedono per la loro educazione.

J. LEIPS. - *Altnordische Musik.* (Antica musica nordica).

Le antiche monodie popolari islandesi hanno una caratteristica primordiale, quasi immutata dai tempi leggendari dei Vichinghi, che si riscontra nel canto tradizionale delle saghe e delle edde.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, maggio 1930.

W. HOHN. - *Seminaroberlehrer Karl Walter.*

Note di necrologio di questo preclaro musicologo e didatta, professore al Seminario, storiografo musicale di riconosciuta dottrina.

A. WEISSENBÄCK. - *Neues aus des Musikästhetik.* (Nuovi appunti sull'estetica della musica).

Il filosofo, il fisiologo, lo studioso di psicologia e di estetica, come pure il musicista — creatore od interprete — si pone il problema: «Che cos'è la musica?». A questa domanda intende rispondere il libro di F. M. Gatz, dal titolo: *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen* (L'estetica della musica nei suoi indirizzi salienti).

POLONIA

Muzsika. - Varsavia, aprile-maggio 1930.

Fascicolo speciale dedicato quasi interamente a Carlo Goldmark.

V. PAPP ne dà una valutazione estetica, specie in rapporto con la musica ungherese. — J. HAMMERSCHLAG, lo studia nella storia della musica europea, collocandolo vicino a Ciaicowski ed a Saint-Saëns. — A. E. MOLNAR esamina la produzione operistica del Goldmark; e R. MESZLENYI, i suoi manoscritti.

L. FABIAN. - *Le nuove tendenze della musica italiana.*

Si parla, particolarmente, di Casella e di Malipiero.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, aprile 1930.

F. VIA. - *La musica hispanica y la guitarra.*

Breve scritto sull'importanza che ha avuto la chitarra nello sviluppo della musica spagnuola.

——— maggio 1930.

L. MILLET. - *Records del periode romantic musical à Catalunya.*

Conferenza tenuta intorno alle musiche ed ai compositori spagnuoli dell'epoca romantica, con particolare riguardo al compositore En Clavé.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, aprile 1930.

D. S. SMITH. - *A study of Horatio Parker.*

Studio biografico critico sul compositore americano. Lo studio è seguito da un'ampia ed accurata bibliografia.

J. MARK. - *Recollections of folk-musician.*

Ricordi di un musicista studioso di musiche popolaresche. L'A. ricorda alcuni viaggi fatti con lo scopo

di raccogliere musiche popolari, le condizioni, i modi con cui tali musiche furono raccolte e le varie caratteristiche di esse.

P. NETTL. - *Freemason's music in the eighteenth century.*

Scritto storico sulla musica di carattere e destinazione massonica, della quale il periodo più fiorente fu il sec. XVIII.

L. DUNTON GREEN. - *Schopenhauer and Music.*

Articolo d'indole estetica sulla concezione schopenaueriana della musica e, naturalmente, sull'influenza di Schopenhauer su Wagner.

D. EWEN. - *Also sprach Richard Strauss.*

Se Riccardo Strauss ha vissuto alla fine del periodo romantico della musica, la sua opera ne ha risentito, poichè la sua evoluzione, se così si può dire, è tutta tecnica; tanto che dalle esuberanze romantiche ma piene di vita della sua giovinezza, è arrivato a darci le sue ultime opere, le quali offrono un interesse, quando l'offrono, puramente tecnico. Che cos'è che ha spento l'eterna scintilla e gli ha lasciato la sola tecnica?

E. HALL PIERCE. - *The rise and Fall of the «Fuguetune» in America.*

L'A. traccia la storia della varia fortuna che ha goduto la fuga presso i compositori americani dalla fine del seicento fino alla metà del secolo scorso.

H. A. SCOTT. - *That «Finger Print» of Beethoven.*

Ampio scritto critico, corredato da moltissime citazioni musicali, a proposito di una piccola figurazione melodica che riappare con molta frequenza nell'opera beethoveniana.

Modern Music. - New-York, aprile-maggio 1930.

B. DE SCHLOEZER. - *The Way of Understanding.* (Il modo di comprendere).

«... Capire una pagina di musica non è la stessa cosa che farne l'analisi tecnica. Si può comprendere forma, armonia e contrappunto, ed essere assolutamente chiusi allo spirito dell'opera. La storia della musica è piena d'esempi del genere, ed io non voglio ricordare l'incomprensione dei professionisti davanti a Wagner, Debussy e Strawinsky. Comprendere una melodia, una frase, un'opera musicale vuol dire saper comprendere la sua unità..... La differenza che passa fra l'uomo che comprende la musica e quello che non la comprende è semplicemente questa: il primo percepisce un sistema di relazioni sonore, l'altro afferra solo i suoni isolati. Un suono isolato è una astrazione; la realtà è il sistema in cui i suoni sono integrati.....».

P. A. PISK. - *Schonberg's Twelve-Tone Opera.*

A proposito della recente opera di Schönberg *Opera Comica* costruita, naturalmente, sul sistema dodecafonico caro all'autore, e con un complesso strumentale completamente nuovo. Il lavoro di cui l'A. fa un'accurata analisi è concepito, come quelli di Mozart (in altro piano) in istile completamente melodico.

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Hellenic jazz.*

Nell'opera sua più recente *La vita di Oreste*, Krenek (l'A. del famoso *Jonny spielt auf*) anzichè fare un tentativo di ritorno a forme classiche, come Strawinsky nell'*Edipo Re*, adopera indifferentemente elementi mescolati degli stili più diversi ed opposti per ottenere il massimo effetto teatrale, solo fine a cui tende ed al quale sacrifica tutto. Naturalmente il *jazz* non poteva mancare: ma sembra che il risultato sia miserevole perchè (almeno così afferma l'A.) Krenek non ha capito la natura del *jazz*. Ciò che per l'A. di *Jonny* è proprio un colmo.

E. EWANS. - *Walton and Lambert.*

Scritto critico sull'opera di questi due giovanissimi musicisti inglesi, fra i più promettenti e significativi.

Overtones. - Filadelfia, maggio 1930.

C. SALZERO. - *The Harp-Medium of the Modern Age.*

Solamente da pochi anni, poco prima della guerra, i molteplici mezzi espressivi dell'arpa sono stati riconosciuti dai musicisti, primo fra tutti Debussy. Ma nessun musicista ha ancora sfruttato tutte le possibilità dello strumento, nè ha un'idea esatta di esse.

A. CHASINS. - *The Piano as a Medium of Expression.*

S'è vero che il pianoforte non ha la perfezione del violino o della voce umana, la possente sonorità dell'organo, nè la bellezza di colore di un oboe, non è meno vero ch'è uno stupendo strumento di grandi possibilità, il solo che permetta di rendersi conto della complessità di una musica anche se questa è destinata a quello strumento più vasto ch'è l'orchestra.

Revista de Musica. - Buenos Aires, maggio 1930.

A. CERVESATO. - *Schuré y Wagner.*

Ricordi di una conversazione avuta da l'A. con lo Schuré intorno all'opera di R. Wagner.

L'ECO DELLA STAMPA, il ben noto Ufficio di ritagli e riviste, fondato nel 1901, *non ha in Italia nè corrispondenti nè succursali*, ed ha Sede *esclusivamente* in Milano (133) Via G. Jaurés 60) Telef. 53.355.
Questo ufficio legge per voi tutti i giornali e le riviste, informandovene sollecitamente ed inviandovene i ritagli relativi. Chiedete il listino dei prezzi con semplice biglietto da visita.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Ombre Russe„ di Cesare Sodero

Lietissimo esito, con un complesso di quindici chiamate, ha avuto alla Fenice di Venezia, il 19 giugno, quest'opera in 3 atti del maestro Sodero, nato a Napoli, diplomato a San Pietro a Majella, ma che ha svolto la sua attività nell'America del Nord e che ha al suo attivo altre pregevoli composizioni sceniche e da camera.

Nel comporre *Ombre Russe*, una diecina di anni fa, egli ha dovuto lottare con un libretto (dovuto a Silvio Picchianti) che è quanto si possa immaginare di vecchio stile, di farraginoso e complicato, privo, quindi, di situazioni interessanti e di risorse pel musicista. Questi, perciò, si è dovuto limitare ad un commento dell'azione, riuscendo tuttavia a dimostrare bella preparazione tecnica, ricche risorse armoniche e strumentali, senza esagerazioni, e notevole vena melodica. Segnaliamo, particolarmente, il coro che inizia il secondo atto e si conclude con l'inno all'amore; il successivo duetto, la scena del sorteggio.

Accuratissima la direzione del maestro Falconi, ben assecondato in palcoscenico dal tenore Melandri, dalle signore Tassinari e De Cristoff, dal baritono Morelli. Ottimi i cori, istruiti dal maestro Cusinati.

® Lieto successo ha avuto a PALERMO la nuova operetta *I monelli fiorentini*. Molto bello il libretto di Bonelli e ben riuscita la musica di Ranzato, ricca di gaiezza e di sentimento ed in cui ha larga parte il folklore fiorentino. Lodevolissima l'interpretazione della Compagnia Riccioli.

® Ben tre stagioni liriche si stanno svolgendo a MILANO, con opere di repertorio, al Nazionale, al Verdi ed alla Commenda.

® Le due rappresentazioni di *Marta*, a beneficio delle opere assistenziali del Partito, sono riuscite magnificamente al Teatro Reale dell'Opera di ROMA. Accanto al Gigli, interprete superbo, sono stati applauditi il maestro Serafin, che aveva con ogni cura preparato lo spettacolo, la Favero, Stracciari e Pacini. Alla prima, assistevano il Re e l'on. Turati.

® Con molto favore sono state accolte, alla Villa Reale di MONZA, *Zanetto* di Mascagni, *Furie di Arlecchino* di Lualdi (dirette da E. Guarnieri) e *I dispettosi amanti* di Parelli (diretti dall'autore). Tra gli artisti si distinsero il tenore Manurita, la Colombara e la Brunazzi.

Allo stesso teatro sono poi piaciute la rivista *Voci di un parco* di Sandra Zeluschi Gui e *Il Mistero di Persefone*, parole e musiche di Romagnoli.

® Ultime opere rappresentate al Covent Garden di Londra, sono state *Pelléas e Mélisande*, diretta da Polacco e *L'amore dei tre Re* di Montemezzi che ha conseguito un esito magnifico, certo il maggiore di tutta la stagione. Dirigeva Bellezza; interpreti Autori, la Ponselle, Merli e Inghilleri.

® Anche a BELGRADO, ove si dava per la prima volta, *Turandot* ha avuto calorosi consensi di pubblico e di stampa.

® *Lo Straniero* di Pizzetti, nuovissimo per l'America del Sud, ha ottenuto un vivissimo successo al Colon di BUENOS AIRES. Numerose chiamate alla fine di ciascuno dei due atti. Mirabile la concertazione e direzione di Panizza; ottimi tutti gli esecutori, il tenore Fagoaga, la Dalla Rizza, il basso Pasero, il baritono Damiani. Tutta la stampa tesse le lodi del bellissimo lavoro.

MUSICA PER QUATTRO VIOLONCELLI

FORINO LUIGI

119273. - PREGHIERE, Op. 27 - N. 3; San Francesco parla alle tortore. Partitura e Parti L. 6,—

SETACCIOLI GIACOMO

118981. - CANTABILE sul Preludio della 1ª Sonata per Violoncello di G. S. BACH. Partitura e Parti L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

La stagione sinfonica alla Scala

Più numerose del solito sono state le udizioni offerte dall'E.C.O. nella decorsa primavera. Si sono svolti tredici concerti (compresi i due indimenticabili di Toscanini, dei quali abbiamo già parlato) affidati rispettivamente ai maestri Scherchen, Ferrero (2), Arbos (2), Votto, Casals, Toni, Gui (2) e Fried, con direttori, quindi, di diverse nazionalità e di differenti tendenze; ciò che ha influito anche sulla scelta dei programmi. Dirigevano per la prima volta alla Scala i maestri Arbos, Casals e Toni. Il successo, tanto per questi che per gli altri, è stato sempre fervido ed unanime.

Per non dilungarci troppo, ci limitiamo a menzionare i brani nuovi o di particolare importanza, presentati.

Scherchen ci ha fatto conoscere la *Burlesca*, per pianoforte e orchestra, di Strauss, lavoro giovanile di andamento capriccioso; l'ouverture *Novità del giorno* di Hindemith, di scarso rilievo; *Rugby* di Honegger, lavoro che ha suscitato impressioni disparate. Solista eccellente, nel lavoro di Strauss ed in un *Concerto* di Schumann, è stato il pianista Gieseking.

Buona accoglienza hanno avuto le due novità presentate da Willy Ferrero: *Burlesca* di Scarlatti, nella nitida strumentazione di De Nardis, e l'*Andante con Variazioni* di Carabella, notevole per vivaci e gustosi effetti.

Nei programmi presentati da Arbos figuravano molte pagine interessantissime di autori spagnoli, quali De Falla, Hallfter-Escriche, Granados; l'intermezzo delle *Goyescas* di quest'ultimo riuscì specialmente gradito.

Al concerto di Votto ha partecipato (solista di grande stile) Pablo Casals in due *Concerti* di Boccherini e di Dvorak. L'unica novità era rappresentata dalla *Prima suite* di Bartok, ricca di colorito e di ritmo.

Nulla di nuovo pel nostro pubblico ha fatto conoscere Pablo Casals nel concerto da lui diretto, con bella sensibilità.

Il maestro Toni, oltre l'*Italia* di Casella, lavoro assai discusso, ed il suo *Dies irae*, già eseguito l'anno scorso, di indubbia efficacia, ha presentato per la prima volta uno *Stabat mater*, di chiara struttura e di nobile semplicità. Ne sono stati interpreti, oltre l'orchestra scaligera, il coro del teatro, le signore Cobelli e Abbrescia, Voler e Tagliabue.

Lo stesso concerto venne ripetuto, con grande concorso, pel Teatro del Popolo.

Il maestro Gui, oltre le *Variazioni sinfoniche* di Franck (solista apprezzato il Volterra), l'intermezzo della *Mirra* di Alaleona, i sempre graditi *Pini di Roma* di Respighi, ci ha fatto udire *Ronde de printemps* da « Images » di Debussy; *Valzer danzato* di Busoni, ricco di raffinatezze armoniche, e la *Pastorale* di Bach finemente strumentata da lui stesso.

Tre Interludi alla « Figlia di Jorio » di Renzo Bossi, è stata l'unica novità offerta da Oscar Fried. Il lavoro, di carattere melodico, con buoni effetti strumentali, è piaciuto. Particolare accoglienza ha avuto *Vita di eroe* di Strauss, solista Nastrucci.

MILANO

® Sala Bossi. — Concerto pianistico, con vivo successo, del maestro Votto, il quale ha presentato nuovi brani di Renato Bellini. Hanno seguito la *Sonata* per violoncello di Amfitheatrof (l'autore e il pianista Castagnone) ed il *Quintetto delle trote* di Schubert (Quartetto stabile e contrabbassista Bertelli).

® Castello. — Esecuzione dei Canti del Risorgimento, tratti dal noto volume *L'anima musicale della patria* di Schinelli e Monti. Dirigeva il maestro Erba; solisti il soprano Galimberti, il pianista Ramella, l'organista Soffa.

® Lirico. — La Società di Canto Corale di Bruxelles, in tournée per l'Italia, ha avuto anche a Milano ottima accoglienza.

ROMA

® Augusteo. — Si è avuta una serie di concerti popolarissimi, diretti rispettivamente dai maestri Gardenio Botti, Corrado Tramonti, Mario Smareglia(che ha presentato l'ouverture dell'*Oceana* del suo compianto genitore), Riccardo Santarelli. L'ultimo è tenuto da Mario Rossi e vi partecipa il pianista Bartoccini.

® Concerti diversi. — Aldo Priano esegue un interessante programma violinistico (tra cui la *Ciaccona* di Veracini-Franzoni) davanti al Duce. Assai ammirata a Santa Cecilia, la pianista novenne Maria Curcio

BOLOGNA

® La Società Corale Euridice ha festeggiato il suo 50° anniversario, con un discorso di Sebastiano Sani ed un interessante concerto, diretto dal maestro Guido Menini.

® Al Circolo della Stampa, direttore Fanelli, si è avuta un'udizione di musiche dell'800 e 900, compresa una *Sinfonia* di Donizetti inedita, trascritta per orchestra, da Enzo Masetti. Il lavoro è piaciuto moltissimo.

NAPOLI

® Opera Nazionale Dopolavoro. — Concerti orchestrali, diretti da Willy Ferrero. In programma musiche di Beethoven (I Sinfonia, Egmont) Mascagni, Sibelius, Mendelssohn, Wagner, Gasco, ecc. Vive accoglienze. Un riuscito concerto è stato tenuto (sempre per l'O. N. D.) dal Quartetto Napoletano. Molto ammirati anche i numeri solistici di violino (Giuseppina De Rogatis) e di pianoforte (Nina Borrelli).

® Organizzazione Concerti. — Una udizione assai promettente ha tenuto la violinista Anna Musitano-Guerrera.

® Concerti diversi. — Con l'intervento di S. A. R. la Duchessa d'Aosta s'è avuto a Palazzo D' Anna un' interessante manifestazione secentesca, rievocante il fidanzamento d'Anna Carafa col Duca di Medina. La parte musicale è stata concertata e diretta con vera perizia dal maestro Luigi Colonna.

Anche con l' intervento della Duchessa d'Aosta s'è inaugurata l'Unione intellettuale femminile con esecuzione di musiche di Giulia Gubitosi. Apprezzatissime la violinista De Rogatis e la cantante Serrao.

® *Marfisa* di Veneziani ha avuto eccellente accoglienza a Ferrara, come già a Milano, Venezia ed Adria.

® Nella Cattedrale di Savona si è data per la prima volta, con successo completo, la *Passione di Cristo* di Don Lorenzo Perosi, nell'accurata interpretazione della Polifonica G. Verdi, diretta dal maestro Acquarone.

Corrispondenze dall' Estero

Lettera dalla Svizzera

Gli altri anni, da dopo le feste di Pasqua, l'attività dei concerti e dei teatri cessava tra di noi. Ma oggigiorno, come avviene anche nella maggior parte degli altri paesi, sembra proprio che in primavera debbano svolgersi le manifestazioni musicali più importanti.

Orchestre e direttori tedeschi hanno preso per consuetudine di visitare periodicamente la Svizzera. I francesi sono meno frequenti; gli italiani anche.

Unico italiano Toscanini, a capo dell'Orchestra di Nuova York, ci ha fatto quest'anno visita. Inutile dire il successo che egli ha conseguito. E se qualche ingegno mediocre, per distinguersi, ha cercato di esaltare il valore degli esecutori per attenuare quello del capo, il pubblico non si è lasciato ingannare. Lo stesso fenomeno, del resto, si era verificato anche a Parigi.

Una volta per sempre, bisogna assolutamente convenire che Toscanini è una personalità così eminente, così distinta che non è possibile paragonarlo a nessuno dei suoi colleghi; Se si può esprimere un dispiacere è ch'egli non sia venuto tra di noi alla testa della splendida orchestra della Scala di Milano per glorificare, specialmente, i capolavori della musica del suo paese. Poichè, è bene dirlo, se si eccettuano certe opere teatrali, la musica italiana, antica e moderna, è lontana da occupare nei concerti il posto che di diritto le spetta.

***

E' noto come Felix Weingartner, dirige da due anni il movimento musicale a Basilea. Il risultato è stato prodigioso; bisogna convenirne con tutta franchezza. Egli non solo ha apportato tutte le sue cure alla musica sinfonica ed a quella da camera, ma — contrariamente al giudizio costantemente ripetuto dagli incapaci di sforzi, i quali pretendono che la vita teatrale sia diventata impossibile — egli ha portato la scena lirica di Basilea ad un alto grado. Ed il *festival* di opere di Mozart, da lui organizzato in maggio, è stato un reale trionfo artistico, morale e materiale.

Basilea è in procinto di diventare la cittadella ove si conservano le pure tradizioni musicali. Ecco ciò che può fare una volontà forte al servizio d'un grande talento e d'una esperienza a tutta prova. La venuta del Weingartner in quella città, aveva turbato, bisogna dirlo, il sonno dei musicisti svizzeri naturalmente gelosi delle loro prerogative. Ma è stato interessante il constatare, il primo giugno, durante la festa dell'« Associazione dei musicisti russi » come ogni malinteso si sia dissipato. Ed il presidente dell'Associazione, nel suo discorso ha ringraziato Weingartner per gli importanti servizi che egli ha reso alla musica e, particolarmente, ai lavori dei compositori svizzeri, che, viceversa, non godono troppo i favori delle altre società sinfoniche nazionali. Noi ci troviamo, difatti, di fronte ad un paradosso: gli stranieri difendono meglio la nostra arte che non la stessa Svizzera.

Durante la festa d'Interlaken, che coincideva con l'Assemblea generale annuale, non si ebbe che un concerto di musica da camera, con nuove composizioni di Rudolf Moser (Basilea), Philipp Nabholz (Lucerna), Albert Moeschinger (Berna), A. François Marescotti (Ginevra), Max Zehnder (Brügg), Joseph Lauber (Ginevra), Frank Martin (Ginevra), Othmar Schoeck (Zurigo), Emile de Ribeaupierre (Losanna). Si è dovuto constatare, presso i più giovani compositori, una persistente incertezza d'orientamento nella loro estetica. Tuttavia essi hanno capito che il disordine e il guazzabuglio armonico, contrappuntistico e ritmico (prodotto della guerra e della mentalità formata in mezzo alla cata-

strofe mondiale) sono passati di moda. Ma essi non sanno dove appoggiarsi. Alcuni cercano di rinnovarsi riprendendo le formule dei grandi classici. Un piccolissimo numero di altri immagina ancora che l'istinto possa permettere d'ignorare il mestiere...

Con molto piacere si è constatato il successo, il più vivo ed inatteso, ma meritatissimo, d'un giovane sconosciuto — A. François Marescotti, di Ginevra — la cui *Suite* per piano, eseguita dal noto pianista Hirt di Berna ha rivelato un ingegno d'una rara freschezza e d'un perfetto equilibrio. E' stato come un raggio di sole in un cielo di nebbia. Anche la incantevole *Suite Montagnarde* d'Emile de Ribeaupierre per violino e alto ha procurato al suo autore le più fervide acclamazioni.

Non bisogna dimenticare il successo — sempre rinnovato — dei *Lieder* di Othmar Schoeck, che la signora Durigo interpretò magistralmente. Schoeck è, tra i nostri compositori, uno dei più dotati, e nessuno saprebbe negare com'egli sia veramente una personalità originale.

GUSTAV DORET.

Lettera da Vienna

La stagione appena chiusa, all'Opera di Stato di Vienna, è la prima tenutasi sotto la nuova direzione di Clemens Krauss, successo a Franz Schalk, che occupò l'importante posto per molti anni con assoluta lode. Clemens Krauss ha ora portato, nelle sue nuove funzioni di grande responsabilità, l'indistruttibile forza della gioventù e l'entusiasmo pieno di vigore della nuova generazione, mentre il suo predecessore non possedeva più la necessaria energia, malgrado le eminenti doti di direttore d'orchestra, per elevare il teatro alle esigenze dei tempi nuovi. Egli però rimane lo stesso all'Opera, se non come direttore generale, in qualità di direttore d'orchestra.

Clemens Krauss ha iniziato la sua attività con la ripresa del *Simon Boccanegra* di Verdi, contribuendo così all'attuale rinascita verdiana. Lo spartito era per la giovane generazione di Vienna assolutamente nuovo, perchè venne eseguito per l'ultima volta nel 1882 all'allora Opera di Corte per sole sette sere, nonostante la musica avesse suscitato grande interesse. La ragione di tale ostracismo devesi attribuire alla poca chiarezza del libretto che non permetteva di poter completamente gustare l'opera. Franz Werfel, il celebre poeta viennese, grande ammiratore di Verdi, ha ora rifatto il testo, contribuendo così al magnifico recente successo.

Dopo questa riesumazione, Clemens Krauss ci ha presentato il moderno tipo di opera con *Wozzeck* di Alban Berg. Su questo lavoro che ha sollevato molte discussioni, venne già scritto abbondantemente in occasione delle sue rappresentazioni in Germania. Era un assoluto dovere del nostro teatro di Stato di rappresentare anche qui quest'opera tanto contrastata, perchè il compositore Alban Berg, che appartiene alla scuola di Arnold Schönberg, vive e lavora appunto a Vienna. Il successo è stato entusiastico.

Durante la scorsa stagione di concerti, quasi tutti i più celebri direttori d'orchestra dell'estero sono venuti fra noi. Toscanini di cui ricordavamo ancora le straordinarie rappresentazioni col complesso della Scala, è venuto ora a capo dell'Orchestra Sinfonica di Nuova York, ottenendo, come dappertutto, un incontrastato trionfo. I suoi due concerti non ci offrirono nulla di nuovo perchè l'*Eroica* di Beethoven, il «Baccanale» del *Tannhäuser* di Wagner, la *Sinfonia dell'Orologio* di Haydn e *L'après midi d'un faune* di Debussy, fanno parte del repertorio di ogni orchestra viennese. Ma il pubblico ha così avuto maggiormente campo di apprezzare la sua interpretazione, che fu veramente straordinaria. La sua orchestra non è sembrata del tutto all'altezza della nostra Filarmonica, ma il modo col quale egli, con le sue incomparabili qualità di direttore, seppe ottenere effetti sorprendenti, ha suscitato in tutti la massima ammirazione. L'insigne maestro, il dominatore sovrano di questo complesso sonoro e l'interprete geniale di tutte le partiture, venne perciò freneticamente applaudito.

Wilhelm Furtwängler, il Toscanini tedesco, ha diretto quest'anno tutti i concerti della nostra Filarmonica. Disgraziatamente, per l'ultima volta, poichè egli, quasi improvvisamente ha deciso di sciogliere i suoi impegni con essa. Può darsi che Vienna, impoverita, non possa più soddisfare le pretese grandissime di questo direttore; ma egli non avrebbe dovuto lasciarsi guidare solamente da considerazioni d'indole finanziaria, e considerare, invece, che il tesoro di una cultura musicale secolare vale certe volte più di tutte le ricchezze del mondo. Il modo con cui Furtwängler interpretò quest'anno coi suoi filarmonici la musica classica e moderna, rimarrà per noi indimenticabile. Per ora non si è trovato ancora il suo successore.

Quale ospite gradito fu in questa capitale anche Bruno Walter La sua arte di dirigere è improntata a quella di Gustav Mahler, l'indimenticabile maestro viennese, del quale è l'interprete per vocazione come ne fu a suo tempo il discepolo. Egli eccelle sopratutto nell'interpretazione della *Canzone della terra* dello stesso Mahler, il quale, se fosse vissuto, avrebbe ora compiuto i settant'anni. Se la sua musica si eseguisce ancora oggi e commuove l'anima nostra, lo dobbiamo specialmente a Bruno Walter.

Tutte le tendenze dell'arte di dirigere hanno avuto quest'anno, a Vienna, le loro manifestazioni, sia con la forza rivoluzionaria del russo Nikolai Malko di Leningrado, sia con la profondità scientifica di Hermann Abendroth di Colonia, sia col fervore religioso di Hans Knappertsbhusch di Monaco. Nè vanno dimenticati Hermann Scheerchen, modernista spinto che diede dei concerti colla sua orchestra della Radio di Königsberg, nè Riccardo Strauss col suo chiaro classicismo. Di fronte a questa abbondanza di direttori d'orchestra esteri quelli nazionali come Leopold Reichwein, Robert Heger e Julius Lehnert, non ebbero sempre facile giuoco, ma seppero lo stesso affermarsi e trarre tutti i valori possibili dalle partiture loro affidate.

Dopo questa rassegna di grandi direttori, parliamo di una novità eccezionale e di grande stile, che ebbe il battesimo in un concerto degli Amici della Musica: la *Cantata a Lincoln* della prof.ssa Johanna Müller-Hermann, compositrice viennese; personalità ben nota della nostra vita musicale, che ha già scritto importanti lavori nei campi più svariati e che è allo stesso tempo maestra apprezzata del nostro Nuovo Conservatorio. Il suo lavoro è improntato a idee moderne, ma senza esagerazioni. La tradizionale cultura musicale viennese, che fiorisce sul nostro suolo e che si appoggia qualche volta alla maniera pura e forte di Johannes Brahms, raggiunge con Johanna Müller-Hermann il posto che le spetta. La Cantata che si intitola modestamente *Canzone del ricordo*, culmina in una apoteosi del grande statista e liberatore americano, Lincoln. Esaminato in senso più largo, il lavoro può considerarsi come un inno grandioso alla nazione nord-americana, e il fatto che questo inno strettamente nazionale è stato scritto da una compositrice austriaca, non è privo di un certo sapore caustico. In questo lavoro si alternano scene liriche con accenti drammatici affascinanti ed il materiale tematico è arricchito con begli effetti dall'uso di melodie originali indiane. L'esotismo viene così purificato dallo stile aristocratico musicale viennese e reso adatto a concerto. La *Cantata a Lincoln* ebbe un successo grandissimo e procurò alla compositrice molte lodi e omaggi.

***

Il fondatore e dirigente della «Nuova Unione Madrigale» di Vienna, Dr. Hans Pless, è riuscito a farne un corpo musicale eccellente, che, per le sue voci bene istruite, per il suo unisono perfetto e per la sua grande buona volontà, ha suscitato un meritato interesse. Egli ha offerto nei suoi concerti un ricco programma che dai vecchi madrigalisti inglesi (John Dowland, John Bennet e Thomas Morley) arrivava fino ai più moderni compositori quali Anton Webern, Paul Hindemith ed Egon Wellesz, dando così buona prova del suo maturo criterio artistico.

Il Quartetto Rosé eseguì per la prima volta diverse composizioni da camera di musicisti viennesi. Il secondo *Quartetto per archi* di Franz Schmidt, rettore della Accademia di Musica di Vienna, si rivelò di stile oltremodo ricercato. Nella prima frase l'autore subisce l'influenza delle correnti moderniste; ma nelle successive ritorna sensibilmente ad un'armonia più tranquilla e ci rallegra nuovamente con un bel ritmo architettonico e con una sana facoltà inventiva. Un altro *Quartetto d'archi* è del compositore Hans Gall, che recentemente venne eletto direttore del Conservatorio di Magonza. Anche egli si schiera, con questo lavoro, tra i nostri musicisti di avanguardia, benchè le sue composizioni precedenti avessero avuto maggior fortuna proprio perchè improntate allo stile classico. La terza novità fu una *Fantasia* per *Quartetto d'archi* di Oskar Stalla, il quale si era finora addestrato solo nella musica operettistica, ma che ora ha saputo dimostrarci come un vero musicista viennese può produrre cose eccellenti in qualsiasi branca della musica.

Anche nel campo dell'operetta abbiamo avuto tre novità di successo e cioè: *Réclame* di Bruno Granichstädten al Theater an der Wien, *La violetta di Montmartre* di Emerich Kalman al Johann Strauss Theater e *Primavera nel bosco viennese* di Leo Ascher allo Stadttheater. Il re dell'operetta viennese, Franz Lehar, celebrò poi il suo 60° compleanno, ciò che diede occasione a grandi festeggiamenti.

Da rilevare, per concludere, che ebbe luogo a Vienna lo scorso giugno il I° Congresso Internazionale dell'Unione mondiale dei musicisti e dei delegati di 23 Stati del mondo intero, perfino della China, del Giappone e del Messico. Presidente onorario dell'Unione fu il compositore Hans Pfitzner. Il Congresso tenne diverse conferenze importanti: vi furono concerti e ricevimenti del Governo austriaco e del Comune. L'Unione ha per scopo di unire i musicisti di tutte le parti del mondo e la costruzione di una sala di concerti a Vienna con 10.000 posti a sedere ed un podio per i musicisti ed i cantanti capace di 4000 artisti. Vienna, la patria di sommi compositori, quali Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Richard Strauss e della dinastia del valzer Johann Strauss, deve avere ora anche la più grande sala del mondo per le feste musicali.

Dr. HUGO R. FLEISCHMANN.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

FELLERER (K. G.) — *Die Deklamations-Rhytmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahr.* (Schwann, Dusseldorf).

Il Fellerer (nato nel 1902), degnissimo discepolo del Sandberger, del Wolf e del Sacha, pregiatissimo autore d'un volume sullo «stile di Palestrina e l'importanza di esso nella polifonia chiesastica vocale nel Seicento» (1928), sperza ancora una lancia in favore di quella ritmica declamazione della polifonia vocale del Cinquecento, che resta tuttora incognita a taluni colti, e, sciaguratamente, a tanti direttori di coro.

Si tratta, com'è noto, di ripensare la ritmica del tempo palestriniano, indipendentemente dalle moderne stanghette e dal moderno senso dell'accentuazione dei tempi forti e di quelli deboli. Si tratta di studiare le antiche musiche non col più scolastico solfeggio, per eseguirle con «effetti» cercati a lume di naso, ma di conoscerle con la scorta e alla luce della storia e dell'estetica. Giustamente insiste il Fellerer sul carattere declamatorio di quella ritmica e, più giustamente, sull'importanza della ritmica e della parola, cioè dell'adesione della musica alla parola, o meglio, al sentimento delle parole. Infatti il palestrinianesimo rappresenta il culmine dell'espressione musicale nella forma polifonica, traboccante nella monodia e nel recitar cantando. Egli confronta alcuni passi dell'edizione accademica con talune moderne stampe, recanti diverse interpretazioni attraverso il valore delle note e l'accentuazione dei tempi forti e deboli), per mostrare quanto facilmente si neglige l'evidentissima ritmica della parola e della frase, e conseguentemente si distrugga il *pathos* della frase stessa, a favore di una quadratura che se soddisfa il peggiore e più pedante e zuccone maestro di scuola è la più antiartorica e antiestetica. Egli dà anche consigli sul metodo dell'insegnamento della polifonia palestriniana.... È questo un argomento artistico e pedagogico che in Italia dovrebbe essere divulgato e affermato, per il vero splendore dei monumenti della nostra musica antica.

FELLERER (K. G.) — *Orgel und Orgelmusik.* (Benno Filser, Augsburg).

Karl Gustav Fellerer, di cui abbiamo precedentemente scritto, pubblica un altro volume degno di molta attenzione. Esso tratta dell'organo e della musica per tale istrumento.

La storia dell'organo, dice il Fellerer, il suo essere e il suo divenire, consiste non soltanto nei problemi tecnici, ma anche nelle strette relazioni dell'istrumento con le composizioni. L'organo è un indice dell'ideale sonoro delle singole epoche. In alcuni tempi prevalse il pezzo musicale e la sua chiara esecuzione, in altri l'effetto sonoro. Per esempio, all'ideale sonoro di Bach giovava il tipo Silbermann, rispondente a tutte le necessità dell'opera musicale. In altri casi la ricerca dell'effetto conduce all'organo sinfonico, orchestrale. Col mutarsi del gusto musicale fra il sec. XVI e XVII mutò anche la fattura e la finalità dell'organo. Aspirando all'individualità, anche sonora, il sec. XVII creò un organo conveniente a tale scopo. All'epoca dei romantici, invece, l'organo volse all'effetto orchestrale. Le possibilità meccaniche e l'aspirazione a più ricche sobrietà condussero agli strumenti *monstre* della fine dell'Ottocento, orchestre utilizzate. Quanti mutamenti nel corso di un millennio! L'organo, come aveva accompagnato la danza, servì poi alla liturgia; adempiuto uno scopo istruttivo, divenne espressione artistica...

Nello sviluppo dell'organo occidentale si delinea una prima fase importante nel XIII secolo, quando i suoni si differenziarono in contrasto con l'unico registro del periodo medioevale, unico registro che era capace di varietà solo nella dimensione per così dire, del suono, avendosi le canne tutte di ugual diametro. Con l'*ars nova* s'accrebbe la necessità della differenziazione del suono, per rispondere alla distinzione delle parti polifoniche. Infatti nel XIV secolo appaiono i registri. Nel XV e XVI sec. furono introdotti il bordone e le canne chiuse, nel XVII le viole da gamba. L'orchestra cominciava a riflettersi nell'organo. Intanto aveva progredito la fattura. I tasti che nel XIV sec. presentavano tanta resistenza da dover essere percossi col pugno, e perciò dicevasi *organum pulsare*, divennero leggeri; e s'ebbe la vera e propria tastiera. L'organo di Halberstadt, costruito da Fabri nel 1361, e rinnovato dal Kleng nel 1495, aveva tre manuali e una pedaliera. Un'altra necessità appariva urgente; divenendo l'organo anche strumento di accompagnamento d'altri strumenti vibranti, e della voce umana, la inflessibilità dei suoi suoni riusciva sgradita; occorreva animare il suono dell'organo. Essendo per ciò insufficienti i meccanismi, la composizione si sforzò di dare la maggiore evidenza agli affetti e all'espressione, con la conclusione della forma, con l'equipollenza delle voci, con l'improvvisa mutevolezza della dinamica (eco). Cominciava un nuovo stile organistico. Ne conseguì una maggiore indipendenza del pezzo strumentale da quello vocale. La passacaglia e altre forme «ostinate», come la ciaccona, acquistarono importanza e ne conferirono alla composizione. Ulteriore sviluppo dei manuali e della pedaliera. Fu possibile un più largo uso dell'elaborazione del *cantus firmus*, e quindi del corale per organo; le scuole tedesche da Praetorius a Scheidt, a Reinken e Böhm svilupparono questo stile organistico. Nel '600 l'organo passò ad accompagnare le voci, armonisticamente, sia nei concerti di Viadana, sia durante le cerimonie liturgiche, nel canto del gregoriano; inoltre si prestava all'esecuzione della musica strumentale (sonate da chiesa), all'improvvisazione, e a quel che di mezzo fra la lettura e l'improvvisazione che fu la pratica dei partimenti.

Le novità nella costruzione dell'organo offrivano nuove possibilità sonore, efficaci tanto nelle singole voci, quanto nell'opposizione delle masse. Uno dei maggiori rappresentanti di questo momento è Buxtehude, che sta sulla soglia di una nuova arte organistica. Egli curò il severo pezzo contrappuntistico, richiedendo la maggior chiarezza della voce, e d'altra parte raggiungeva l'espressione con l'efficacia sonora più che con la struttura tecnica. J. S. Bach, continuando il lavoro contrappuntistico, e chiarendolo, non volle certo mescolare i suoni e diminuire la chiarezza delle voci. Egli restò estraneo ai progressi del suo tempo, fedele all'organo della sua giovinezza, si compiacque del bordone, e nel registrare si fece guidare più dalla forma che dall'aspirazione all'espressione sonora. Invece i suoi scolari miravano all'impasto sonoro. L'organo francese e quello italiano, invece, si avvicinavano al gusto clavicembalistico. Col temperamento e con altre conquiste tecniche del sec. XVIII la dinamica dei gruppi divenne lo scopo dei costruttori. Utili furono le semplificazioni e le disposizioni dell'abate Vogler. Questi si propose l'orchestrazione con l'affermazione degli archi, la soluzione della compattezza dei fiati, i nervi sonori che risentivano insomma dello *Sturm und Drang*. E l'Ottocento vide il trionfo dell'organo orchestrale.

È impossibile sunteggiare qui gli ultimi capitoli che trattano dei compositori da Mendelssohn a Reger, da Schumann e Liszt a Hindemith, delle principali fabbriche di organi, e dei più noevoli fra i recenti istrumenti. Bastano i cenni dati per intendere la complessità e l'interesse del libro.

BRANCOUR (R.) — *Offenbach.* (Laurens, Parigi)

All'esposizione chiara e amena della vita e delle opere di Jacques Offenbach segue la conclusione: «L'uomo fu buono, leale, generoso; più che consapevole, orgoglioso di sè; capite amabilissimo di persone non comuni, fecondissimo nelle invenzioni dei più bizzarri trattenimenti. L'artista: vivente, senza tregua, instancabile sotto l'urgenza di una prodiga musa; aveva fatto suo il motto di Scribe: «Ciò che si taglia non è mai fischiato»; era severissimo con i suoi scritti. Armonia e strumentazione semplici, translucide, non mai povere; argurie orchestrali, a centinaia. Qualità positive: una *verve* comica, un'inesauribile abbondanza melodica. Qualità negative: errori di prosodia, mancanza di gusto».

KINSKY (G.) — *Storia della musica attraverso l'immagine.* (Sperling e Kupfer, Milano).

Fatta una larga combinazione editoriale in Europa, la casa Breitkopf e Härtel di Lipsia ha potuto lanciare non solo in Germania ma anche in Francia, in Inghilterra e in Italia la *Musikgeschichte in Bildern* redatta da Giorgio Kinsky, autorevolissimo conoscitore di tale materia, in collaborazione dello Haas e dello Schnoor. Probabilmente la larghezza dell'affare editoriale ha consentito l'equità del costo in rapporto alle varie monete. (È curioso notare che l'edizione francese ha sostituito al titolo *Storia della musica* quello, meno severo e assai più dilettantesco e da scolotto, di *Album musicale!*). L'edizione italiana non differisce dalla originale tedesca se non per un piccolo risparmio nel margine delle pagine; nitida l'impressione; le note illustrative, naturalmente, in lingua italiana; una introduzione di Gaetano Cesari reca opportuni commenti alle immagini più remote, segnalandone l'importanza archeologica e l'utilità per quegli studiosi di storia della musica che non abbiano a mano dovizioni libri figurati, speciali di questa o quella nazione o epoca, o qualche atlante. Anche nelle scuole sarà utile consultare questo libro, che rispecchia la musica dai tempi antichissimi ai contemporanei, affinchè gli allievi vedano riprodotti, almeno in fac-simili, in effigie, strumenti e opere e artisti e scenografie, argomenti dei quali si occupa la classe di storia della musica. La scelta delle immagini è fatta con il criterio conveniente a una pubblicazione europea. Non mancherà qualcuno di deplorare la scarsa rappresentanza di questa o quella epoca. È molto facile essere scontenti delle antologie. Chiacchiere. Questa risponde a uno scopo, a una necessità. Basta.

a. d. c.

NERETTI (L.) — *Compendio di storia della musica* (R. Bemporad e figlio, Firenze).

L'autore di questo utilissimo manualetto è stato, tutta la sua vita, un «educatore» nel senso migliore della parola. Ha trascorso circa 45 anni nelle scuole del Comune di Firenze, prima come maestro, poi come direttore, indi come ispettore. Fu altresì fondatore della *Schola Cantorum*, che seppe portare a un grado quasi di perfezione. Con questo *Compendio* egli dà ora un eccellente saggio della sua esperienza e della sua coltura e, nello stesso tempo, raggiunge ottimamente un preciso scopo didattico, giacchè, coi programmi scolastici del 1923, l'insegnamento della musica è obbligatorio nelle scuole elementari, mentre un'ordinanza ministeriale del 1927 dispone che nelle scuole medie vengano dati ogni anno concerti organicamente storici. Gli insegnanti debbono dunque avere il mezzo di procurarsi con facilità la necessaria coltura storico-musicale, e gli alunni, a loro volta, debbono essere in grado di ritenere le lezioni loro impartite.

Questo libro capita dunque a proposito. Esso, in forma chiara e sobria, ma senza lacune di sorta, con trattazione razionale e ben distribuita, racchiude tutte quelle cognizioni che oggi debbono ritenersi indispensabili per chiunque voglia un po' istruirsi nella materia musicale e formarsi quella coltura media che i nostri tempi richiedono. L'autore non sfoggia ingombrante e inutile erudizione; ma si limita a esporre il frutto dei suoi studi per presentare un quadro succinto ma completo della storia della musica in ogni paese, in ogni epoca, in ogni sua forma o espressione.

Alla simpatica pubblicazione, che rappresenta un nuovo e nobile titolo per la carriera didattica del Neretti, auguriamo tutta la fortuna che si merita.

n. d.

—— *Da Esopo a Cocteau.* Guida bibliografica a traverso la letteratura mondiale di tutti i tempi, a cura di G. Scheiwiller. (ed U. Hoepli, Milano).

L'ultima parte di questa guida comporta una vasta e completa bibliografia musicale — in lingua francese — divisa non solo per materie (tecnica, storia della musica, strumenti, opere generali e speciali, la musica nei vari paesi, ecc. ecc.), ma con le indicazioni ed i riferimenti delle materie trattate in ogni singolo volume. Così essa presenta la guida più sicura per la ricerca di tutti i volumi che trattano un dato argomento generale o speciale, e presenta per lo studioso una indiscutibile praticità.

d. d. p.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

GUERRINI (G.) — *Canzone* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Semplice, melodica, di buon effetto e di media difficoltà.

HOERÉE (A.) — *Le Merveilleux Eté;* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Con queste quattro liriche d'una bella sensibilità e di una elegante scrittura moderna, il noto critico si rivela anche eccellente compositore. La parte vocale è semplice e chiede solo sensibilità a questo genere: il pianista deve avere anche pratica delle esigenze che la meccanica moderna richiede.

SCOTT (C. K.) — *Euterpe.* A collection of madrigals and other music of the 16 and 17 centuries. (Oxford University Press, Londra).

E una pubblicazione d'opere madrigalistiche e corali inglesi del 16° e 17° secolo. L'edizione e la revisione sono eccellenti e vivamente raccomandabili.

PALAU (M.) — *Tonadilla* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Melodia di carattere popolaresco (spagnuolo), gradevole e senza pretese. Piacevole all'esecutore e agli ascoltatori di non molte pretese.

MASETTI (E.) — *Mattinata triste* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

D'una scrittura semplice, chiara ed efficace e d'una buona sensibilità. Il suo carattere cantabile la renderà particolarmente gradita alle interpreti.

CRAS (J.) — *Soir sur la mer* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Con una grande semplicità di mezzi l'A. ha creato un piccolo poema pieno di emozione. È una melodia che merita d'essere raccomandata a tutti gli esecutori di buon gusto e che amano la musica schiva di facili effetti.

d. d. p.

FERRARIA (L. E.) — *I canti della montagna.* Raccolti e ordinati da U. Balestrieri, E. Mouney, P. Ravelli. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Biellese*, Biella.

I canti della montagna! Limpidi e freschi come le sorgenti che dai monti scaturiscono; arditi ed elevati come le vette che s'innalzano al cielo; quanta gentilezza, quanta forza, quanta vera e bella e sana poesia in questi canti montanini! Li hanno raccolti, con finezza e buon gusto, Umberto Balestrieri, Edoardo Mouney, Pietro Ravelli: li ha armonizzati con sapienza ed amore il maestro Luigi Ernesto Ferraria, li ha pubblicati col patronato del Club Alpino Italiano la Casa Ricordi. Bene ha detto il senatore Porro, Presidente del Club Alpino Italiano, nella bella prefazione:

Vi sono gioielli autentici; canti di squisita fattura melodica, altri singolarmente ricchi di ispirazione e di movimento, altri ancora di sorprendente finezza e perfezione di forma. È veramente l'anima popolare che canta.... Tesoro musicale, la fonografia musicale del nostro Bel Paese!

L'armonizzazione, che dei canti ha fatto il maestro Ferraria, è un autentico capolavoro; altri musicisti pur di alto valore, hanno, oggi e ieri, elaborato canti popolari e canti celebri; la sapienza tecnica di quei musicisti ha servito a colorire, a caricare, persino a travisare melodie, la cui bellezza era proprio tutta nella loro ingenuità; le ricche vesti, con cui furono abbigliate quelle note, recarono una luce d'abbagliamento del tutto contrastante con la spontaneità delle melodie. Il maestro Ferraria, signore d'ogni ritmo, uomo di grande ingegno e di grande coltura, ha intuita tutta la bellezza della poesia; ha sapientemente fissato le note, i tempi, i toni; ed ha avuto sopratutto il grande merito di conservare ai canti la loro incantevole semplicità. Nell'affidargli il delicato e faticoso lavoro, a lui fu detto

Qui si parrà la tua nobilitate.

E con nobilissimo intelletto d'amore il maestro L. E. Ferraria portò a compimento un'opera degna dell'ammirazione e della riconoscenza di tutti gli Italiani.

Ogni persona intelligente e appassionata, ogni associazione culturale, sportiva, ogni famiglia deve avere in casa questo volume che suscita ondate di commozione e di ammirazione.

Sono canti di guerra, canti nostri, canti valsesiani, friulani, valdesi, valdostani, trentini, sardi, c'è la *Penna dell'Alpino*, l'*Inno degli Sciatori*, *Il Testamento del Capitano*, la *Marcia degli Sposi*, la *Monferrina*, la *Stella del Mattino*, la *Girometa;* sono quasi un centinaio questi canti belli, forti e gentili.

L'edizione che ne ha fatto la Casa Ricordi è un'opera d'arte che onora l'Italia.

È un bel libro di musica e di poesia, d'arte e di gentilezza tutta italiana.

(v. a.).

PIANOFORTE A DUE MANI

BRAGA (E.)

121299. - *Prenda minha.* Canção popular do Rio Grande du Sol. L. 5,—

121300. - *Tanguinho brasileiro.* » 6,—

CANOSA (F. R.)

121785. - *No es pa' ponerse a llorar.* (Cara mia, non c'è ragione!). Tango (con parole). Versi di E. Dizeo. L. 6,—

CIPOLLA (A. A.)

121787. - *Tricromia arrabelara* (Tricromia su sfondo azzurro). Tango (con parole). Versi di Francisco Bastardi. L. 6,—

COBIAN (C.)

121789. - *Volvé a mi lado* (A me ritorna!). Tango (con parole). Versi di Enrique Dizeo. L. 6,—

STOCCHETTI (R.)

121590. - *Te quiero.* Tango L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Comune di Caltagirone. — Concorso per titoli e per esami al posto di Maestro Direttore del Corpo Musicale. Stipendio L. 13.000 oltre agli aumenti quadriennali. Scadenza il 10 settembre p. v.

® Comune di Nocera Inferiore. — 28-29 luglio, concorso bandistico con premi da L. 1000 a L. 4000. Scadenza per la presentazione delle domande il 20 luglio.

® Giornale L'Ora, Palermo. — Concorso fra i musicisti siciliani per un Inno a Virgilio sulle strofe di Achille Leto. Scadenza 31 luglio. Premio una medaglia d'oro. Invio dei lavori (parte di canto a una voce, con accompagnamento di pianoforte) col sistema del motto e della busta.

® La Presidenza dell'Opera Balilla, allo scopo di non danneggiare gli avanguardisti in procinto di sostenere gli esami nella prossima sessione estiva, ha deliberato di ritardare lo svolgimento del I Concorso nazionale corale ai giorni 8, 9 e 10 agosto. Poichè questo primo Concorso corale avrà un carattere spiccatamente regionale, la Presidenza dell'Opera ha fatto obbligo a tutte le squadre concorrenti di presentare, oltre ai cori già precedentemente fissati, due canzoni regionali.

® Concorso di Liuteria della Fiera Campionaria di Padova. — La grande Medaglia d'oro venne assegnata alla Scuola di Liuteria del R. Conservatorio di Parma. Gli altri premi vennero assegnati nell'ordine:

Categoria A (*Strumenti per solisti*): Giovanni Schwartz, di Venezia; Prof. Enrico Veronesi di Udine; Umberto Muschietti di Udine; Ettore Siega di Venezia; Arrigo Tivoli Fiorini, di Sanremo; Primo Contavalli di Imola; Giuseppe Zamberti di Vicenza; Luigi Galimberti, di Milano; Battista Gaibisso di Alassio; Riccardo Somma, di Piano d'Arta (Udine); Giuseppe Bellinazzi e Sorgà di Verona.

Categoria B (*Strumenti commerciali*): Ditta Zigiotti Carlo e C., Cazzano di Tramigna; Giovanni Rodig, di Verona.

NOTIZIE

® Il 10 giugno u. s., S. E. Bottai ha insediato il Comitato nazionale dei concerti che unisce i rappresentanti dell'Associazione nazionale fascista degli enti e società di concerti e del Sindacato fascista dei musicisti, per studiare e risolvere, nell'interesse dell'arte nazionale, i problemi comuni alle due associazioni.

E' stato eletto presidente del Comitato nazionale l'on. Bodrero e subito il Comitato ha intrapreso i suoi lavori discutendo circa l'estensione pratica dei compiti di coordinamento delle manifestazioni musicali italiane affidati al Comitato non soltanto nei riguardi delle Società di concerti e dei musicisti, ma anche nei rapporti con Enti statali, parastatali e del Partito che mirino alla divulgazione della cultura musicale a mezzo di concerti.

® Per lodevole iniziativa dei proprietari della libreria Draghi di Padova, è stata inaugurata privatamente in quella città in Via Cavour, il 21 corr. mese, una lapide dedicata ad Arrigo Boito con questa leggenda:

« In questa contrada — già dei Morsari — Arrigo Boito nacque il 24 febbraio 1842 ».

Presenziavano il Podestà, il Nob. Brunelli Bonetti, il prof. Ravanello e il dott. Belloni.

® A reggere la Direzione del Teatro alla Scala, in sostituzione del compianto ingegnere Scandiani, è stata chiamata la signorina Anita Colombo.

® E' stato pubblicato il programma del Primo Festival Internazionale di Musica a Venezia che si svolgerà nei giorni 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14 settembre e durante il quale verranno eseguite — tranne che nel 6° concerto — molte musiche nuovissime di autori italiani, e nuove per l'Italia di autori stranieri. Degli uni e degli altri riportiamo i nomi:

1° Concerto: G. Bianchi di Verona, vincitore del Premio Venezia, indetto dallo stesso Festival, col suo *Concerto* per orchestra, De Falla, Prokofieff, Sinigaglia, Veretti, Walton. — *2° Concerto*: Alderighi, Castelnuovo Te-

desco, Rosi, Santoliquido, Bartok, Bloch, Kodaly, Petyrek, Roussel. — *3° Concerto*: Ferro, Krenek, Marzollo, Massarani, Szimanowski, Tommasini, Scriabine, Turina. — *4° Concerto*: Alfano, Lualdi, Pick Mangiagalli, Hindemith, Milhaud. — *5° Concerto*: Alaleona, Casella, Malipiero, Pizzetti, Strawinski. — *6° Concerto*: Corelli, Haydn, Vivaldi. — *7° Concerto*: Busoni, Debussy, Honegger, Mulè, Respighi, Zandonai.

I concerti di musica sinfonica (1°, 4°, 5°, 6°, 7°) saranno diretti da Votto, Serafin e Molinari. Agli altri, parteciperanno i quartetti Roth e Veneziano, il trio pesarese, il quintetto napoletano ed esimii solisti, compreso Hindemith.

❋ Il Governatore di Roma ha confermato in carica per un biennio il COMITATO DEL TEATRO REALE DELL'OPERA, composto, com'è noto, dei seguenti signori: Presidente: vice-governatore conte D'Ancora. Membri: conte Di San Martino, dott. Forges Davanzati, prof. Grisostomi Marini, comm. Morichini, on. Mulè.

Il comitato ha poi riconfermato pure per un biennio il maestro Marinuzzi, quale direttore artistico e maestro direttore concertatore, nonchè il maestro Gabriele Santini quale maestro concertatore e direttore d'orchestra.

❋ E' stata costituita, a LUCCA, una CAPPELLA MUSICALE per l'esecuzione di musica sacra intitolata a Santa Cecilia. Detta cappella composta di oltre 40 esecutori, è diretta da Ugo Marsili.

❋ A MILANO si è costituito il nuovo TRIO CALACE, composto del pianista Enzo Calace, del violoncellista Caruana e del violinista Ruminelli.

❋ Una Mostra di liuteria si svolgerà a FIRENZE, la prossima primavera.

❋ LA R. ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA ha nominato accademico benemerito Alessandro Bustini, il quale lascia la carica di direttore artistico, affidata a Mario Corti.

❋ Al Donizetti di BERGAMO verranno rappresentate: *Linda di Chamounix* (con Toti Dal Monte); *Butterfly* (con la Pampanini) e la *Forza del destino*. Dirigerà Del Campo.

❋ NUOVI LAVORI IN VISTA. — Si annunziano tre opere nuove: *La Vedova scaltra* di Wolf Ferrari, libretto di Ghisalberti tratto da Goldoni, che verrà rappresentata al Reale di Roma nel prossimo febbraio; *Gli Amanti di Granada* di Guarino, su intreccio che Adami ha rilevato da un romanzo spagnolo; *L'isola del peccato* di Renzo Bianchi, il quale ha pure terminato un poema sinfonico, dal titolo *Jaufré Rudel*.

Yambo sta lavorando attorno ad una commedia comico-sentimentale, *Cappuccetto rosso*, derivata dalla celebre novella di Perrault; l'adattamento musicale sarà fatto dal maestro Salvatore Allegra.

Respighi ha quasi terminato un poema *La Natività del signore* ispirato da Jacopone da Todi e dedicato al conte Chigi di Siena, nella cui città avverrà la prima esecuzione.

Ettore Montanaro, infine, prepara una *Suite fanciullesca* per piccola orchestra.

❋ L'ultima STAGIONE CONCERTISTICA PARIGINA è stata assai laboriosa. Si sono avute 379 udizioni sinfoniche; 262 da camera; 223 pianistiche; 116 di canto. Vale a dire 1517 concerti in poco più di otto mesi.

❋ La prossima stagione del TEATRO REALE DEL CAIRO, affidata all'impresa Ferone, comprenderà un programma esclusivamente italiano.

❋ LUDOMIR ROZYCKI ha vinto, con la sua opera *Ero e Psiche*, il premio musicale polacco pel 1930.

❋ Il deficit dell'OPERA DI COLONIA è di marchi 6.000 per sera, pari a circa L. 26 mila. Perciò si sono diminuiti i professori d'orchestra da 104 a 75, e se nella prossima stagione gli incassi non aumenteranno, il teatro verrà chiuso.

❋ A Vienna si è tenuto il Congresso internazionale della LEGA MONDIALE PER LA MUSICA ED IL CANTO. A proposito dell'argomento riguardante la musica meccanica, il Congresso ha rilevato i pericoli che minacciano la cultura musicale per la « meccanizzazione » della musica col film sonoro, la radio e il grammofono che stanno per distruggere la musica vera e propria, la quale, secondo la « Lega mondiale », si troverebbe già alla vigilia della rovina.

Purtroppo — afferma l'ordine del giorno, — gli Stati e le società mantengono un contegno passivo di fronte a questo stato di cose e alle sue conseguenze culturali, sociali, artistiche ed economiche, mentre la Lega vorrebbe che le autorità competenti intervenissero con una pronta azione nel campo doganale e dei diritti di autore per frenare la marcia vittoriosa dei mezzi musicali meccanici.

❋ L'ottavo festival della SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA avrà luogo, come già avevamo annunziato, in settembre a LIEGI.

La Giuria, composta da Max Butting, G. F. Malipiero, Jacques Ibert, Paul Pisch e Enrico Schulhoff, si è riunita a Francoforte per la scelta delle musiche che formeranno i programmi. L'Italia è rappresentata da due importanti opere: una *Serenata* per clarinetto, oboe, tromba, violino e violoncello di Alfredo Casella e una *Sinfonia Italiana* (Il popolo e il profeta) per orchestra, di Antonio Veretti.

Tra gli altri autori si notano tre francesi: Albert Roussel con un *Trio* per flauto, viola e violoncello; Florent Schmitt, con una *Ronde Burlesque* per orchestra; Germaine Tailleferre con *Tre liriche*. Oltre a William Walton, che presenterà un suo *Concerto per Viola*, vi saranno due inglesi: Bax con una *Sonata* per due pianoforti e Henry Gibson con una *Marcia gallica* per pifferi.

NECROLOGIO

ANGELO SCANDIANI

La quasi repentina scomparsa dell'Ing. Commendator ANGELO SCANDIANI, direttore generale del Teatro alla Scala, avvenuta il 24 giugno u. s., ha prodotto in noi, suoi antichi e fedeli amici, un senso di sgomento e di vivissimo dolore, che non ancora riusciamo a dominare.

Aveva appena compiuti i 58 anni di età, ed è morto sulla breccia, mentre aveva quasi approntato il programma della prossima stagione scaligera 1930-31 e dopo di aver superato vittoriosamente la prova più ardua che gli fosse toccata nel decennio della sua gestione (nella quale rimangono memorabili le creazioni di *Nerone* e di *Turandot*), quella cioè di condurre a termine e decorosamente una stagione alla quale, per la prima volta, gli era mancato l'ausilio possente e insostituibile di Arturo Toscanini.

Angelo Scandiani, veneziano di nascita, aveva fatto il suo ingresso nella vita militante in qualità di valente ingegnere elettrotecnico; in seguito, abbandonata la professione per amore dell'arte canora, aveva percorso egregiamente la carriera lirica, quale baritono, ottenendo autentici successi sia nei teatri d'Italia che in quelli dell'estero, e, infine, aveva dedicato tutta la sua energia, tutta la sua competenza, tutta la sua passione alle fortune della Scala risorta e allo svolgimento del nobile programma toscaniniano.

In ogni fase della sua esistenza, quale che fosse stato l'aspetto della sua attività, per una sua speciale caratteristica egli si era sempre segnalato e a tutti era sempre riuscito simpatico e gradito: per la sua grande signorilità. Il bonario e arguto gentiluomo veneziano si rivelava sempre in lui, ad ogni suo atto, ad ogni sua parola. Uomo integro come pochi, era dotato di un istintivo buon senso, di un equilibrio, di un tatto che gli consentivano di superare felicemente delle situazioni che per molti altri sarebbero state scabrosissime e forse insormontabili.

A coloro che lo avessero solo superficialmente conosciuto, egli poteva apparire come persona molto facile e pieghevole. Invece, in realtà, Angelo Scandiani era ben saldo e tenace nelle sue idee, quando queste corrispondevano a principi artistici o amministrativi coi quali sarebbe stato pericoloso o ingiusto di transigere, e riserbava la sua arrendevolezza solo alle questioni di secondaria importanza, per le quali un « no » sarebbe stato un inutile dispiacere inflitto a qualcuno.

In fondo, era un uomo di sentimentalità squisita; ma talvolta si compiaceva di dissimularla, forse per evitare il contrasto con un certo scetticismo, più apparente che reale, che costituiva una sua innocente civetteria.

Alle desolate sorelle e ai congiunti dovrà recare non poco conforto l'unanime compianto che ha destato l'inattesa fine del loro caro; compianto che ha avuto la sua espressione più commovente e più alta la mattina dei funerali, ai quali è accorsa spontaneamente una folla di amici, di estimatori, di membri della immensa famiglia scaligera e teatrale.

Ma il vero conforto, per coloro che lo piangono, è il sapere che la memoria di Angelo Scandiani rimarrà per sempre legata ai fulgidi annali della Scala risorta, nei quali il suo nome di collaboratore devoto e instancabile di Arturo Toscanini trova un posto degno e meritato.

All'età di 77 anni si è spenta a Sacco di Rovereto, il 24 giugno, la Signora CAROLINA ZANDONAI, madre adorata dell'illustre compositore e caro nostro amico Riccardo Zandonai.

Egli, già duramente provato, pochi anni or sono, per la scomparsa del suo ottimo genitore, è questa volta anche più acerbamente colpito, perchè il gran cuore di sua madre rappresentava, nella sua febbrile vita di artista, un rifugio dolce e sicuro.

A lui, alla sua consorte signora Tarquinia, ai parenti tutti giungano le nostre affettuose e fervide condoglianze.

C. C.

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

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BARROZO NETTO (J.) (121270). *Rhapsodia guerreira.* (A) L. 6,—

DIABELLI (A) e MUELLER (A. E.) (E. R. 1237). *Venti piccoli Pezzi istruttivi* (Marciano). (B) L. 4,—

CANTO E PIANOFORTE

CROPPI (M. L.) (121807). *El pibe picaflor* (Lo scapestrato). Tango. Versi di A. J. Rodriguez Bustamante (C-B). (A) L. 6,—

MUSELLA (S.) (121611). *Anelito.* Poema di Ottone Schanzer, inspirato al « Soupir » di S. Mallarmé. (S-T). Testi italiano e tedesco. (A) L. 5,—

RUIZ (A.) (121809). *Desdén* (Sdegno d'amore). Tango. Versi di Diego Arseno (MS-Br). (A) L. 6,—

SCIAMMARELLA (R.) (121811). *Para sangre* (Destino). Tango. Versi di A. J. Rodriguez Bustamante (MS-Br). (A) L. 6,—

TORANZO (U.) (121813). *Aradita* (Ragnolina). Tango. Versi di Diego Arseno (MS-Br). (A) L. 6,—

CORI CON PIANOFORTE

LOTTI (A.). *La vita caduca.* Madrigale a cinque voci miste :

—— (121548). Partitura. (A) L. 6,—

Parti staccate :

—— (121549) Soprani I. e II. (uniti). » » 3,—

—— (121550) Contralti. » » 2,—

—— (121551). Tenori. » » 2,—

—— (121552). Bassi. » » 2,—

VIOLINO

VERDI (G.) (121760). RIGOLETTO. Quartetto. Trascrizione di R. Franzoni. (A) L. 3,—

TROMBA

CARDONI (A.) (E. R. 1222). *Lo stile della Tromba.* Esercizi e Studi di carattere per Cornetto in Si b. (B) L. 6,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ALFANO (F.) (121354). IL PRINCIPE ZILAH. I. Fantasia (Culotta). (A) L. 20,—

BUSTOS COMAS (J.) (121832). *Noviecita de otros tiempos* (Fidanzata d'altri tempi). Tango. (A) L. 6,—

CATALANI (A.) (121305). DEJANICE. Ballabile delle etère (De Cecco). (A) L. 8,—

MASSERINI (G.) (121757). *Sumatra.* Java. (A) L. 6,—

PARELLI (A.) (121712). *Madrigale a Nanette.* (A) L. 6,—

PICK-MANGIAGALLI (R.). CASANOVA A VENEZIA (Culotta) :

—— (121267). Sarabanda. (A) L. 6,—

—— (121621). Danza delle Apparizioni e Barcarola. (A) L. 10,—

PUCCINI (G.). EDGAR (De Cecco) :

—— (121483). Preludio Atto 3°. (A) L. 8,—

—— (121604). I. Fantasia. » » 20,—

TORANZO b (U.) (121814). *Aradita* (Ragnolina). Tango. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ANDOLFI (O.). *La Sonnambula* di V. BELLINI. — MASSARANI (R.). *Lohengrin* di R. WAGNER; *Tristano e Isotta* di R. WAGNER. Guide Radio Liriche. (A. Formiggini, Roma). Ciascuna L. 3,—

BONAVENTURA (A.). *Musicisti livornesi.* (S. Belforte & C., Livorno). L. 6,—

DE CURZON (H.) *Ellevion.* (F. Alcan, Paris). Fr. 15,—

DER NUELL (von E.). *Béla Bartók.* (Mitteldeutsche Verlags - Aktien - Gesellschaft - Halle).

DESDERI (E.). *La Musica contemporanea.* (F.lli Bocca, Torino). L. 26,—

LAVIANI (J. Z.). *Gavino Gabriel.* (Italica Ars, Milano). L. 2,—

KORNERUP (T.). *Akutische Gesetze* für die Akkord und Skale Bildung. (J. Jorgeusen & Co., Kopenagen).

MIGOT (G.). *J. Ph. Rameau.* (Libr. Delagrave, Paris).

PACCAGNELLA (E.) *I nuovi orientamenti della Didattica e della Pedagogia musicale* nell'insegnamento generale della musica. Vol. I. (Nuova Didattica e Pedagogia musicale, Milano).

PAGANO (L.). *Il parto settimello.* (Dalla Rivista Musicale Italiana, Torino).

PERRIER DE LA BATHIE (E.). *Orgues Savoyardes.* (Imprimerie Commerciale d'Annecy).

SCONZO (F.). *Il Flauto e i Flautisti.* (U. Hoepli, Milano). L. 12,—

VISBECQ (R.). *Notice sur le Clavier enregistreur de musique.* (Anselm & Hortel, Paris).

ORGANO

BACH (G. S.). *I più bei Corali di...* A cura di E. Piglia; provvisti di diteggiatura e di pedaleggiatura. (S. T. E. N., Torino). L. 10,—

CHAUSSON (E.). *Interlude* du « Poème de l'Amour et de la Mer ». Transcription pour Orgue, par E. Commette. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

ERB (M. L.). *Sonate* pour Orgue. (M. Senart, Paris).

FERRARI TRECATE (L.). *Canzoncina popolare* per il mese di Maria. Ad una o due Voci pari ed Organo. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 5,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tipografia E. ZERBONI - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-238

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnel - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

VARESE.
Ricordi 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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO VIII·IX. AGOSTO-SETTEMBRE MCMXXX



Polveri idriz

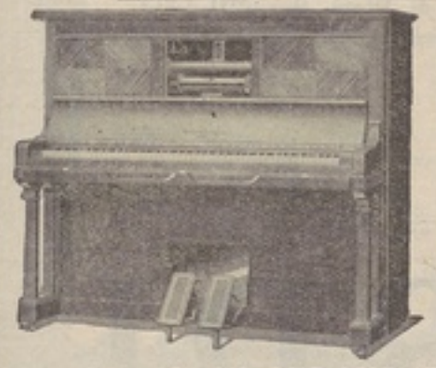
per Acqua minerale gasosa artificiale

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 Belletti - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Pioa & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellicioni - MANTOVA: L. Desiderz - MESSINA: Pasquale Giuseppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Berzioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tind - UDINE: Camillo Rontico - VENEZIA: Senzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balboani - VOGHERA: Mario Moroni

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.

CASA EDITRICE "ALPES"

MILANO - Via Monte di Pietà, 9 - MILANO

Uscirà in autunno

CARLO GATTI

VERDI

Due volumi di complessive 900 pagine, rilegati in tela gialla, illustrati con 128 riproduzioni di stampe e fotografie inedite, con indici analitici.

PREZZO dei due volumi Lire CENTOVENTI

Il Maestro CARLO GATTI, ben noto nel campo degli studi musicali, ha scritto una biografia di GIUSEPPE VERDI che si ha motivo di ritenere definitiva, sia per i documenti — sinora ignoti — che egli ha potuto consultare, che per la lunga ammirevole pazienza, con cui ha condotto le ricerche.

L'opera — che è in prenotazione — sarà ceduta agli abbonati di "Musica d'Oggi„ che la prenotino, col 10 % di sconto sul prezzo di copertina.

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I). *Ah! bello a me ritorna* (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI. *Misero a pien mi festi* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthà* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro. *Nume, custode e vindice* (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON-FONOTIPIA** PREZZI: F. L. 30 - Diam. cm. 30

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

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

il preferito dai maggiori pianisti

BECHSTEIN

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.

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

LAMIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = COTONIFICI = LAMIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

F. BUSONI

E. R. 652. - *4 Danze Antiche.* Op. 2. (Bourrée - Gavotta - Giga - Minuetto) L. 8,—

E. R. 653. - *Minuetto.* Op. 14. - *Gavotta.* Op. 25. L. 6,—

E. R. 651. - *3 Pezzi nello stile antico.* Op. 10 (Giga, Minuetto, Sonatina) L. 6,—

E. R. 654. - *Preludio e fuga.* Op. 21. - *Preludio e Fuga.* Op. 36 L. 10,—

E. R. 694-5. - *24 Preludi.* Op. 37. 2 Volumi. Ciascuno L. 8,—

E. R. 650. - *Una festa al villaggio.* 6 Pezzi caratteristici. Op. 9 L. 15.—

Revisioni di G. TAGLIAPIETRA

EDIZIONI G. RICORDI & C.

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

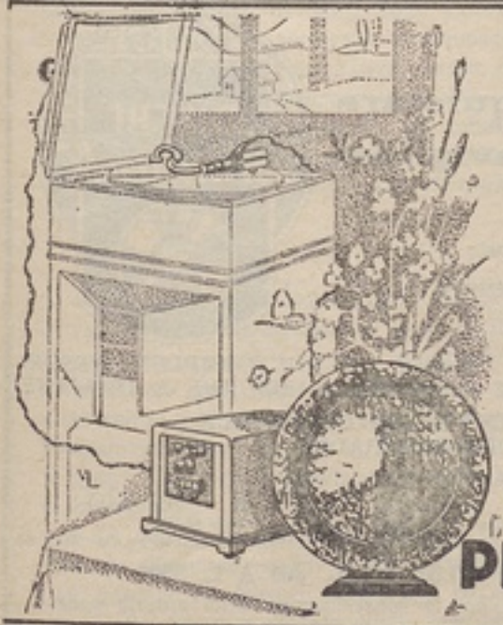
AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA
FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita – A'–

PHILIPS-RADIO

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

L. Parigi. — La Musica ornata: I. Le edizioni . . . . . Pag. 343
G. M. Ciampelli. — Barbara e Carlotta Marchisio . . . . . » 352
V. Raeli. — Catalogazione e statistica delle collezioni di libretti per musica » 356

RIVISTA DELLE RIVISTE: Henry Rabaud. - Che cosa significa Bayreuth per noi? - L'Ispirazione. - Italia. - Estero . . . . . » 361
VITA MUSICALE: - Teatri - Concerti . . . . . » 372
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann). - Lettera dal Belgio (E. Closson). - Lettera dalla Russia (B. De Schloezer) » 373
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 378
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 381

BRANO MUSICALE

F. B. Busoni: *Giga.*

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

Concessionari esclusivi per l'Italia e Colonie
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce
AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

Anno XII. Agosto-Settembre 1930-VIII. N. 8-9.

MVSICA D'OGGI

La musica ornata: *I. - Le Edizioni*

Il rinato entusiasmo per le arti decorative non ha ancora tocco niente, o ben poco, di tutto quello che si riferisce al mondo della musica.

Senza voler ricercare ora le cause storiche, psicologiche per le quali si è perseverato così a lungo nella trascuratezza della « decorazione musicale » ci limitiamo soltanto a ricordare — pel nostro compito — che il germe della decorazione di ogni libro — di musica e di lettere — fu la parola, anzi la *iniziale*. Questa, colorata in rosso (*minium*), portò il primo raggio di colore nel codice e generò la, più florida, miniatura. La miniatura generò ogni ornamentazione, anche a stampa. E accomunò in principio il codice *scritto* e quello *notato* chè appunto poggiavano, e l'uno e l'altro, sulla parola, sulla iniziale. (Gli antifonari e tutti i libri sacri da canto portavano costantemente parallela la nota e la parola). Oggi l'iniziale, e la funzione decorativa di essa, è, si può dire, scomparsa nella moderna pratica di incidere e stampar la musica. Ha persa ogni possibilità di influenza anche quando si tratti di musica per canto, cioè con parole. Il che vuol dire che si è spento il germe stesso della decorazione. Non deve far quindi meraviglia se l'indugio per una ripresa è stato così lento, lungo e tuttavia impacciato, rispetto alla musica.
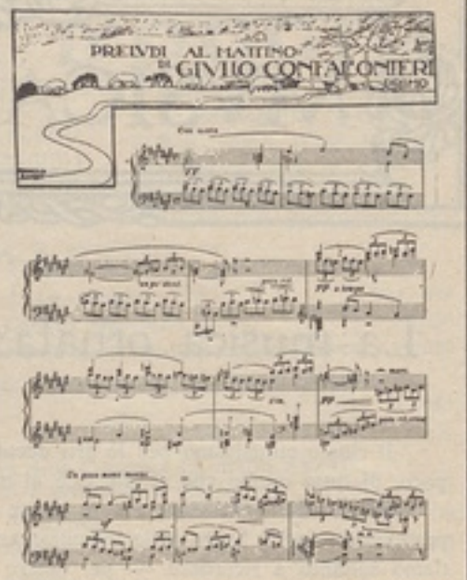
***

Fra i primi a ricordarsi della musica, nella decorazione, fu Ettore Cozzani. A vessillo della sua crociata in favore di una compiuta bellezza egli innalzò quell'*Eroica* che appunto « eroica » considerava ogni poesia, cioè, venerava, esaltava al medesimo grado ogni forma di arte e tutte le riconosceva come sforzi variati dello spirito per giungere a manifestarsi completo. Egli perciò andò incontro, col programma, a tutte le arti e, per logica, s'ingegnò di contornarle pure di tutte le grazie e di tutto il decoro che l'ardore suo passionale ed entusiastico suggeriva e imponeva.

Le non poche decorazioni musicali da lui tentate, incise sul legno o semplicemente disegnate, si riferiscono di preferenza alla copertina o alla testata. Ma non ignorano il centro di pagina e il finale.

Delle copertine ricordo quella ben caratteristica e gustosa per il *San Basilio*



B. DISERTORI. - Copertina per "*San Basilio*„ di I. Pizzetti.
(Edizioni Rivista Eroica)



Una pagina musicale di C. Confalonieri, con intizio di F. GAMBA. (Edizione Rivista Eroica)



D. NERI. - Copertina per "*Ninna-Nanna*„ di A. Bonaccorsi.
(Edizioni S. Palagi, Roma)



C. CISARI - Copertina per "*Les Roses de Noël*„ di C. Lòpez Buchardo.
(Edizioni Ricordi, Milano).

di Ildebrando Pizzetti. L'ha costruita in un equilibrio architettonico classico Benvenuto Disertori con quell'asciuttezza di disegno fra primitivo e raffinato che gli è abituale, e l'ha venata, ancora secondo sua consuetudine, di gusto letterario.

È la copertina vera e propria, quella che viene eseguita appositamente, esclusivamente per una determinata composizione. Fra mezzo agli attributi musicali: il grande organo (che serve come da *campo* decorativo), il violino, la siringa appesa, ed altro strumento a corda di intenzione arcaica, intravisto nel manico, reca quelli episcopali e leggendari, col pastorale fiorito, propri a quel testo poetico. E il titolo completo si legge inscritto, al luogo delle note, nelle due spaziose pagine del fascicolo aperto sul leggìo che si erge su un fusto, ornato, davanti all'organo.

Tra le testate ricorderò quelle disegnate dall'Aloy per la musica di Alfredo Berisso e da Francesco Gamba per musiche dell'Alaleona e del Confalonieri. Quelle del Gamba hanno perfino una mossa che par voglia intaccare lo stesso problema della *iniziale* e della incorporazione dell'ornamento al testo.

Il Cozzani qualche volta ha anche messo a fronte del testo musicale il ritratto del musicista autore (come quello del Confalonieri litografato dall'Aloy e quello del Berisso in xilografia) con l'aggiunta di una nota biografica illustrativa.

L'influenza benefica dell'*Eroica* si dilata, direttamente, per una volta almeno, alle edizioni della grande industria: alle edizioni del Sonzogno con la *Fedra* di Pizzetti e d'Annunzio, messa fuori adorna di una copertina e di tre testate in xilografia.

I legni li incise il Mantelli, xilografo appunto emerso dal gruppo dell'*Eroica*: quello per la copertina, a tre colori e a pagina piena; gli altri, più piccoli per le testate, ad un colore. La copertina è impostata sopra la classica gradazione di giallo cuoio, che velando di opacità l'incisione — come la protagonista raffigurata tenta coprire del velo dei capelli il suo orrore — par che voglia attenuare il senso fosco della tragedia e ricondurla lontana nel tempo. Le testate, più vivaci, in rosso vinato, portano come un riflesso di vivo sangue attorno agli episodi culminanti.

Se nel carattere singolare — che sorprese — di questa pubblicazione musicale vi è un riflesso, per doppio verso, del movimento dell'*Eroica*, in quanto l'edizione fu decorata nello spirito xilografico ritornato in onore molto per quella Rassegna, e da un incisore appartenente alla Rassegna medesima; ve n'è altresì uno, visibilissimo, della particolare cultura ed educazione ed elevazione intellettuale degli autori, musicista e poeta: D'Annunzio, che già per conto suo, col fraterno aiuto di Adolfo De Carolis aveva dato rilevante impulso alla decorazione del libro letterario, Pizzetti (anzi, allora, Ildebrando da Parma) eletto musicista nostro ornato di molte lettere.

Ecco qui un esempio palpitante in due buone copertine isolate, incise a più legni per soddisfare all'esigenza ed al buon gusto ancora di un altro musicista che ha coltivato la mente al di là delle note e che, lo so, ama la comunione delle arti. Per la rivivificazione di un'antica nenia già sulle bocche delle donne barghigiane, il maestro Alfredo Bonaccorsi si è fatto incidere, a due colori, dal pittore Dario Neri una copertina che può parere a prima vista un po' carica di particolari e frastagliata; accontenta poi meglio l'occhio che, riguardando, vi scorge l'intenzione di ritrovare il gusto della pietra e di tutto lo spirito dell'età di mezzo.

L'effetto dei colori è trovato nel rapporto fra il celeste bluastro della torre e delle rondini a volo, e il bistro marrone contornante.

Un'altra se la è fatta incidere dal Morbiducci per un « canto di culla »: *Oggi è nata una fanciulla*. In questa la robustezza più conveniente alla xilografia parla piano nella morbidezza delle linee curve offerte dal *costume*, chè si trattava di figurare una scena materna del secondo *ottocento*.

Fra gli editori minori ne citiamo uno che fa al caso nostro: il Forlivesi di Firenze. Da prima tentò l'annobilimento delle edizioni arieggiando esso pure la copertina tipografica, con l'esclusione di ogni fregio e facendo calcolo solo della spaziosità e della macchia di colore recata dalla dicitura sulla carta. Per la quale dicitura per altro scelse ed adottò quei grassi caratteri di fusione moderna, non elegantissimi, in vero, ma che un poco possono dare l'illusione di essere disegnati.

In tale dignitosa asciuttezza insistette a lungo. L'alleggerì un poco e sollevò con una semplice sigla, a forma di sigillo, il più delle volte impressa verso il centro della pagina; e col fare uso di una carta bianca e solida sulla quale il colore delle diciture (vinato, bleu, anche verde) giuoca armonioso e vivace.

Intonata così la coperta, l'editore fiorentino ha avuto poi l'accortezza di evitare lo stridore dell'inchiostro tipografico nero sulla carta liscia — che anch'egli adopra, come tutti, per il testo — ripetendo il frontespizio, all'interno, nel tono basso del bistro.

Un altro passo avanti: con la *Pisanella* del *Pizzetti* — la cui copertina è pure eseguita nello spirito sobrio non ancora dimentico dell'asciutezza tipografica, ma insomma disegnata e si giunge ai *3 fioretti di Santo Francesco* di più esplicito carattere decorativo.

Tre copertine per la musica di Mario Castelnuovo-Tedesco le ha disegnate a due colori Piero Bernardini nel suo stile singolare, tra umoristico e sentimentale, che un poco deve aver penato di fronte alla casta nudità francescana. Il taglio delle piccole scene e i rapporti dei colori e la distribuzione dei caratteri ricavati dal classico carattere umanistico di Antonio Sinibaldi, fra noi rimesso in onore da Guido Biagi e dall'editore Bertieri, compongono tre copertine equilibrate, con un loro proprio senso decorativo sul quale balena una qualche idea di miniatura resa modernissima dalla propria asciuttezza, che l'abbondanza dello spazio vuoto circostante mette maggiormente in evidenza. Molto del buon effetto è recato anche qui dai rapporti dei colori, piatti, d'intonazione piuttosto bassa; sicchè, è naturale, si altera un poco nella riproduzione meccanica per la tipografia.

Ma la nostra maggior fiducia riposa sul Ricordi che, editore principe, dimostra per mille versi di tendere alacremente ad ammodernarsi e mettersi alla testa anche rispetto alla decorazione delle edizioni; sicchè, è certo, ci sarà motivo di orgoglio anche per questo verso. Fra le sue innumerevoli pubblicazioni — immane lavoro di un secolo — possiamo trovare il documento di tutto lo svolgersi ed il variare del gusto decorativo durante il secolo XIX in Italia.

Il sintomo che più induce ad aver sicura fiducia nella grande Casa milanese si è l'evidente intenzione che essa dimostra di orientarsi, di ispirarsi ad una sobrietà di schietto buon gusto *tipografico* — che è fondamentale per la purificazione del senso decorativo librario.

Dei decoratori di Casa Ricordi a segnar la tendenza moderna rinnovatrice par che sia destinato il Cisari. Questi, di sovrabbondante produzione, ha derivato un suo modo di disegno dal cinquecento decarolissiano, estremamente denudato per renderlo personale e che nell'insieme resulta una sigla piuttosto voluta, per amore di caratteristica, che spontanea. Ma il Cisari è attivissimo e nella sua produzione più recente si dimostra più misurato, più armonioso. E quindi, meglio promettente anche per noi.

***

Il migliorato carattere artistico impresso talora alle coperte, mette più in vista e fa più stridente la stonatura, non anche eliminata, del passaggio fra la carta spesso a mano, ruvida della coperta e quella liscia, quasi lucida del testo. L'edizione di lusso di *Debora e Jaele* del Pizzetti pubblicata suntuosamente dal Ricordi su carta grave di colore è l'eccezione che meglio mette in evidenza la regola, generalmente e malamente praticata. È così elementare la necessità di questo rapporto che il non averlo saputo conseguire di primo acchito conferma che ancora non si comprende quale veramente sia e dove poggi il problema decorativo della musica. E che, in sostanza, ci si limita, per ora, a far men peggio quello che a lungo si è fatto con poco gusto: la copertina. Ma la copertina da sola non costituisce l'edizione musicale — come non costituiva il libro. E il libro, quando ci si è proposti di migliorarlo artisticamente, lo si è considerato all'esterno e all'interno. Ora le leggi, i criteri decorativi che valgono per il libro, per la « parola stampata » valgono fondamentalmente anche per la « nota incisa », per la edizione musicale.

Escludendo i caratteri propri alla vivida floridezza del codice miniato — il quale si trova in un campo tecnico tutto differente da quello tipografico (e calcografico) nel quale prosperano le edizioni di musica e di letteratura; e anche escludendo — da un estremo all'altro! — il modo delle illustrazioni intercalate fra pagina e pagina, che meno si presta alla particolare edizione di musica non ancora *libro*, anzi tutt'altro che libro (1) — tralasciando adunque questi due estremi, i più schietti e più costanti elementi decorativi per il libro sono stati e sono da riconoscersi ancora: la copertina, i frontespizi, le testate, le iniziali, i finali, gli occhielli. Tutti, con un po' di buona volontà, adattabili alla edizione di musica. Il preferibile carattere generale ornativo per il libro è quello che tende ad intonarsi allo spirito degli argomenti e dei soggetti — piuttosto che ad *illustrarli;* e che non sopraffà o spezza, ma integra l'equilibrio della pagina. E anche questo non può non esser messo in pratica con la musica a stampa — per nessun grave ostacolo. Certo, nel momento esistono per la musica difficoltà che il testo letterario non presenta più. È appunto su queste difficoltà che più occorre acuire l'ingegno.

La parola è più precisa, la musica tutto dice e niente determina. Il carattere tipografico di testo è uniforme e si mantiene costante nei medesimi propri rapporti di chiaro e di scuro, tanto se venga allineato per esprimere un sentimento tenero e calmo, come uno tragico e impetuoso. (Solamente i futuristi tentarono di avviare ad esser parlanti, oltre che nel significato, nel segno i caratteri tipografici, senza

(1) Esempi pure di questo genere si trovano fra le edizioni del Ricordi: *Don Carlos* con litografie del Gonin, ecc.; e il Sonzogno lo riprese con la *Parisina* di Mascagni e D'Annunzio, nella cui partitura inserì, sciolte, alcune tavole del Previati.

però concludere). La musica invece può esser mutevolissima, esteriormente, anche contradditoria, quando esige l'impiego e la rappresentazione grafica di un maggior numero di segni (che producono così delle macchie di colore dense, scure) per fissare un minore, più leggero effetto sonoro. Tanto che è facile avere una pagina scura per i molti segni, in un passo brioso, *allegro* e una pagina più chiara in un *adagio* di più potente, profonda significazione.

Di queste possibili incongruenze esterne il nostro decoratore può disinteressarsi. Sarebbe anzi da augurare che egli per tracciare il proprio disegno si desse premura di conoscere la pagina scritta e meglio la pagina bella e incisa.

Il testo letterario conserva le possibilità della mossa decorativa della iniziale. Questo aiuto spontaneo, questo quasi suggerimento, abbiam già detto, nel testo musicale ormai si è perso. I segni iniziali, le chiavi, sono, nel maggior numero dei casi, due, le medesime due; per di più ripetute ad ogni rigo, sicchè diluiscono e finiscono col perdere del tutto la distinzione che più copiosa porta con sè una lettera, una sillaba, una parola iniziale del testo letterario. Perfino nel caso di una musica vocale non esiste oggi possibilità di iniziale. Il testo poetico incomincia dentro al rigo, dovendo aver la precedenza l'armatura tonale e ritmica piuttosto complessa. Nè oggi si saprebbe vedere la prima sillaba o la semplice iniziale anteposta all'armatura e investita di una preponderanza significativa sulle chiavi (come avviene nel *gregoriano*) in relazione alle ragioni decorative — dato anche lo sviluppo e la complicazione della grafia musicale rispetto alla semplicità del rigo del testo letterario, sul quale quella ha perciò conseguito una preponderanza non solamente materiale.

E questa di saper ridare alla musica la sua mossa iniziale decorativa sarà la difficoltà maggiore e più vera che esigerà sforzi tenaci per essere superata. Ma altre sono, più che reali, difficoltà apparenti.

Riflettete: la musica a stampa, nelle edizioni di oggi, termina tutta a fine di pagina! Da più che un centinaio di anni — si può dire — è così! Curiosa strana coincidenza! Come sa procedere misurato, il compositore! Si direbbe che conti sulle dita (come un poetino inesperto i piedi del verso), le sue battute, il musicista; per non arrecare fastidi all'incisore! Ma no, non c'è niente di strano. È che l'editore, come la natura, ha orrore del vuoto: degli spazi bianchi. Piuttosto che lasciare una mezza pagina vuota — che egli non saprebbe poi riempire a modo con un conveniente finale di buon gusto — conta le sue brave battute della composizione e assegna loro quello spazio, un po' più stretto o un po' più largo, che permetta di farle entrare precise, a capello, quasi calettate nella pagina. Il molteplice numero delle battute — di per se stesse elastiche nella varietà d'abbondanza degli elementi — consente all'editore questa manovra antidecorativa. E del tutto superflua. Chi può impedire all'editore di musica di riempire gli spazi vuoti nelle pagine con finali di varia dimensione, appropriati? Nessuno. Come nessuno potrà mai impedire all'editore di buon gusto e di buona volontà di praticare per la sua musica l'uso dell'occhietto. Una composizione musicale non possiede forse nobiltà a sufficienza per esser preannunciata, al pari di tante composizioni in verso e in prosa, dal proprio titolo impresso in mezzo alla pagina bianca sì che su lui solo si rivolga e si concentri la prima attenzione?

Come esempio di tentativo fatto per unificare nei caratteri del libro bello una edizione musicale si può citare la raccolta delle *Cantilene popolari dei bimbi d'Italia* pubblicata dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche.

Questa pubblicazione ha trasportate sopra una raccolta di musiche tutte le ricercatezze della libreria artistico-letteraria possibili ad un grande editore. L'edizione, in grande formato, si presenta ricca di tutti gli elementi decorativi. Ogni melodia — breve, di appena una o due pagine di musica — è preceduta, nella pagina di contro (inquadrata al pari di quella musicale) dal testo poetico della *canzone* sormontato da un'ampia testata illustrativa, a colori. Nelle testate, come in occhietti, riquadri e finali, il pittore Marco Montedoro si è studiato di tenere acceso un vivace spirito infantile concentrato poi in due disegni riassuntivi — pure a colori — sulle due facce della coperta, di tela verde impressa d'oro.

Uno scoglio ancora angolosetto — e il cui superamento dipenderà molto dal resultato ottenuto nel riadottare, ritrovare l'iniziale — lo si incontrerà a compenetrare la decorazione col testo. (Dico subito che il compito non agevole potrebbe facilitarlo assai il *capoverso* se si riescisse a metterlo in uso anche per la composizione musicale, ora scritta e stampata tutta di seguito).
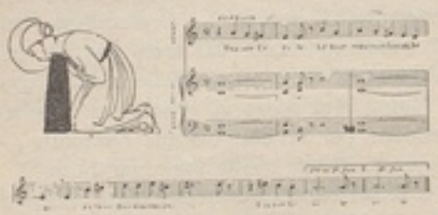
Il modo più sbrigativo di unire la nota incisa al disegno è stato quello, alternativo, di sostituire ad un rigo di musica un disegno su per giù delle dimensioni del rigo medesimo. Cito ad esempio la edizione della *Marcia funebre per una marionetta* del Gounod fatta dal Ricordi. Ma questo modo di fare, è una unione ed una spezzatura allo stesso tempo. E poi farebbe supporre la possibilità di una illustrazione precisa di determinate battute; ciò che non corrisponde allo spirito della musica.

Più ragionevole vorrebbe essere un tentativo fatto dall'editore Forlivesi col *Carro della morte* del Castelnuovo-Tedesco decorato dal pittore Primo Conti. (Va notato che questa composizione musicale è tutta di origine letteraria, essendo stata suggerita da un brano narrativo della *Vita* vasariana di Pier di Cosimo; brano che è ripetuto — impresso nel colore bistro dei disegni — in prima pagina in testa alla musica, con assai buon effetto).

Per il *Carro della morte* il giovane pittore fiorentino Primo Conti (allora giovanissimo, ragazzetto anzi, chè si era nel 1913) disegnò teschi e simboli mortuari, distribuiti nei vari margini — interni ed esterni — delle pagine: in testa ed a piede di esse, nel centro ed agli angoli in modo da toccare e soprammettersi talora alla stessa notazione musicale. Con la necessità, s'intende, di una doppia tiratura, in un colore bistro che senza esser tetro della tetraggine del nero, pallido ed opaco com'è, riesce *mortuario* assai e, pure amalgamandosi al nero delle note, anche se ne distingue a sufficienza. La copertina in carta pannosa verde scura impressa in verdone cupo evita il macabro e significa quel che occorre.
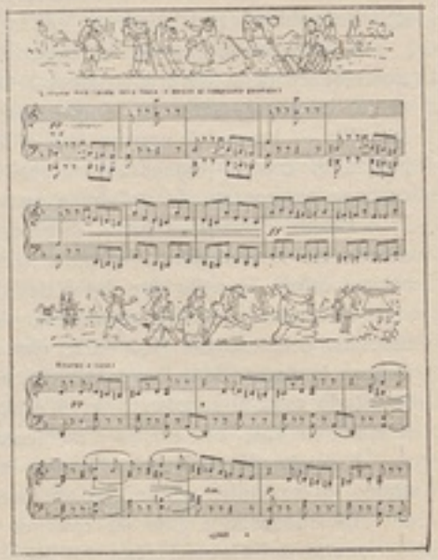
Nel *Carro della morte* c'è anche un accenno, che reputo non intenzionale, ad un principio decorativo da « iniziale ». Al primo rigo che, secondo la consuetudine, è rientrante, un po' più corto degli altri a modo del capoverso, è premesso il disegnino di un vaso mortuario — di quelli ancora in uso, di maiolica, a cono tronco, neri e listati per tutta l'altezza dalla croce — con dentro un unico crisantemo ripiegato un poco sul lungo gambo.

Quantunque, dato lo scopo dello scritto, mi fossi prefisso di limitare gli esempi alle edizioni italiane, un unico esempio di decorazione da « iniziale » lo citerò, perchè esplicito e assai ben riescito, da una edizione francese. Nei *Cantiques*



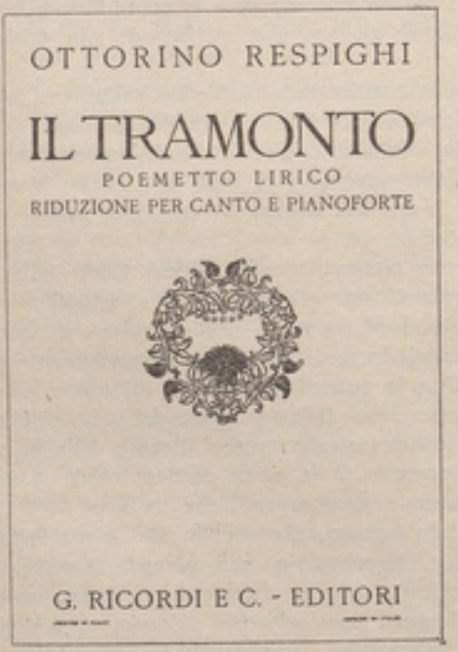
E. CHARBIER. - Inizio del "*Cantico ai Santi dell'Inverno*,,

(Edizione Senart, Parigi)
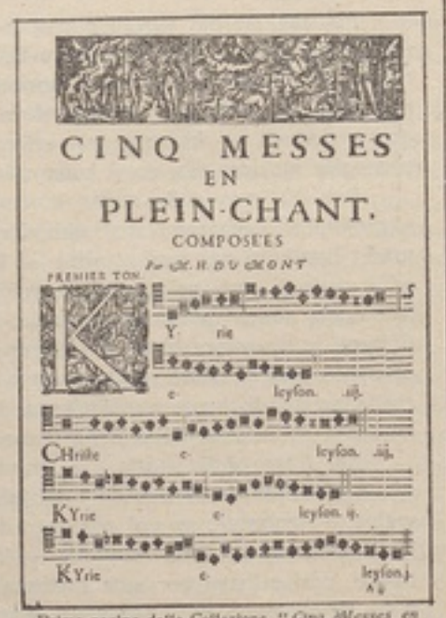


Una pagina del "*La marcia funebre d'una marionetta*,, di C. Gounod.

(Edizioni Ricordi, Milano



C. CISARI. - Copertina per "*Il Tramonto*,, di O. Respighi.

(Edizioni Ricordi, Milano)



Prima pagina della Collezione "*Cinq Messes en plein-chant*,,

(Edizioni Ballard, 1705)

aux Saints de l'Hiver di Claudio Duboscq pubblicati dal Senart di Parigi, ogni melodia è preceduta, al primo rigo, da un disegno di Enrico Charbier raffigurante il particolare santo con gli speciali simboli ed attributi. I disegni sono schematici, condotti col nudo tratto lineare e con poche macchie piene, per cui offrono ad un tempo molta chiarezza pittorica e lo schematismo un po' tagliente delle vetrate istoriate. Qualità assai ben confacenti alla notazione delle melodie, la quale per esser sillabica ed armonizzata semplicemente, resulta di una grafia chiara e poco frastagliata di segni. Un tocco di sapore decorativo, anche per quel che rievoca e suggerisce per analogia coi lontani codici miniati, lo aggiunge a queste stampe musicali un particolare della didascalia (il quale parrà una inezia e non lo è): la disposizione delle diciture: *chant, orgue, on arm* (onium) apposte di fronte ai rispettivi pentagrammi in linea verticale, in caratteri di maiuscoletto.

***

A conclusione dobbiamo constatare che quel po' di miglioramento ottenuto di riflesso nella decorazione della musica non è ancora sorretto da una coesione unificatrice. Sfugge soprattutto l'essenziale, il punto centrale del problema. Ancora non si sa vedere la pagina di musica stampata come un organismo completo armonizzabile pei rapporti di tutti i diversi suoi elementi. Si considera come un organismo al quale possono essere aggiunti ed uniti dei tratti decorativi e pittorici quasi a sè stanti. Primo segno visibile di questa incertezza si è che i decoratori evitano, nei disegni, la difficoltà del simbolo musicale attenendosi ad una, più agevole, illustrazione piuttosto letteraria del testo.

La giusta concezione manca in primo luogo perchè manca la conoscenza di quale possa e debba essere la funzione della « edizione di musica » nella pratica della vita musicale moderna. Giacchè ogni epoca si foggia il suo « costume musicale » — che è poi l'indice esterno ma pratico del modo che in un dato momento storico si ha di sentire, usare, valutare la musica. E gli stessi strumenti che servono all'arte finiscono coll'assumere una diversa portata, una diversa importanza e vengono ad essere influenzati, oltre che nella struttura, nella stessa forma. Raggiunta questa esatta concezione si potrà perfino ritenere necessaria una modificazione dei metodi tecnici attualmente in pratica per stampare la musica. Comunque, per giungere alla attuazione del problema fondamentale per la decorazione della musica, sarà inevitabile passare a traverso gli sforzi per il pieno sviluppo e perfezionamento dei singoli elementi che al problema decorativo nostro concorrono. Le mosse, abbiam visto, sono state già prese.

L'obbligo è ora agli artisti e agli editori. Perchè non vorranno essi tentare per la musica il nobile sforzo che già han fatto non senza merito di lode, per altre espressioni della vita?

A che servirebbe, se no, essersi affannati tanto, come si è fatto, per vivificare il senso decorativo se poi non dovesse essere applicato ed usato nella pratica indistintamente, ad abbellire tutta la vita?

Esiste forse una qualche manifestazione di vita — di vita spirituale soprattutto — che debba essere esclusa dal beneficio dell'abbellimento della esteriorità? che non abbia il diritto di portare la veste adeguata alla propria sostanza?

L. PARIGI.

Barbara e Carlotta Marchisio

Bisogna avere anni parecchi per ricordare direttamente queste due cantanti veramente eccelse. Anche noi che degli anni ne abbiamo molti se pure non moltissimi, rammentiamo delle sorelle Marchisio soltanto il nome e la fama: e forse di chi ci legge pochi le hanno sentite con i loro orecchi di carne cantare. Per me, so che quando ne parlavano in casa mia i genitori, era un grande esclamare ed un grande ammirare! E il nome di loro, nel discorso dei maggiori, non era mai dissociato da quello della *Norma* e della *Semiramide*, due opere delle quali, cantandole assieme, facevano una vera creazione.

Norma! Ecco un'opera che un grande concertatore — il più grande, certo, che oggi esista — avrebbe voluto portare alla Scala! Ma chi può, ormai, arrischiarsi ad eseguire la parte della protagonista? Chi è capace, cioè, di cantare la *Casta diva*, quella melodia in cui il filo del canto pare non abbia mai fine, ed insieme investire Pollione con quell'« In mia mano alfin tu sei... » che vuol essere il grido travolgente di un'anima gelosamente esasperata? Serenità, cioè, lunare, ed insieme tragedia fierissima dell'anima?

Ed ecco Carlotta Marchisio, un soprano in cui era particolarmente ammirata la eccezionale soavità del canto (era una *Gilda* eccezionale) che pur sapeva suscitare il fremito pauroso del pubblico quando scattava in quella tragica invettiva.

Ma questo che oggi fa tanta meraviglia era un carattere pressochè abituale delle cantanti di allora: soprano lirico, soprano drammatico, sì, la distinzione c'era: ma Adelina Patti cantava la *Lucia* e cantava l'*Aida*, protagonista ugualmente perfetta in questa come nell'altra opera. E Carlotta Marchisio sosteneva la parte di Norma o quella di Adalgisa indifferentemente. E non basta: si acconciava senza proteste a fare delle parti di secondo piano: provarsi ora ad offrire una di queste a una stella (o ad un divo, che è lo stesso) del firmamento o dell'Olimpo lirico!

Invece vediamo Barbara fare il Jemmy nel *Guglielmo Tell* o la Maddalena nel *Rigoletto*: non era questione della modestia del cómpito: ella si preoccupava di assolverlo bene: di essere cioè un Jemmy perfetto o una impeccabile Maddalena: tutto lì: i diritti di priorità e le questioni di « ruolo » avevano poca e secondaria importanza.

***

Una figliuola adottiva di Barbara Marchisio ha raccolto, in un libro che non è venale ed è stampato in pochissimi esemplari numerati, le notizie sulla vita di queste due miracolose cantanti; ed è cosa piacevole — ed istruttiva, anche — percorrerne le pagine (1), perchè Barbara e Carlotta — inseparabili quasi sempre fino a che non entrò a dividerle, crudelissima, la morte — appartengono al periodo aureo del nostro bel canto, e Barbara fu tra gli ultimi e forse l'ultimo grande contralto che fosse capace di cantare la parte di Orfeo, di Arsace, di Romeo

(1) Emma Gorin Marchisio. — *Le sorelle Marchisio* (a cura degli Amici del Museo della Scala, Milano).

con quel robusto vellutato, con quel non so che di mascolino nelle note gravi, che la faceva rassomigliare a un tenore e che dava il brivido a chi l'ascoltava. D'altra parte sentiamo ricordare Carlotta, soprano soavissimo per la mirabile dolcezza dell'espressione, Desdemona o Gilda, e insieme vigoroso per la intensità drammatica, Norma o Semiramide.

Ma lasciamo da parte tutto ciò che nel canto può essere virtuosismo: esse erano sopratutto artiste, e cioè infiammate del sacro fuoco: e, di più, artiste coltivate, perchè provviste di una ricca preparazione tecnica e culturale.

Venivano da famiglia piemontese di musicisti: musicisti e negozianti di pianoforti. Barbara era nata nel 1833, Carlotta nel 1835, e la prima era pianista eccellente e leggitrice a prima vista di ogni musica per quanto difficile. La memoria di lei era formidabile: letto una volta un brano, non lo dimenticava più, ed aveva imparato l'agilità col correr dietro, vocalizzando, alle note che le sue esperte dita sgranavano sulla tastiera. Così accadde che quando si accorse di avere una voce eccezionale — andava dal *fa* basso al *si bemolle* acuto, e ci andava con eguaglianza di volume e con invariata intensità — sapeva già l'arte di cantare. Le sue due ottave e mezzo di estensione le permettevano d'essere un contralto raro in giù, ed insieme un soprano pressochè assoluto in su.

Carlotta, più giovane di due anni, non sembrava molto portata alla musica: ma la sorella la trascinò con sè: la voce, che pareva piccola e corta, si sviluppò e si riscaldò: l'innato sentimento e lo studio accurato, sempre uguale, fatto con metodo serio e paziente, col sussidio della unità continua del lavoro — in che forse è la chiave del segreto — fecero il resto, e condussero entrambe a quella rara perfezione che le accompagnò per tutta la carriera.

Dicono che Barbara fosse brutta: lo dice anche la biografa Emma Gorin-Marchisio: e la biografa, per essere stata adottata da Barbara e per aver riordinato i ricordi e le lettere di lei, certamente ha potuto adoperare un materiale autentico.

Crediamole dunque anche se ci dice che Barbara non era bella: certo, quando debuttò a diciassette anni, con le fattezze dure, con le linee angolose della adolescenza acerba, il pubblico della « Filarmonica » di Torino non ebbe certo da ammirare in lei la donna: ma appena la sentì, ascoltò rapito la cantante e, quando ebbe finito di sentirla, le decretò il successo.

Poco dopo esordiva nella parte di Rosina del *Barbiere di Siviglia* (che era stata scritta per contralto come ognuno ricorda) e subito si affermò. E quando Carlotta — a cui il sacro fuoco che accendea la sorella s'era comunicato — incominciò anch'essa, l'inizio fu segnato dalla parte di Adalgisa nella *Norma*. Ma più tardi cantava la parte della protagonista, e così cominciava ad avverarsi quel fenomeno di versatilità canora a cui si accennava di sopra.

Un fatto assai curioso ci è narrato a proposito delle due mirabili sorelle. Il pubblico si meravigliava della smisurata lunghezza dei « fiati » che sapeva serbare Carlotta nella famosa aria di Gilda « Caro nome... ». Quando, nel finale secondo, incominciava a salire la scala per ridursi nella cameretta sospirando: « Gualtier Maldé... », quella nota non aveva mai fine, e la cantatrice non pareva sentisse stanchezza nel salire la scala... Mistero.

Il mistero sta qui: che mentre Carlotta saliva, la sorella — opportunamente collocata ed abilmente nascosta — cantava per lei, di modo che, quando Gilda

era giunta nella sua stanzetta, poteva licenziare un acuto così fresco e così lungo, che il pubblico scattava in applausi d'ammirazione. Prodigio, anche, più che altro per la perfetta omogeneità che Barbara sapeva dare alla voce propria, di registro tanto diverso, per adeguarla a quella di Carlotta.

Le sorelle Marchisio furono di costumi illibati. In una certa stagione in cui Barbara cantava la parte di Maddalena, e Carlotta quella di Gilda, il tenore si mostrò un poco ardito e pretese di abbracciare troppo ardentemente la giovine ostessa. La sera dopo trovò il busto di Barbara così ben guarnito di punte di spillo, che possiamo facilmente immaginare con quanto rispetto egli la invocò « bella figlia dell'amore ».

***

Dato questo fondamento di solidità morale delle due sorelle Marchisio, la loro vita sentimentale si svolse con perfetta dirittura. Barbara si innamorò di un gentiluomo spagnuolo, artista nell'anima e avvocato di professione, col quale si fidanzò. Ma la morte era in agguato, e rapì immaturamente Don Juan Tresserra, spezzando il dolce sogno d'amore che quelle due anime avevano formato. Barbara ne ebbe il cuore infranto e da allora rinunziò ad ogni altro legame.

Carlotta invece sposò l'uomo che aveva prescelto. Eugenio Kuh, pittore e cantante valente, fece di lei una buona e felice moglie. Aveva per essa abbandonato la religione ebraica, aveva assunto e fatto riconoscere il nome di Cosselli ed era divenuto un fervido italiano. Ma la felicità di questa coppia non durò a lungo. Prima ebbero un bimbo, che fu tenuto a battesimo da Gioacchino Rossini e che ebbe il nome del suo gran padrino. Ma il bellissimo fanciullo cominciò in prima fanciullezza a deperire e fra lo strazio dei parenti morì. C'è qualcosa di tragico in questa morte. Poco dopo che egli fu spirato in una stanza, la madre Carlotta — che aveva dato alla luce una bimba — era tratta a morte in un'altra camera, per una febbre puerperale. Così la piccola perdeva nascendo la mamma e il fratello.

La piccola è oggi una mamma e una sposa felice. Tre bravi giovinotti fanno l'orgoglio della sua maternità ed allietano la sua casa, che è la casa di Carlo Clausetti, non ignoto a questa Rivista.

Gioacchino Rossini amò e stimò profondamente le sorelle Marchisio. Le chiamava « le sue stelle », ed aspettò il loro ritorno a Parigi per eseguire la sua *Petite Messe* che, non ancora strumentata, fu cantata con accompagnamento di pianoforte e di harmonium soltanto. Al piano sedeva Peruzzini, all'harmonium il Lavignac, e le parti di canto erano affidate al tenore Gardoni, al basso Agnesi e alle due sorelle Marchisio. Eran presenti Halévy, Meyerbeer, Auber e naturalmente Gioacchino Rossini.

Il quale predilesse fra tutte le sue interpreti queste due sorelle, a cui donò la nuova edizione francese (Heugel e C., Paris) della *Semiramide* con questa dedica: « Alle mie dilette amiche ed *incomparabili interpreti* Carlotta e Barbara Marchisio, posseditrici *di quel cantar che nell'anima si sente*, il loro amico ed ammiratore G. R. ».

L'esordio di Barbara, si disse, fu col *Barbiere* al Reale di Madrid nel dicembre '56. Quello di Carlotta seguì nel '57 con la *Norma*, ove cantò accanto alla celebre — e invidiosetta — Penco. In seguito le sorelle cominciarono a cantare insieme, colmando quello che Barbara diceva il gran sogno della sua vita.

« Rammenti — scriveva — il mio costante desiderio? Le stesse scene, le stesse opere, gli stessi vincoli e, legate eternamente, fondersi insieme, sorelle nello studio dei grandi autori, con gli stessi palpiti, gli stessi ideali, le stesse gioie... ».

***

D'ora in avanti assistiamo ad una catena di magnifici successi. Con la accennata versatilità vediamo Barbara avvicendarsi con Carlotta nella parte di Desdemona, e Carlotta che fu Adalgisa prendere la parte di Norma, e Barbara invece cantar quella di Adalgisa.

Un trionfo che si ripetè per anni e per lustri fu quello della *Semiramide*, in cui accanto a Carlotta regina, fu Barbara, Arsace insuperato e forse ineguagliato. Con la *Semiramide*, le sorelle debuttarono alla Scala, e da allora cantarono le opere che parevan composte apposta per esse, *Norma* e *Semiramide*, colla *Cenerentola*, di cui era protagonista Barbara, con la *Sonnambula* in cui era Amina Carlotta, col *Trovatore*, dove Barbara era un'Azucena terribile e col *Guglielmo Tell* in cui Carlotta, incomparabile Matilde, cantava in modo impressionante l'aria famosa « Selva opaca deserta brughiera... ».

E a questo punto si potrebbe in coscienza domandarci quanto abbia conferito alla gloria di qualcuna fra le opere ora ricordate la magnificenza della esecuzione, che potevan darne cantanti di tanto valore, e quando conferisse alla rinomanza delle cantanti la bellezza canora di quelle opere.

Si ricorda a Parigi una esecuzione della *Semiramide* avvenuta nel settembre del 1860. Essa fu preceduta da tre mesi di preparazione — c'è qualcuno che m'ascolta? — con settantacinque prove ordinarie, e tre prove generali complete, con gli scenari e coi costumi.

La cronaca adottò in quell'occasione la formula ammirativa «Quel ensemble!» che poi non si scompagnò più dal nome delle sorelle che erano contese dai maggiori teatri d'Europa, dal Portogallo alla Russia, dall'Austria alla Polonia, dalla Spagna alla Francia.

E val la pena di rammentare a quali mirabili artisti stessero accanto in quel loro peregrinare: un *Rigoletto* per esempio, in cui cantavano la Patti, il Corsi, Barbara, lo Steller e il Meo; un *Don Giovanni* in cui Carlotta era assieme alla Patti, alla Volpini, allo Steller, al Mongini ed allo Zucchini. Ricorrendo colla memoria questi nomi, si comprende senza fatica che cosa fosse il vero bel canto italiano! Cotogni, Tamberlick, Bottero, Pacini... E, fra le opere a cui queste magnifiche voci erano necessarie, *Lucrezia Borgia*, il *Trovatore*, *Roberto il Diavolo*, l'*Orfeo*...

Ma lo stupendo « ensemble » fu spezzato con la morte di Carlotta. La sorella non potè mai consolarsi di quella perdita. Anche quindici anni dopo scriveva con strazio: « Sola! ».

Cantò ancora, Barbara, ma più che altro per beneficenza o in occasioni particolarissime. Nell' '87 prese parte alla esecuzione dello *Stabat* a Firenze, quando la salma di Gioacchino Rossini fu traslata in Santa Croce. E quale dolore per colei che rammentava d'averlo cantato con la sorella!

Poi, sulla proposta di Martucci — un maestro davvero — e per le insistenze del Ministro, accettò l'incarico di insegnar canto nel Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. La raccolta di solfeggi della scuola classica napoletana, da lei pazientemente scelti nella biblioteca dell'istituto, ordinati e trascritti per mezzo soprano con accompagnamento di pianoforte, è interessantissima.

Il suo salotto alla Riviera di Chiaia fu un eccezionale ritrovo di artisti e di persone di buon gusto. Lasciò l'insegnamento a 79 anni, nel 1912, e l'anno successivo dettò pel giornale *Il Mattino* un affettuoso saluto pieno di umanità e di saggezza.

Come consulente e come maestra, anche, fu signorilmente disinteressata. E molte allieve educò con liberalità, tra cui si ricordano, frutti cospicui, Rosa Raisa e Toti Dal Monte. Si compiacque del suo ventenne insegnamento come di una buona seminagione soventi volte gittata in terreno ferace, e come di un'alta missione nobilmente compiuta.

Morì a ottantasei anni, nella sua villa di Mira, colei che Gabriele D'Annunzio chiamò « melodiosa datrice di gioia ».

G. M. Ciampelli.

Catalogazione e statistica delle collezioni di libretti per musica

La fioritura degli studi musicologici ha raggiunto tale sviluppo che i cultori specializzativisi — in numero così esiguo fino a poco tempo fa da potersi contare sulle dita delle mani persino presso alcune genti che vantano una civiltà musicale più volte secolare — oggi sono un vero esercito; sicchè si può affermare che talune attuali pubblicazioni periodiche in materia strettamente musicale, benchè fondate da molti anni e pregevoli per contenuto, contano un numero di redattori collaboratori e corrispondenti in complesso che eguaglia quando non supera quello degli abbonati.

La specializzazione di cotesti studi di estetica, storia e critica ha raggiunto pur essa così grande sviluppo da potersi ritenere che non vi è opera d'arte (poesia romanzo pittura scultura ecc.) e artista (poeta letterato pittore scultore ecc.), *di rilievo*, che non siano stati studiati e rivelati: quella nella sua musicalità (quando effettivamente ne sia compenetrata in tutto o in parte) e costoro nei loro rapporti (quando li abbiano avuti o li abbiano) con la musica, con i musicisti e con la vita musicale del proprio tempo.

Più recenti e meno sviluppati sono invece gli studi in materia librettistica e ciò per un cumulo di ragioni di cui noterò qui alcune.

Anzitutto, per un lungo periodo di tempo, dell'*Opera teatrale lirica* e quasi sempre pure della forma *Oratorio* e della forma *Cantata* la musica è stata tutto ed il libretto non ha avuto importanza alcuna, come ha affermato di recente anche Gabriele D'Annunzio, grande poeta ed autore egli stesso di libretti. Inoltre, dal-

l'epoca della Camerata fiorentina a Metastasio e Goldoni, a Calzabigi e Da Ponte, a Boito e Maeterlinck, i libretti per musica — rappresentando solo una parte della produzione di autori appartenenti nella quasi totalità al mondo delle lettere, della poesia — sono rimasti confusi nel blocco di cotesta opera complessa, conosciuta e studiata più nelle opere di mole che nei drammi e commedie, negli oratori e nelle cantate editi così unitamente a quelli come in libriccini separati o raggruppati e rilegati in volumi « miscellanee » nell'oceano il meno esplorato qual'è quello dei cosiddetti « opuscoli ». Laonde, in grandi e piccole biblioteche, si trovano libretti per musica sparsi un po' da per tutto, frammisti e confusi persino con fascicoli relativi a discorsi e polemiche elettorali. Per altro, recentissimi moduli ministeriali, distribuiti e spediti in gran copia per raccogliere i dati necessari per una statistica delle biblioteche esistenti in Italia, tengono conto della specializzazione « musica » ma non anche della specializzazione « libretti » e di essa nè come suddistinzione della voce « musica » nè come suddistinzione della voce « opuscoli ».

***

Questo stato di cose ha portato, fra l'altro, alle seguenti conseguenze:

a) i primi e più recenti saggi storici e critici del Melodramma, dell'Oratorio, della Cantata, considerati sotto l'aspetto letterario, presentano di massima lacune ben maggiori di quelli sulla storia e critica dell'Opera lirica, dell'Oratorio, della Cantata studiati principalmente nella veste musicale;

b) tali lacune nel campo letterario intralciano, per lo meno ritardano lo sviluppo e il progresso degli studi musicologici;

c) in saggi d'argomento librettistico non è raro il caso che ci si intrattenga a parlare di autori di poemi sciatti sconclusionati e persino sgrammaticati e non si citino nemmeno, oltre che sfuggano ad una qualsiasi indagine ed esegesi, autori di più decine di poemi composti con logica, con gusto, con proprietà linguistica, scorrevolezza dialogica e, taluni di essi, musicati successivamente da due e tre maestri di buona fama;

d) parte considerevole del patrimonio musicale è sconosciuta, obliata, nè è possibile che sia rievocata, perchè s'ignora o non si sa dove possa essere rintracciato il corrispondente materiale poetico non sempre tutto ricostituibile dalle partiture.

(Dirò, per dare un esempio, che qualche anno fa, soltanto frugando in una collezione privata, potetti raccogliere e dare notizie quasi tutte precise e controllate, su *Rivista Nazionale di Musica*, di una settantina di poemi e componimenti ispirati all'unico soggetto della festività del « Natale », delle cui musiche nessuna allora faceva più parte del repertorio musicale in voga; repertorio che, eccettuato qualche oratorio e cantata di quelli di nuova creazione, nelle recenti ricorrenze si è ristretto a lavori che sono sempre gli stessi ad essere rieseguiti a rotazione ancora più breve della rotazione adottata per alcune colture agricole dei campi).

Invero, cotesti studi sui poeti melodrammatici e affini e sulla loro opera — nonostante l'incremento in questi ultimi anni (e basterebbe per tutti citare il contributo ad essi datovi da alcuni scrittori italiani) — non hanno finoggi raggiunto

notevole e largo sviluppo per la difficoltà, fra le altre, di poter essere compiuti su materiale pronto e a disposizione, difficoltà dipendente se non in tutto in parte dalla mancanza così di una statistica internazionale universale e di statistiche nazionali approssimative come di una catalogazione, a stampa e molto diffusa, del maggior numero delle collezioni librettistiche pubbliche e private, finanche di alcune più cospicue e famose fra le pubbliche.

Ora non si può procedere alla statistica universale se prima gli organi governativi o che comunque presiedono alla vita e al movimento culturale dei diversi paesi non procedano ad altrettante statistiche nazionali. Tali statistiche particolari potranno realizzarsi, con uno sciupìo minimo di fatica e di tempo e in modo approssimativo, quando nei moduli o circolari o schede con cui si richiedono e si raccolgono dati ed altre notizie concernenti biblioteche generiche (pubbliche e private) si richiederanno e raccoglieranno, sotto la voce « libretti », cioè adottando una specializzazione maggiore della consueta, anche dati e notizie riferentisi particolarmente a raccolte librettistiche.

Una volta addivenuti alle singole statistiche nazionali — risultato di evidente utilità per tutti i paesi, ma principalmente per l'Italia ove ha avuto culla e tanta parte di sviluppo l'Opera teatrale lirica e l'Oratorio — sarebbe di molto agevolata la conoscenza tuttora vaga o addirittura non rispondente al vero di quelle che sono non solo le biblioteche essenzialmente librettistiche — istituzioni pubbliche a sè (sia statali, sia appartenenti ad altri enti come provincie, comuni, accademie, associazioni, ecc.) o di fondazione e proprietà privata — ma anche delle raccolte di libretti, talune numerose quanto una biblioteca generica, costituenti una sezione sia di grandi biblioteche non specializzate sia di grandi biblioteche fondamentalmente musicali. Sulla base dei dati delle prime statistiche nazionali e in seguito della prima statistica internazionale od universale si potrebbe procedere senza difficoltà e periodicamente all'aggiornamento delle statistiche stesse, alla statistica delle biblioteche librettistiche già fornite di cataloghi stampati, di quelle che posseggono soltanto cataloghi manoscritti e di quelle che comunque ne sono sfornite e, per il secondo e terzo caso, si dovrebbe incitare ed incoraggiare con ogni mezzo acconcio la compilazione del relativo catalogo ove manchi, la stampa ove occorra e l'aggiornamento periodico per tutte.

***

È ovvio, quasi, tanto è naturale qui il rilievo, che la catalogazione dovrebbe effettuarsi per l'avvenire sulla base di una unica « scheda tipo », la quale dovrebbe essere adottata via via anche dalle biblioteche e collezioni già comunque catalogate e schedate. Nè sarebbe difficile stabilire la « scheda tipo » per tutte le collezioni librettistiche del mondo oggi che funzionano istituti ed uffici di scambi internazionali per la cultura. Il giorno che si fosse ciò realizzato diventerebbero di cognizione comune e, certo, non si lamenterebbero più o si verificherebbero a raro i vari inconvenienti e le molte manchevolezze note soltanto in parte ed a qualcuno degli studiosi collezionisti e commercianti nella particolare branca. E allo scopo che ognuno intenda chiaramente quanto vi sia da ricostruire o addirittura da creare in questo campo ancora abbastanza incolto rilevo qualche inconveniente dei soliti.

A) — Del primo o dei primi libretti a stampa per drammi lirici vi sono grandi biblioteche — non musicali nè essenzialmente librettistiche — che posseggono non uno, non due, ma parecchi esemplari, nella piena ignoranza fino ai nostri giorni di molti interessati a saperlo, mentre biblioteche librettistiche o musicali con annessa importante collezione librettistica non ne posseggono neppure un pezzo nè è stato ad esse possibile di procurarselo mediante acquisto o scambio.

B) — Quanto si è detto dei primi libretti va esattamente riferito anche ad altri posteriori pezzi rari, se non pure unici pezzi, comunque quasi sempre inediti o con annotazioni manoscritte importanti (per esempio, varianti di censori) se stampati.

C) — L'impossibilità o la difficoltà di prendere visione integrale del materiale librettistico di un determinato secolo o nazione, regione, città od autore — inconveniente solito per la incompiutezza delle collezioni e per l'ignoranza, dovuta appunto alla deficienza di cataloghi, da quale o da quali collezioni siano posseduti i pezzi mancanti od una o più di esse — ritarda la compilazione di biografie e monografie in materia librettistica e quindi lo sviluppo e il progresso degli studi musicologici.

D) — Esistono biblioteche generiche che posseggono sino a sette esemplari di libretti non rari e collezioni specializzate che non ne posseggono neppure uno.

E) — Si trovano serie di parecchie decine o di qualche centinaio di libretti pressochè complete, cioè mancanti di pochissimi pezzi, in questa o quella biblioteca; mentre delle serie medesime altrove non si rinvengono che due o tre pezzi, talora uno soltanto.

***

Cade qui opportuno rilevare che le condizioni degli scambi — condizioni favorevoli alla filatelìa ove essi scambi sono la regola del movimento e del commercio quotidiano, sia direttamente fra collezionisti sia indirettamente per il tramite del commerciante — permangono molto difficili tuttora nel mondo librettistico — a prescindere dalla causa della scarsezza delle dotazioni o dei fondi di biblioteche pubbliche destinati ad acquisti della specie — per impacci creati ai bibliotecari da regolamenti e statuti, per la assenza o deficienza di cataloghi stampati alla portata della generalità degli interessati e per le imprecise e scarse notizie che si hanno di collezioni regionali, locali o limitate ad un periodo circoscritto di tempo ma non per ciò meno importanti quando siano complete o si avvicinino alla compiutezza.

E voglio spiegare meglio l'accenno al caso di cui per ultimo ho fatto parola.

Esistono collezioni, benchè copiose e di pregio, sfornite di non pochi dei libretti o composti da poeti per esempio romani e parigini, ovvero editi a Roma e Parigi, ovvero di libretti d'opere in dette città rappresentate per la prima volta. Orbene, di quanto non sarebbero agevolate le ricerche, gli acquisti e gli scambi per coprire tali lacune se si potesse appurare cognome nome e recapito di tutti i proprietari di collezioni librettistiche principalmente d'autori editori e teatri, romani e parigini — proprietari i quali presumibilmente possono essere in grado

di disporre di « doppioni » di libretti locali a preferenza di grandi universali biblioteche e collezioni — sulla semplice consultazione delle relazioni statistiche e dei cataloghi stampati?

Anzi, aggiungerò, quei collezionisti i quali disponessero di « doppioni » ecc., sulla scorta dei cataloghi, sarebbero nella possibilità di provvedere essi stessi, di propria iniziativa, alla migliore collocazione di quei « doppioni » presso quegli altri collezionisti che risultassero sforniti del tutto degli esemplari relativi mediante vendite o scambi, effettuati con il criterio della preferenza — da rispettarsi — a seconda della nazionalità e specializzazione ed evitando così sciupio di tempo e spese spesso vane, più spesso ingenti, purtroppo sempre o quasi sempre inevitabili attualmente per indagare e trattare.

Inoltre, la mancanza così di una statistica universale come di statistiche nazionali e di cataloghi è causa d'incertezza nella determinazione della edizione, della rarità, del valore commerciale e d'affezione di certi libretti, e, conseguentemente, anche d'arbitrarie speculazioni. Infatti, accade di sovente a chi non ha lunga esperienza in materia e molteplici relazioni nel mondo librario e degli antiquari, di prendere abbagli grossissimi acquistando come rarissimo, se non unico, un pezzo che non è tale, come prima edizione una che non lo è, come manoscritto autografo o inedito quello che invece è copia o sia stato già stampato. In questa rassegna necessariamente rapida non ritengo opportuno indugiarmi in considerazioni storiche e critiche con l'immancabile sfoggio di erudizione, ma non posso esimermi dall'osservare, almeno sinteticamente, che l'evoluzione dell'Opera seria, semiseria e comica, dell'Oratorio e della Cantata è un pogo legata — da un legame talora di dipendenza — alla storia, per quanto non ancora scritta e definitiva, della librettistica. Di molte musiche inedite ignorammo o ignoreremo l'esistenza e la paternità o la bellezza fino a quando non avemmo o non avremo cognizione, non a raro *casuale*, del relativo testo letterario.

Di altre musiche inedite non è stato accertato l'anno o il periodo di tempo preciso di creazione, forse, perchè chi le ha avute fra le mani non ha potuto prendere visione anche del corrispondente libretto.

Al contrario, il possesso o la descrizione di un libretto potrà bastare a metterci sulla via di fruttuose ricerche di musiche giacenti polverose, ignorate o obliate, comunque ineseguite.

Da vent'anni in qua la storia della riforma o del rinnovamento del melodramma nel Settecento è stata ricostruita più volte e certo non ancora definitivamente: ebbene tanto travaglio e così ripetuto processo ricostruttivo a brevissimi intervalli non sono dovuti, senza dubbio in non piccola parte, al lento scarso progredire degli studi nel campo propriamente librettistico?

E se così è, facciamo voti, in concordia di volontà, che si addivenga con sollecitudine non burocratica alla statistica e catalogazione per scheda-tipo internazionale delle biblioteche e raccolte librettistiche, nell'interesse degli studiosi, dei collezionisti e sopratutto dell'Arte.

VITO RAELI.

F. B. BUSONI

GIGA

DAI

«TRE PEZZI NELLO STILE ANTICO»

PER PIANOFORTE

EDIZIONE RIVEDUTA DA G. TAGLIAPIETRA

Al distinto Professore Cav. ALESSANDRO BUSI

GIGA | *GIGA*
GIGUE | JIG

F. B. Busoni
Op. 10. N. 3.

Allegro vivace

3.

*) *f sempre legato*

a) tr

f marc.

più leggero

tr

cresc.

*) Data la natura "saltellante„ della composizione e data la maniera con la quale l'autore, secondo l'esperienza del revisore, eseguiva simili componimenti, il revisore si crede autorizzato a consigliare un tocco costantemente "non legato„. I segni di legatura perciò non indicano che l'unione o la distinzione di frasi o periodi.

*) *Etant donné le caractère "sautillant„ de la composition et la manière dont l'auteur, selon l'expérience du réviseur, exécutait les compositions de ce genre, nous nous croyons autorisés à conseiller un toucher constamment "non legato„. Les signes de liaison donc ne font qu'indiquer l'union ou la distinction de phrases ou de périodes musicales.*

*) *Dado la naturaleza "saltellante„ de la composición y dada la manera con que el autor, según experiencia del revisor, ejecutaba semejantes composiciones, el revisor se cree autorizado para aconsejar una pulsación constantemente no ligada. Los signos de ligación no indican, por lo tanto, mas que unión y distinción de pasos y periodos.*

*) Given the nature of the composition as "saltellante„, and the manner with which the author, according to the experience of the revisor, executed such compositions, the revisor considers himself authorised to advise a touch constantly "non legato„. The signs of tie therefore only indicate the union or distinction of phrases or periods.

a) Questo e simili trilli così:
Ce trille et ceux semblables, ainsi:

a) *Este y los trinos semejantes, así:*
This and similar trills so:

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

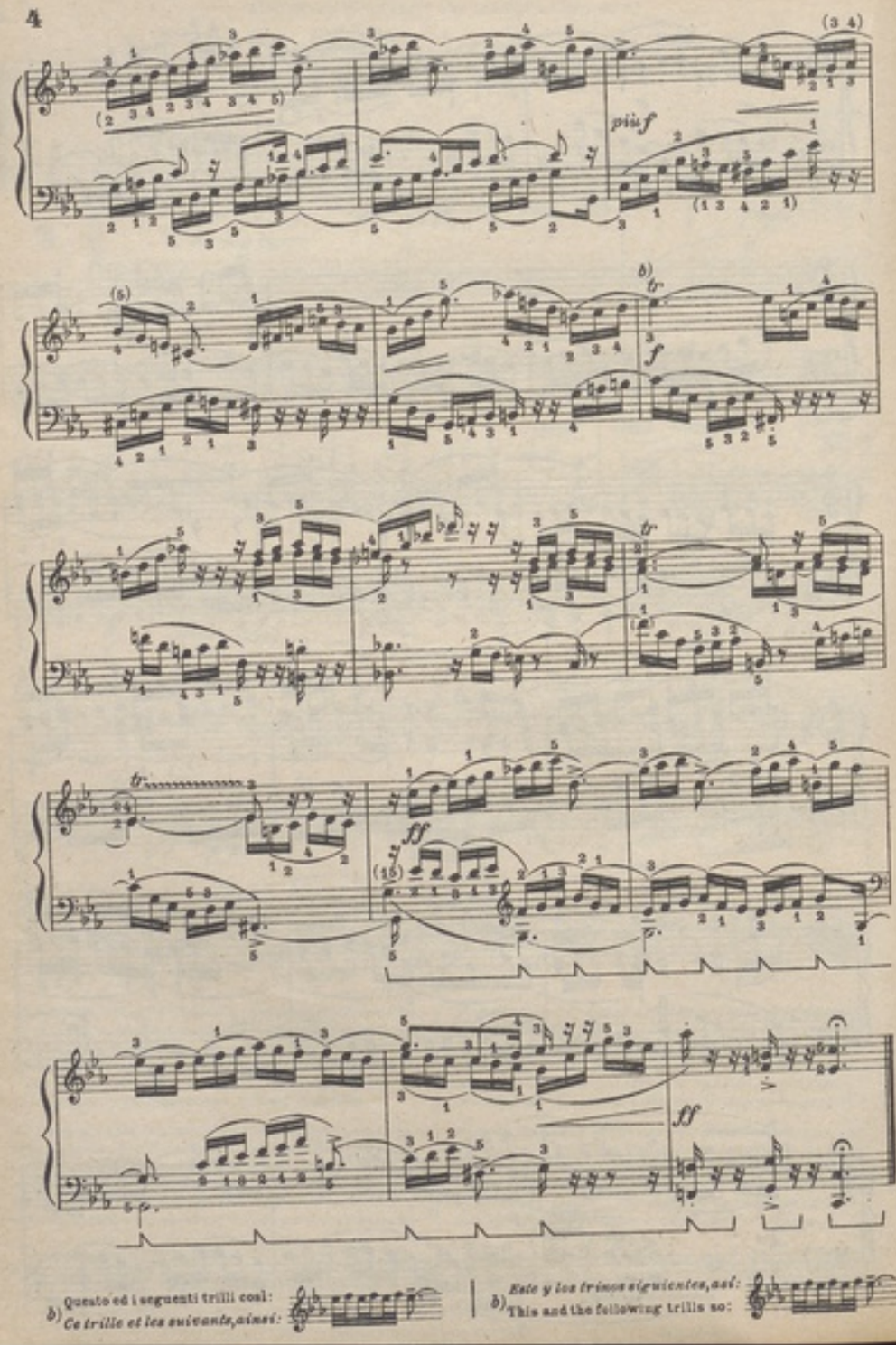
f

f

f

f

p



RIVISTA DELLE RIVISTE

Henri Rabaud

Rari sono, nei tempi moderni, quegli artisti, la cui adolescenza si è nutrita di profondi studi dei modelli classici.

In genere, dal periodo romantico in poi, sia per una aberrazione del gusto e del senso critico, sia per una forma ancor più stolida di snobismo, il giovane, preoccupato di affermare la propria « personalità », di divenire « qualcuno », rifugge dal contatto spirituale con le grandi ombre del passato.

Perchè? Mistero... Ma questo curioso andazzo si è ormai così generalizzato, da costituire quasi una regola ferma.

Avviene così che l'artista — musicista o poeta — giunto alla vera maturità di espressione e di pensiero, deplori per primo questa follia di giovinezza, e reciti sovente il « *mea culpa* ».

Henri Rabaud — avverte M. D'Ollone sul « Courrier Musical » — è uno dei pochi che si sia sottratto a questa mania collettiva. In lui non ha mai fatto presa il terrore della contaminazione da parte dei grandi che hanno preceduto il suo cammino nella storia e nella letteratura musicale.

Anzi, i suoi studi propedeutici consistettero essenzialmente nella severa e sistematica indagine della costruzione formale presso i classici. Allievo di Gedalge e di Massenet, egli subì profondamente l'influsso wagneriano.

Segno evidente dell'impronta di Bayreuth è la sua « *Processione notturna* », e la « *Seconda sinfonia in mi minore* ».

La « *Processione notturna* » fu eseguita per la prima volta nei Concerti Colonne l'anno 1899, e venne accolta con grande favore dal pubblico, dai musicisti, dalla stampa.

Ancor oggi, questo suggestivo poema sinfonico, ispirato a un frammento del « Faust » di Lenau, trova degno posto nei programmi dei concerti orchestrali in tutto il mondo.

Ma dove emerge l'arte squisita del maestro francese, è nel teatro. Il D'Ollone scrive a questo proposito:

« Due tendenze, innate e possenti in lui, cercavano la loro estrinsecazione per il tramite della scena: la tendenza dell'*architettura*, propria del costruttore, preoccupato della simmetria, delle grandi linee nobili e pure, di apposizioni armoniche senza vana cura del dettaglio nell'ornamentazione; e la tendenza dell'*oratoria*, mirante a convincere, a commuovere, in virtù della materia coordinata del discorso e della logica dell'argomentazione, della gradazione saggiamente preordinata degli effetti, dall'esordio alla perorazione ».

« *La Fille de Roland* », — poema di Henri de Bornier, — destò all'Opéra Comique (nel 1904) e all'Opéra (nel 1922) più rispettosa simpatia che non entusiasmo. Ma nel giugno 1914 si affermò il suo capolavoro: il « *Marouf* ».

Quest'opera provocò una vivissima sensazione nel mondo musicale, riscuotendo l'unanimità dei suffragi. Essa giunse alla centesima rappresentazione, schiudendo al suo autore le porte dell'« *Institut* », nel 1918.

Il « *Marouf* » è una delle creazioni più suggestive del teatro lirico contemporaneo. Realizzando mirabilmente un equilibrio di forme e di struttura, raro a ottenersi con elementi così eterogenei di composizione, il « *Marouf* » riunisce il senso pittoresco dell'Oriente, il procedimento wagneriano, il garbo e la misura francese. E commuove, e persuade, in virtù del getto dell'ispirazione, della smaglianza della veste strumentale, che illumina il quadro multicolore della scena, dove s'intrecciano e s'avvicendano l'idillio e la buffonata, il sogno e la realtà.

B. PASQUINI

Il libro d'oro del Bel Canto Italiano

Otto Arie ed Ariette

Revisione di F. BOGHEN

E. R. 1028. - **L. 8.**

EDIZIONI RICORDI

L'ISPIRAZIONE

E' nota l'inchiesta aperta fra i compositori moderni su questo argomento dalla Rivista *The Chesterian* di Londra, qualche tempo fa.

Le domande che la Rivista sottoponeva ai suoi collaboratori erano tre:

a) Qual'è, in generale, la natura dell'ispirazione?

b) Come può l'ispirazione mantenersi per la durata di un lungo lavoro?

c) Durante il processo di composizione è più interessante per il compositore l'espressione della propria emozione, o la risoluzione pura e semplice di un problema musicale?

Le risposte affluirono numerose e diversissime: da quella di Pizzetti che dichiarava di considerare l'ispirazione come una cosa sacra di cui non si deve cercare di rompere il mistero, a quella di Ravel che affermava di non sapere esattamente che cosa significa la parola: ispirazione.

Tali differentissime risposte erano interessanti in rapporto all'opera del compositore che rispondeva, ma non portavano nessuna luce alla risoluzione del problema.

Ciò nonostante, l'inchiesta suscitò tale interesse da invogliare l'editore a raccogliere le varie opinioni in un volumetto; facendo la recensione del quale, un compositore inglese, Ernesto Walker, critico della *Monthly Musical Record*, così risponde per proprio conto alla inchiesta:

a) Prima di tutto mi pare opportuno eliminare l'idea del messaggio angelico che viene non si sa di dove nè come. L'ispirazione ha luogo ogni qualvolta una cosa attira l'attenzione della memoria musicale del compositore. (Quando dico *memoria* non intendo accusare il compositore di plagio: voglio dire solo che il rivoluzionario più ardito non può sottrarsi completamente a quel passato di cui tutti, più o meno, siamo conseguenze). Naturalmente solo il compositore può giudicare se ciò che ha attratto la sua attenzione sia adatto a ciò che si propone di fare. Comunque giudichi su tale argomento, lo fa a proprio rischio e pericolo, come del resto qualunque cosa faccia l'artista creatore.

b) Ogni artista ha evidentemente un mezzo personale per tener desta l'emozione qualunque sia la durata del lavoro. Per me posso dire che trovo utilissimo ch'egli abbia ben chiara dentro di sè la realizzazione di ciò che vuol fare, prima di fissare sulla carta i minimi dettagli. Quando lavoravo a frammenti, non cominciandone uno finchè l'altro non era finito, mi riusciva impossibile fare una seria revisione di tutto il lavoro.

c) E' pressochè impossibile rispondere a questa domanda, perchè la risposta implica un mezzo verbale che l'argomento non consente. La musica è *musica* e nessun'altra cosa all'infuori di questa. Come tale bisogna prenderla o lasciarla. Un compositore può essere l'uomo più interessante, potrà dirci le cose più intelligenti, potrà esprimere (verbalmente) le idee più geniali; ma solo la sua musica potrà dirci se, come musicista, egli sia un genio od una nullità. Questa mi sembra la natura essenziale della musica, e dimostra a sufficienza l'impossibilità di esprimersi in argomento con altri mezzi diversi dalle note.

La questione *ispirazione* resta così insoluta e probabilmente insolubile, perchè strettamente legata alla personalità del compositore.

Come compenso al disagio in cui ci lascia l'insoluto problema, possiamo trovare una definizione, o press'a poco, dell'arte e dell'artista in un altro articolo di Paul Bertrand apparso recentemente sul *Ménestrel* e di cui ci piace riportare la conclusione:

« L'arte non ha la propria fine in sè stessa; essa è fatta per l'uomo, per la vita dell'uomo individuale e generale. L'opera d'arte non è solamente come l'ha fatta l'artista; essa è anche come la concepiscono gli altri uomini ai quali si rivolge e che trovano in essa una certa corrispondenza con le loro aspirazioni collettive. L'artista vero dunque obbedisce sempre ad una forza superiore, al desiderio latente di tutto un popolo d'anime di cui egli si fa interprete creatore. Allora la sua opera, appena nata, gli sfugge; l'umanità la fa propria, ne sviluppa l'intimo significato nel senso che essa la sente corrispondere alle proprie angoscie ed alle proprie speranze, fatte di aspirazioni incoscienti verso l'infinito e verso l'eternità. E' per questo che quando si cerca di misurare le glorie, anche le più pure e luminose, solamente la parola di Francesco di Assisi sembra vera e profonda: « L'uomo, Signore, non è nulla, se non ciò che appare ai vostri occhi ».

Rivolgendovi all'ECO DELLA STAMPA - Via G. Jaurès, 60, MILANO - voi potrete avere ritagli di articoli di giornali o riviste su un dato argomento che a voi interessa, o su quanto si è scritto a proposito della vostra attività artistica. Chiedere condizioni di abbonamento.

Che cosa significa Bayreuth per noi?

E' questo il titolo suggestivo di un articolo di M. Graf sulla rassegna « *Anbruch* » di Vienna.

« *Was uns Bayreuth bedeutet?* ». La risposta dice: « Bayreuth è per noi un ricordo ».

L'A. si compiace di riandare, con parole evocatrici, i giorni della prima giovinezza, quando il nome « Bayreuth » aveva tutto un fascino di poesia e di elevazione, in contrapposto alle mene oscure del servilismo cortigianesco e alle tradizioni plateali del teatro melodrammatico.

« Lassù un grande artista aveva eretto il teatro della sua fantasia, lontano dai rumori frenetici delle grandi città; per insegnare al mondo che cos'è l'Arte ».

E nel mondo divampava, in quei giorni, la lotta intorno al compositore e alla sua opera ciclopica: quella ch'egli aveva forgiato nella dura vigilia.

Il Maestro appariva circonfuso della più vivida luce di gloria, simbolo fiammeggiante di una suprema idealità romantica, segnacolo di una trasfigurazione spirituale. Egli era, secondo le concezioni del Carlyle, l'Eroe.

Dopo la sua morte, il mondo si atteggiò a forme inusitate, e aspetti innovatori assunse l'arte, nelle sue diverse manifestazioni. Come primo elemento di mutazione sopravvénne il naturalismo, nella poesia, nella pittura, nella musica.

Dostojewski e Tolstoi ad Oriente, Zola, Maupassant ad Occidente, impressero nella letteratura l'orma nuova. I quadri di Liebermann e di Monet si imposero come modelli di indirizzi assolutamente contrastanti con l'arte tradizionale.

Nella musica, il compositore più tipicamente rappresentativo della tendenza realistica apparve Richard Strauss, col colorito psicologismo della musica, in *Salomè*, e col cupo naturalismo della tragedia greca, in *Elettra*.

Sempre più le tendenze artistiche si allontanarono dall'atmosfera eroica del romanticismo wagneriano con le nuove musiche di Schönberg e col verismo di Strawinsky.

Ma il teatro di Bayreuth è rimasto lontano da qualsiasi contaminazione: fedele allo spirito del suo creatore, esso appare sempre come la fiaccola simbolica di un'arte non effimera, non caduca.

Così, in mezzo alla crisi convulsa della vita moderna, esso è da considerarsi come la sopravvivenza mirabile di un'éra passata. E per noi costituisce il più puro ricordo romantico, il segno monumentale innanzi al quale chiniamo il capo, reverenti.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, giugno 1930.

G. Saponaro. - *Luigi Cherubini.*

Biografia dell'illustre compositore fiorentino, completata da un'accurata bibliografia.

—— *Un autografo di Luigi Boccherini.*

È un catalogo autografo di composizioni scritte dal compositore lucchese negli anni 1792-1796, riprodotto in fac-simile.

Musica Sacra. - Milano, maggio-giugno 1930.

G. L. Centemeri. - *L'organo solista.*

Cioè l'organo non accompagnante; ruolo così disdegnato mentre esso avrebbe una grande capacità di elevazione del senso religioso, quando si basasse bene sul criterio del rendimento estetico, e di quello emotivo-logico dei fedeli.

H. H. Jahnn. - *Nuove vie per il perfezionamento dell'organo in Germania.*

L'A. esorta a studiare i capolavori organari del passato ed a considerare l'organaria non meno di un ramo dell'ingegneria fisica e meccanica.

R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. In questo numero si parla di G. P. da Palestrina.

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio 1930.

C. Del Grande. - *S. Agostino e la musica.*

Studio critico-estetico sul trattato *De Musica* di Sant'Agostino, corredato da note bibliografiche.

H. Engel. - *Luca Marenzio.*

Continuazione e fine del saggio biografico, denso ed accurato, precedentemente apparso. Segue una copiosa bibliografia.

A. Parente. - *Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia.*

Scritto, non privo d'incursioni polemiche, sopra l'essenza del melodramma, i musicologi e l'unità dell'arte. Vi si parla dell'essenza drammatica della musica e dei rapporti tra musica e poesia nel melodramma. « ...Non si comprende come debba essere la musica a svolgersi sulla tela drammatica d'un libretto, e non il libretto a nascere nel fermento drammatico d'una musica... ».

D. Petrini. - *Il romanzo di Verdi.*

Articolo estetico sul romanzo di Werfel — che ha Verdi per protagonista — recentemente apparso in buona veste italiana.

Santa Cecilia. - Torino, maggio-giugno 1930.

DOM. J. JEANNIN. - *La notazione ritmica aquitana.*

L'illustre gregorianista spiega come vengano interpretati dalla scuola di Solesmes, alcuni segni ritmici di antichi documenti musicali nella notazione aquitana.

K. CURWEN. - *Il mistero della voce.*

Prima parte d'uno studio sulla natura della voce umana e sulla sua educazione. Riassumeremo lo studio a pubblicazione compiuta.

W. KURTHEN. - *I classici viennesi come autori di musica sacra.*

Continuazione e fine di uno studio precedentemente apparso su Haydn, Mozart e Beethoven come compositori di musica sacra, sulle loro opere del genere e sulle loro idee in materia.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, giugno 1930.

—— *Organo da chiesa ed organo da concerto.*

Breve scritto sulla natura di queste due specie d'organo che molti confondono: sulle loro caratteristiche, le loro possibilità; e sulla necessità di attenersi, per quanto riguarda la loro costruzione, alla tradizione, pur non rigettando quelle *sane* innovazioni che il tempo crea.

Rassegna Dorica. - Roma, giugno 1930.

M. SAINT-CYR. - *Del Jazz.*

In questa prima parte l'A. considera il jazz come espressione d'arte tipica dell'epoca nostra, ne esamina le origini e cerca di stabilire quale sia il contributo dato a questa forma d'arte dai negri e dall'America.

M. PEDEMONTE. - *Alberto e Domenico Gallo.*

Breve scritto sopra un gruppo di sonate violinistiche del seicento, conservate nella Biblioteca del Conservatorio di Genova, e firmate con questi due nomi di compositori, di cui tutto s'ignora.

———— 20 luglio 1930.

M. SAINT-CYR. - *Del Jazz.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente apparso sul *jazz;* del quale jazz l'A. non disconosce l'importanza ed il valore nell'evoluzione della musica: ma che dal punto di vista *etico* — «... cioè dell'arte considerata come educazione, affinamento dell'animo...» — considera come una specie di *anti-musica.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1930.

H. PANASSIÉ. - *Le jazz « hot ».*

Esistono due specie di *jazz*: lo *jazz streight*, cioè quello in cui gli esecutori non fanno che eseguire esattamente ciò che il compositore o l'*arrangeur* hanno scritto, senz'altro. Questa è la forma più diffusa in Europa. L'altra, quella autentica, è lo *jazz « hot »*, quella in cui i componenti l'insieme, non suonano seguendo una partitura prestabilita, ma *improvvisano* sopra un canto od una melodia scelta volta a volta. L'A. cerca di spiegare il fenomeno di questa *improvvisazione collettiva*, nel migliore dei modi; ma qualche lacuna incolmabile rimane. Oltre a ciò dà un elenco dei migliori jazzisti « *hot* » ed una lista dei dischi incisi da autentici *jazz hot.*

C. SCHNEIDER. - *La Restauration du Psautier huguenot.*

Breve, ma chiaro e lucido studio sulle varie edizioni del *Salterio* ugonotto di Claudio Goudimel: sulla interpretazione del testo autentico, sulle varie difficoltà e questioni ch'esso presenta — quella particolarmente del testo, — sulla ritmica, e sulle caratteristiche armoniche dell'opera di Goudimel.

V. PARNAC. - *L'opérette et l'inquisition.*

Storia d'un autore di commedie leggere portoghesi, al tempo dell'Inquisizione, della quale fu una vittima.

R. OBOUSSIER. - *Sur l'essence de la musique.*

« La musica appartiene al dominio della magia, ed il suo irradiare, come ogni irradiamento magico, si trova legato alla persona del mago che serve da medium. Questo mago è l'uomo ». — « ... Il genio è, o vento precursore, o coronamento, o eco di una cultura, ed è realizzatore solo in quanto è reale, cioè asturo della sua realtà. Solo il tempo che misura il soffio e la forza, avrà il privilegio di discernerlo e di assegnargli il suo compito ». Fra queste due affermazioni estreme l'A. studia la essenza della musica basandosi sullo sviluppo dalle sue più lontane origini fino ad oggi: essenza che consiste principalmente nell'espressione spontanea e *diretta* di ciò che non appartiene più al dominio della parola, e di ciò che non vi appartiene ancora.

———— luglio 1930.

Tutto il fascicolo è dedicato alla *Musica Meccanica* e reca articoli di R. RAYNS-HART (*La musique et la T.S.F.*), A. COEUROY (*Les premiers essais de musique radiogénique*), G. AUDISIO (*Le langage des films*), L. LANDRY (*Une visite à Phono-City*), H. BARRAUD (*Le disque et la musique populaire*), R. D'ERLANGER (*L'Archéologie musicale*), G. CLARENCE (*L'enregistrement du Concerto de M. de Falla*) ed un gruppo di scritti dedicati ai vari perfezionamenti apportati al fonografo in questi ultimi tempi.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 giugno 1930.

E. ROGGERI. - *Sur les « Lieder » de Schumann.*

Prima del 1840, Schumann aveva scritto soltanto musica per pianoforte. Ma nell'anno precedente il suo matrimonio, l'ardore passionale della sua vita amorosa si tradusse in un fiorilegio prezioso di liriche e di melodie.

E. ET J. PEYREBÈRE-GARRY. - *L'opéra slave sur les scènes allemandes d'aujourd'hui.*

Continuazione dal numero precedente. Il saggio attuale concerne, col corredo di opportuni dati biografici e critici, le figure di Karol Szymanowski, di Felix Petyrek, di Joseph Gustave Mracrek.

———— 15 giugno 1930.

T. LEFORT. - *L'expression astrologique des aptitudes musicales.*

Il tema prescelto dall'autrice ci porta per un attimo alla soglia enigmatica dei misteri medioevali, all'alchimia e alla cabala. Parlare di espressione astrologica delle attitudini musicali, sembrerebbe oggi motivo di lepido giuoco, se non fosse uno scienziato dell'autorità e della dottrina del matematico Paul Choisnard ad attestare la serietà e la buona fede di queste indagini metafisiche e trascendentali.

———— 1 luglio 1930.

M. SEMENOFF. - *Goethe, la France et la Musique.*

Goethe amava la Francia. L'autore ricorda le celebri parole pronunziate dal poeta all'indomani della battaglia di Valmy: « Di qui, da questo istante, comincia una nuova fase nella storia del mondo ». In occasione della ristampa delle *Conversazioni con Goethe* dell'Eckermann, e dell'edizione del *Goethe* di E. Ludwig, l'articolista ricorda i giudizi cristallini espressi dal grande poeta sulla musica e sui musicisti, particolarmente su Mozart e Beethoven. Goethe si approfondì nello studio del contrappunto: a 64 anni, in Karlsbad, tracciò una salmodia a quattro parti. La sua ispirazione era forse più architettonica che musicale; egli definiva l'architettura una musica scolpita.

Le Monde Musical. - Parigi, 30 giugno 1930.

A. CORTOT. - *En souvenir d'Edouard Risler.*

Il notissimo pianista francese dedica una pagina di commossa rievocazione al suo illustre collega scomparso.

M. VEGGERAN. - *L'enfance de Georges Enesco.*

Queste note fanno parte di un saggio sullo spirito e sull'anima rumena del celebre violinista, in un libro intitolato « *Rumenia* », di prossima pubblicazione.

PH. FAURÉ-FRÉMIET. - *La musique de chambre de Gabriel Fauré.*

Il figlio del compianto maestro francese ha tenuto una conferenza su questo tema: e qui ne sono riprodotti i punti salienti.

Le Ménestrel. - Parigi, 6 giugno 1930.

A. MACHABEY. - *Notes sur la Musique allemande contemporaine: Schönberg.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente apparso. Qui l'A. studia ciò ch'egli chiama il classicismo di Schönberg specialmente negli ultimissimi lavori del compositore viennese. Conclude affermando che « la musica di Schönberg non è che musica, cioè una serie di equazioni sonore ch'egli risolve con metodi personali ». Trascurando questo punto di vista, è assolutamente impossibile comprendere l'opera del compositore viennese.

———— 13 giugno 1930.

C. DESCORMIERS. - *Un ancêtre des Pianos électriques.*

Il 29 ottobre 1862, a Saint-Cloud, alla corte di Napoleone III, J. B. de Schalkenback diede un concerto sopra un piano elettrico di sua invenzione che permetteva, pare, di eseguire la musica più semplice come la partitura più complessa. L'A. rivela le caratteristiche dello strumento e studia le probabilità di una possibile ricostruzione del meraviglioso piano-orchestra.

J. TIERSOT. - *Liszt, M.me d'Agoult, Herwegh, Wagner etc.*

A proposito d'un libro recentemente apparso, l'A. studia l'ambiente nel quale vissero Liszt e M.me d'Agoult, nel tempo della loro unione, i loro amici, le idee comuni, ecc.

L'Opéra Comique. - Parigi, giugno 1930.

G. SERVIÈRES. - *Le théâtre lyrique de la Galerie Vivienne.*

Storia di un piccolo teatro d'arte parigino ch'ebbe gran fama verso la fine del secolo scorso e che potè vantare per collaboratori i poeti, i musicisti ed i pittori più significativi dell'epoca. L'A. fa una breve cronistoria degli spettacoli che si dettero in esso, specialmente con riguardo alle vecchie opere comiche — tra cui *La Serva Padrona* — che vi furono esumate per la prima volta.

G. KINSKY. - *Une lettre inédite de Boieldieu.*

È una lunga, deliziosissima lettera indirizzata alla cantatrice H. Meric-Lalande, a proposito dell'esecuzione della *Dame blanche.*

H. LAGRANGE. - *Encore ennemis de l'opéra-comique.*

Breve scritto, di carattere leggermente polemico, in favore dell'*opéra-comique* e contro i suoi detrattori.

INGHILTERRA

Music e Letters. - Londra, luglio 1930.

M. SCOTT. - *Haydn's « 83 ».*

Studio sulla disposizione cronologica dei quartetti di Haydn.

E. J. DENT. - *The musical form of the madrigal.*

Lo studio, assai vasto e complesso, ed impossibile a riassumere, tende a dimostrare che il *madrigale* anzichè essere una forma imprecisa, generata volta

a volta dal testo adottato dal musicista, aveva delle forme, le quali, nonostante la libertà che lasciavano al compositore e la loro rapida evoluzione, sono ben individuabili e formavano una base sicura alle costruzioni madrigalistiche dei compositori italiani, fiamminghi od inglesi.

F. Hoves. - *The philosopher and the artist.*

Una specie d'inchiesta fatta dall'A. — in un piccolo gruppo di persone di grande levatura intellettuale e dotate di buona sensibilità, — sull'essenza dell'arte e sulle relazioni fra la materia impiegata ed i risultati ottenuti, trova una risposta unica, che cioè la bellezza dell'opera d'arte consiste nelle relazioni fra i materiali impiegati, e non nei materiali stessi o nell'uso che se ne fa. Ma l'A. obbietta che « le emozioni dell'uomo sono diversamente accordate a seconda degli istinti e d'altri fattori che compongono la personalità: che certe emozioni riconosciute simili in tutti gli uomini, sono più interessanti quando avvengono in esseri dotati di più alta sensibilità e raffinatezza, e ch'è l'esperienza umana vissuta ed espressa con tocchi caratteristici che dà quel singolare e misterioso potere che tutti riconosciamo all'arte ».

S. F. Bates. - *National Characteristics.*

Scritto a proposito di un volume recentemente apparso sulla psicologia e le caratteristiche della nazionalità. L'A. ne trae occasione per studiare le caratteristiche nazionali delle musiche inglesi, francesi e spagnuole. Da un tale studio vengono trarne interessanti deduzioni: il nazionalismo esiste non perchè i compositori vogliono esser tali, ma perchè essendo tali (francesi o spagnuoli essi scrivono guidati, non da predilezioni personali, ma influenzati dalle caratteristiche della loro razza e del loro ambiente sociale, quanto da una cultura musicale cosmopolita che vuole spezzare le barriere nazionali ».

R. Raven-Hart. - *Wireless technique in music.* (La tecnica senza fili nella musica).

Articolo teorico sullo strumento musicale ad onde elettriche inventato dal prof. Martenot, che ormai comincia a diffondersi nel campo musicale, accolto con interesse e simpatia.

Musical Opinion. - Londra, giugno 1930.

H. A. Scott. - *That blessed word « Interpretation ».*

Indiscutibilmente *interpretazione* è una fortunata parola che ognuno riempie o vuota di significato a suo piacere. Che cosa è l'interpretazione dunque? L'eseguire esattamente ciò che l'autore ha scritto? Dovrebbe essere così: ma se un grande artista ricrea l'opera secondo la propria sensibilità e ci dà un'emozione è più nel vero lui, che l'esecutore esatto ma freddo.

H. O. Anderton. - *« Progress » in art.*

L'idea del progresso, in arte, tenacemente negata da alcuni, è un fatto inevitabile. Se alla parola progresso si sostituisse quella di *evoluzione* o di *trasformazione* forse tutti sarebbero d'accordo. Infatti come negare un progresso dalle prime melodie del canto-fermo a Palestrina, o dal melodramma di Peri e Caccini, al dramma musicale di R. Wagner?

B. Maine. - *Fashions in Music.*

Quali sono le cause per cui un compositore che gode una grande popolarità cade improvvisamente nell'indifferenza del pubblico, mentre un altro, trascurato fino a ieri, vien fatto segno all'attenzione generale? Le cause sono numerose e non meno misteriose di quelle della moda femminile: e l'A. cerca di porle in luce, giovandosi di esempi notissimi e contribuendo a portare un po' di luce sulle complesse e misteriose cause delle « mode musicali ».

——— luglio 1930.

F. Kitchener. - *British Pianism and Piano Music.*

L'A. osserva come nessun pianista inglese o straniero metta nel proprio repertorio qualcuno dei numerosi lavori pianistici d'autori inglesi che escono ogni anno, e dei quali più d'uno presenta degli indiscutibili pregi d'arte.

D. J. Blaikley. - *Wind Instrument: a Retrospect.*

Breve storia degli strumenti a fiato — legni ed ottoni — della loro origine, della loro fortuna e della loro introduzione nell'orchestra.

F. Berger. - *Music's Mission.*

« La vera missione della musica è di suggerire, o, se è possibile, di creare una sensazione od un sentimento, ma non di descrivere la cosa ». « La musica può non dire la stessa cosa a tutti, lo stesso pezzo può procurare una sensazione a tutti diversa, ma in tutti essa suscita qualche sentimento, e la vita dell'uomo, senza di essa, sarebbe assai triste ».

The Musical Times. - Londra, giugno 1930.

H. Grace. - *The Karg-Elert festival: a talk with the composer.*

In questa « conversazione col compositore » Karg Elert, al parla un po' di tutto: ricordi personali, gli attuali compositori di musica per organo in Germania, sulle interpretazioni di Bach, sull'organo come strumento del futuro, sulle opere del compositore, ecc...

C. Jenkins. - *Theodor Leschetizky.*

Ricordi personali sul grande pianista rievocati affettuosamente da un'allieva: che ricorda anche le particolarità originali del suo modo d'insegnamento.

S. Wagner. - *The Bayreuth festival plays.*

Il figlio del grande compositore tedesco ricorda gli ultimi festival di Bayreuth, gli artisti che vi presero parte, e come le rappresentazioni furono realizzate.

E. J. Grutchfield. - *Hucbald: a millenary commemoration.*

In quest'anno ricorre il millenario di Hucbaldo di di Saint-Amand (930-1930). L'A. rievoca la vita e l'opera dell'autore della *Musica Enchiriadis* e dell'*organum*.

C. Sanford Terry. - *Has Bach surviving descendants?*

L'A. afferma — citando documenti — che la famiglia di J. S. Bach è ormai completamente estinta con la morte di C. A. Wilhelmine Bach, avvenuta il 13 maggio 1871.

K. E. Eggar. - *What us left to us of greek musik?*

« Che cosa ci hanno dunque lasciato i Greci della loro musica se non le loro conoscenze teoriche e qualche rifinuscolo frammento musicale? Null'altro! ». « E dato che con i nostri mezzi e la nostra sensibilità non ci è permesso di riprodurla, possiamo ritenere che la bellezza della loro musica sia fatta maggiore dalla nostra impossibilità a darne una realizzazione esatta. »

——— luglio 1930.

L. Sabaneev. - *Opera at the present day.*

L'illustre musicologo russo, dopo aver osservato che chi risente più d'ogni altro la crisi della musica è il teatro lirico, ne cerca le origini ed i motivi, e manifesta la sua opinione sulle possibilità di evviare a tale stato di cose pure ritenendo che il melodramma non è più una manifestazione artistica consona alla sensibilità dell'epoca nostra

T. S. Wotton. - *Drum.*

Studio sulle varie particolarità e caratteristiche di numerosi strumenti a percussione d'uso nell'orchestra moderna.

E. V. Dohnànyi. - *Thirty years a world wanderer.*

Il compositore e pianista ungherese rievoca in una intervista « trent'anni di vagabondaggio per il mondo », e ricorda il suo incontro con Brahms, Grieg e Nikisch.

A. J. B. Hutchings. - *The tecnique of romanticism.*

Studio su l'armonia e sulle forme predilette dai musicisti romantici. Lo studio continua e lo riassumeremo a pubblicazione compiuta.

The Chesterian. - Londra, giugno 1930.

E. Blom. - *John Field.*

Del musicista irlandese, al quale si deve l'invenzione della forma del notturno, l'A. traccia un'accurata biografia mettendo in luce questa poco o mal conosciuta figura d'artista che fu in relazione con Clementi, e le cui opere meriterebbero d'esser più note di quel che attualmente sono.

R. W. S. Mendl. - *Sounding the depths.* (Scandagliando le profondità).

« Anche ammettendo che la nostra sia un'età di piccoli uomini, non si può credere che solamente i grandi compositori del passato abbiano toccato le più grandi profondità del sentimento, od i più alti vertici dell'entusiasmo. Noi possiamo trovare l'esaltazione o la profondità in rari momenti di ogni epoca, ma prima d'ogni altra cosa bisogna esser sicuri di ciò che vogliano significare esattamente queste parole ». — « Nella nostra epoca il compositore sembra che cerchi di allontanarci dal giro quotidiano della vita; può sussistere però il dubbio s'egli sia completamente cosciente del suo messaggio. Nessuna epoca ha il monopolio dei grandi momenti d'ispirazione, ma questa non è una ragione perchè il XX secolo non continui la via, aperta dal tempo dei tempi, e sulla quale ogni precedente generazione ha avanzato ».

A. Collins. - *The musical « battle of the books ».*

L'A. osserva che in letteratura la battaglia fra i *conservatori* della tradizione ed i *modernisti* è cessata, mentre in musica non accenna affatto a pacificarsi: sopra uno stesso lavoro si leggono le critiche più diverse e più discordi. Ricerca le cause di questa contesa, e conclude affermando che nell'impresa di seguire l'evoluzione della musica attuale, uno può essere soggetto ad immutabili divergenze di sensibilità e di temperamento che nulla hanno da vedere con una valutazione esatta dell'opera d'arte. Da tali antiparle, che difficilmente possono essere investigate fino al fondo, uno difficilmente si libera, ed esse informano il suo modo di vedere. Ed allora, se non è possibile liberarsi da queste, ed ascoltare spassionatamente con chiara intelligenza, è meglio che il critico abbandoni la musica ».

The Sackbut. - Londra, giugno 1930.

L. Henry. - *Spiritual exiles of music.*

« È una metafora assai comune quella di riferirsi al *regno della musica*, ma più si studia il contenuto della musica contemporanea, così diverso dal suo scopo, più si comprende come tale regno sia un paese di esilio, od un regno disabitato per i molti cui una eredità spirituale inceppa gli slanci verso una più vasta sensibilità. È pacifico che lo stimolo di molta musica moderna è una specie di nostalgia, un insistente impulso verso regioni ed atmosfere esotiche od immaginarie, o verso fantastici paesi di sogno, o mistiche visioni. La poesia ha conosciuto simili fenomeni... ». Con questa premessa, ed a sua giustificazione, l'A. studia parecchie opere della nostra epoca.

F. Goodwin. - *Berlioz, thou shouldst be living at this hour!* (Berlioz, questa è la tua ora!).

Non è dell'autore della *Dannazione di Faust* che qui si parla, ma del critico battagliero e del giornalista impetuoso, la cui figura non sarebbe affatto anacronistica in questi tempi nei quali la critica è assurta a tanta potenza ed a tanta importanza.

J. F. Porte. - *Personal opinion in criticism.*

« Il pericolo della critica personale è che la *personalità* del critico faccia velo all'equità del giudizio pronunciato. Nondimeno la critica personale è *vera*, « questo è l'importante per il lettore ».

R. Boughton. - *Bach on the gramophone.*

L'A. esamina criticamente i risultati delle incisioni grammofoniche di alcune opere di Bach, corredando il suo esame di osservazioni personali in materia sull'opportunità della scelta delle opere, degli esecutori, ecc.

Monthly Musical Record. - Londra, giugno 1930.

C. Lambert. - *The younger english composers: Hugh Bradford.*

Nella serie di scritti già apparsi su questa rivista e dedicati ai più giovani compositori inglesi, l'attuale è dedicato ad H. Bradford, musicista appena trentenne che ha al suo attivo un bagaglio rispettabile. Dopo aver subito parecchie influenze, quasi tutte di carattere romantico, il Bradford è riuscito a dare opere schiettamente personali ed è, tra i giovani, uno dei maestri di domani.

S. Wilson. - *Edward J. Dent.*

Scritto biografico, e breve esame delle idee del famoso critico musicale e musicologo inglese.

—— *Mahler's eight symphony.*

Due scrittori di cose musicali, Cecil Gray e Kaikhosru Sorabji presentano due brevi, ma accurati studi sul compositore e direttore d'orchestra austriaco. Il primo esamina i caratteri generali dell'opera di Mahler; il secondo cerca piuttosto di mettere in rilievo la *religiosità* della musica mahleriana.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, giugno 1930.

G. Brücher. - *Unbekannte Briefe von Hector Berlioz.* (Lettere ignorate di Ettore Berlioz).

Dalla copiosa copperie di materiale epistolare, fornita dal maestro francese, l'articolista ha desunto il carteggio riguardante l'attività concertistica in Germania. Le lettere sono dirette alla sorella Adele Suat (sposata in provincia ad un notaio), e sono la viva testimonianza dell'affettuosa sensibilità del musicista nei propri rapporti famigliari.

W. Godlewski. - *Der Tanz im Wandel der Zeiten.*

Sguardo alla danza — considerata come manifestazione estetica — nel corso dei tempi. Si è sempre danzato. La danza rappresenta, con tutta probabilità, la più remota attestazione artistica; poichè molti segni (accertati dagli studi archeologici e storici) ricorrenti intorno alla vita dell'uomo primordiale, provano che la danza fu mezzo espressivo della gioia, della preghiera, del rito funebre e della ferocia guerresca.

L. K. Mayer. - *Schulen und Richtungen der modernen Tanzpädagogik.* (Scuole e indirizzi della moderna pedagogia della danza).

Isadora Duncan, in netta antitesi con le deformazioni del gusto portate dal ballerino negro-americano, fu la più accesa propagandista del ripristino delle tradizioni pure dell'Ellade, nei sistemi di danza.
Emilio J. Dalcroze fu il più convinto assertore della « ginnastica ritmica ».
Sulle orme di questi due riformatori, una schiera di maestri intende conferire ancora alla danza il perduto prestigio di dignità artistica. E il favore collettivo incoraggia l'esperimento, cosicchè è lecito trarne i migliori auspici per l'avvenire.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 6 giugno 1930.

Il fascicolo è dedicato al 60° festival musicale in Königsberg, promosso dalla Associazione Nazionale dei musicisti germanici (« Allgem. Deutsch. Musikverein »). Vi figurano fotografie e diffuse notizie biografiche dei partecipanti. Tra i nomi dei compositori ammessi a questa adunata artistica, alcuni sono già noti; altri — e sono la maggioranza — appartengono tuttora al reame delle tenebre e dello sconosciuto. Poichè si tratta per lo più di giovanissimi, ma audaci, nutriti di robusto corredo culturale e di acconcia preparazione. Il festival, celebratosi sotto la direzione di Hermann Scherchen per la parte sinfonica e strumentale, e di Werner Ladwig per il teatro, dal 5 al 9 giugno u. s., riuscì una manifestazione ardita e feconda di risultati per l'avvenire. Ricordiamo le opere più notevoli eseguite: Heinz Schubert - *Sinfonietta.* — Nicolai Lopatnikoff - *Sinfonia.* — Alban Berg - *Wozzek* (opera in tre atti e quindici quadri). — Robert Oboussier - *Trilogia sacra* (per coro e orchestra). — Stefan Frenkel - *Concerto per Violino e Orchestra d'archi.*

—— 13 giugno 1930.

R. Greven. - *Beethoven in Frankreich.*

Tra i dati storici riportati nel breve saggio, è interessante il seguente passo, tratto dal *Corso completo d'Armonia e di Composizione* del Momigny: « Personne parmi les jeunes compositeurs actuels les plus distingués ne promet autant que Mr. van Beethoven; mais nous voudrions qu'il fût plus difficile dans le choix et dans l'association de ses idées, et qu'en cherchant à être original, il évitât d'être bizarre ».

—— 20 giugno 1930.

P. Schwers. - F. Brust. - W. Abendroth. - *Berliner Kunstwochen 1930.*

« Le settimane artistiche berlinesi del 1930 » culminano nelle seguenti esecuzioni: il *Fidelio* di Beethoven, diretto da W. Furtwängler, alla Städtische Oper; la « Serata beethoveniana » di musica da camera, nella superba edizione del Quartetto Rosé; il concerto sinfonico diretto da O. Klemperer, comprendente, tra l'altro, l'oratorio per soli, coro e orchestra di J. Matth. Hauer intitolato *Wandlungen*: composizione frigida, di una monotonia esasperante, sperduta nelle nebbie impenetrabili della dodecafonia.

—— 4 luglio 1930.

L. Misch. - *Dem Urtext das Vorrecht!* (Il diritto assoluto al testo originale!).

Se un esecutore della valentia e dell'autorità di Hans von Bulow per le *Sonate* di Beethoven, o di Busoni per il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, suggerisce interpretazioni e varianti dettate dalla lunga esperienza, è evidente la razionalità dell'esempio, e, di conseguenza, opportuno è seguire l'esempio stesso. Il male incoglie, quando si fanno — come per le *Sonate* di Mozart — cinque edizioni diverse a scopo didattico. Onde la necessità imprescindibile di attenersi al testo originale.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 giugno 1930.

F. Schreiber. - *Die New Yorker Philarmoniker in Wien.*

Relazione dei concerti tenuti a Vienna dall'orchestra filarmonica di New York sotto la direzione del maestro Toscanini. « Toscanini è il genio della precisione, della chiarezza, e, in stretta attinenza, è altresì il genio supremo della sintesi, che si eleva e domina nella cerchia dei direttori d'orchestra, portati per loro natura alla scomposizione analitica della musica ».

—— 11 giugno 1930.

E. Felber. - *Musik in Griechenland.* (Musica in Grecia).

Il festival musicale della Grecia, in occasione della ricorrenza secolare della liberazione della patria dal giogo turco, ha rivelato una vera rinascita degli studi dell'arte dei suoni, e il graduale plasmarsi di una personalità stilistica negli autori nazionali.

—— 18 giugno 1930.

W. Hirschberg. - *Schönberg-Abend in der Krolloper.*

La serata musicale destinata ad Arnold Schönberg, nell'Opera di Stato in Piazza della Repubblica, a Berlino, comprendeva la prima esecuzione del monodramma *Attesa* e del dramma con musica *La mano felice.* I due brani, involuti, cerchiati di una vasta nebulosa di simbolismi, appartengono al periodo di mezzo dell'attività creativa del compositore. Hanno ormai più di vent'anni. E in questi vent'anni, la sensibilità collettiva, anzichè avvicinarsi alle tortuosità trascendenti di tale stile, se n'è sempre più appartata e straniata, dimostrando così la caducità delle sue manifestazioni.

—— 25 giugno 1930.

F. H. W. - *Vom zweiten mitteldeutschen Sängerbundfest.* (Del secondo festival corale della media Germania).

Questa grandiosa celebrazione musicale, dedicata al canto corale, ebbe luogo dal 29 giugno al 4 luglio dell'anno corrente. Si raccolsero 13.000 cantori, e accorsero più di 40.000 persone da ogni parte della Germania. L'esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven costituì la maggiore attrattiva e determinò il maggiore successo.

—— 2 luglio 1930.

S. Brichta. - *Gustav Mahler.*

L'autore, ricorrendo il 7 luglio 1930 i settant'anni dalla nascita del celebrato compositore e direttore d'orchestra, rammemora, in una sommaria enunciazione di date e di episodi salienti, il quadro della vita musicale di questo solitario maestro, che perseguì un ideale sublime d'arte, volendo quasi giganteggiare nel campo puro della sinfonia, accanto ai nomi infinitamente più fulgidi dei suoi predecessori, consacrati dal proprio genio alla immortalità.

—— 9 luglio 1930.

L. Fugmann. - *Schluss der Konzertsaison in Paris.* (Chiusura della stagione di concerti a Parigi).

L'orchestra sinfonica di Parigi, diretta da P. Monteux, dedicò i propri ultimi concerti all'esecuzione di musica modernissima. Brani di Honegger, Villa-Lobos, Hindemith, furono accolti con favore. L'articolista, nella sua relazione, omette di parlare diffusamente di altri autori, come Aubert, la cui *Dryade*, anzichè col cuore, con l'intelletto, o quanto meno col sussidio dei mezzi tecnici, gli sembra composta — perdonate l'espressione — coi piedi.

Melos. - Magonza, maggio-giugno 1930.

F. Loebenstein. - *Die neue Musik in der Musikerziehung des Kindes.* (La nuova musica nell'educazione musicale del fanciullo).

L'autrice si pone questo problema: « È consentaneo all'anima infantile l'avvicinamento alla musica innovatrice d'oggigiorno, o a questa deve il fanciullo pervenire attraverso la graduale conoscenza di tutte le epoche musicali antecedenti, secondo un razionale complemento di studi storico-estetici? ».

K. London. - *Kinoorchester und Tonfilm.* (Orchestre per il cinematografo e film sonoro).

Appunti sulla questione dei mezzi e dei sistemi organizzativi per la musica da cinematografo. La sostituzione del film sonoro al film muto ha provocato un disagio economico nella classe dei professori d'orchestra. Di qui l'importanza dei nuovi problemi finanziari e l'urgenza della loro risoluzione.

—— luglio 1930

W. Greiser. - *Russisches Musikschaffen der Gegenwart.* (Creazione musicale russa nel tempo presente).

L'orchestra « Persymphan » di Mosca non ha, come è noto, direttore. Suona da sè; e — quel che più importa — (come lo stesso Oskar Fried ha riconosciuto ultimamente) suona con esattezza e precisione mirabile. Tra i compositori, devono ricordarsi Feinberg, Giler, Wassilenko; tra i musicisti di ceppo

ebraico più originali e ispirati, A. Krein e M. Gnessin.

E. Meisel. - *Erfahrungen bei der musikalischen Arbeit am Tonfilm.* (Esperienze relative al lavoro musicale pel film sonoro).

Il compositore che scrive per il cinematografo, deve essere padrone dei secreti acustici e tecnici della compilazione del film: deve avere una esatta comprensione della disposizione degli istrumenti nell'auditorio, e ritenere sempre presente la precisa installazione del microfono.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, giugno 1930.

H. Jacob. - *Charakteristisches Orgelspiel.* (Caratteri dell'esecuzione organistica).

Ecco un esempio desunto da Bach: « Si devono trovare solo i tasti necessari al momento preciso; e allora l'istrumento suona da solo. Lo studio presenta le seguenti suddivisioni: *Teologia dell'esecuzione organistica; tecnologia dell'esecuzione stessa; che cosa si intende per stile organistico moderno e scopo litargico.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, maggio-giugno 1930.

M. Butting. - *Die Lage des schaffenden Musikers.* (La posizione del musicista creatore).

« Mala tempora currunt » per i compositori. Abbondanza di critiche demolitrici da ogni parte; attesa del Messia che apporti l'verbo nuovo; ripetizione ad usura del luogo comune: « crisi di artisti veramente creatori ». Questo atteggiamento collettivo contribuisce sempre più a mandare a rotoli le facoltà sanamente produttive degli artisti.

H. Biehle. - *Gesang ohne Worte.* (Canto senza parole).

Note sull'uso del vocalizzo come mezzo di espressione. Gli esempi, nella letteratura musicale, dell'impiego di melismi, non sono numerosi. Si ricordano, tra i modelli più caratteristici, il *terzo notturno* per orchestra: *Sirènes* di Debussy, nel quale 16 soprani intercalano un melisma assai suggestivo al tessuto orchestrale; e la *Sonata-vocalizzo* di Nicola Medtner.

Tempo. - Praga, maggio-giugno 1930.

L. Kundera. - *Václav Kapràl.*

Profilo di questo rimasto pianista, didatta e compositore, allievo di L. Janácek e di V. Novák. Le sue opere non sono molto numerose, ma emergono per la doviria dell'ispirazione e per la maturità dei mezzi tecnici.

O. Nedbal. - *I miei ricordi su Jan Kubelik.*

Il 5 luglio di quest'anno, Kubelik ha compiuto cinquant'anni. Nedbal, che, come direttore d'orchestra, ha frequentemente avuto nei concerti la collaborazione del celebre violinista, rammemora i primordi della sua carriera, e ritiene che il segreto del successi universali di questo artista non consista soltanto nella sua arte squisita, ma anche nel fascino della sua individualità, la quale unisce uno spirito democratico ad un modo singolarmente aristocratico di espressione.

SPAGNA

Rivista Musicale Catalana. - Barcellona giugno 1930.

F. Lliurat. - *Chopin e Liszt.*

Conferenza tenuta nel salone della Camera di Commercio di Barcellona, il 28 aprile u. s., in occasione del ciclo di manifestazioni celebrative del centenario del romanticismo.

J. Subirà. - J. Rodrigo. - V. Vinas.

Corrispondenze sulle stagioni di concerti di Madrid, di Parigi e di Roma.

AMERICHE

Modern Music. - New-York, luglio 1930.

E. Stein. - *Schönberg's new structural form.*

È una chiara e lucida esposizione della tecnica di Schönberg specialmente negli ultimi lavori: tecnica che — accettato il punto di partenza schönberghiano — è interessante e logicissima. Il punto di partenza è: « La musica non rappresenta, non esprime, non significa nulla: essa non è che una serie di equazioni sonore risolte con procedimenti personali. Non c'è nulla da dire: tranne che a chi non accetta in modo assoluto tale premessa, la tecnica di S. fa l'effetto d'un problema di matematica sonora di una aridità impressionante ». L'A. afferma anche che parlare di *atonalità* per S. è fuor di luogo, e che la sua musica è tutta *tonale*. Però, a prova di questa mirabolante asserzione non porta nulla.

G. Antheil. - *Wanted-opera by and for americans.*

L'A. incita i musicisti americani a comporre opere nazionali, che nulla debbano alla vecchia Europa, sotto alcun rapporto: traendo ispirazione dalla selvaggia vita delle praterie e delle montagne, oppure da quella tumultuosa delle città, creando una tecnica adatta.

P. Stefan. - *Music in Post-Empire Austria.*

Scritto espositivo dello stato in cui si trova la musica austriaca oggi, e note sui compositori più in vista delle giovani scuole viennesi.

C. L. Seeger. - *On Dissonant Counterpoint.*

L'A. traccia le prime linee di una teoria del *Contrappunto dissonante* (in opposizione ed a complemento del contrappunto consonante classico) il quale dovrebbe sottrarci del tutto dall'incubo del passato. Lo studio è assai interessante anche se non conclude completamente.

The Musical Quarterly. - New-York, luglio 1930.

W. Parkhurst. - *Music, the Invisible Art.*

Articolo di carattere estetico filosofico sulla essenza della musica.

A. Coeuroy. - *The musical aestetics of the Comte de Gobineau.*

Scritto ampio, e ricco di citazioni, sulla sensibilità musicale e sulla concezione della musica nel pensiero del conte di Gobineau, dei suoi rapporti con Wagner e del suo criterio sul wagnerismo.

E. M. Grew. - *Some obscure english Diarists and their Music.*

L'A. ha avuto occasione di consultare alcuni *Diari* di musicisti inglesi della fine del 700 e del principio dell'800, musicisti poco noti. Avendo avuto la curiosità di consultare, dopo i *Diari*, le loro musiche, dà in questo scritto alcune curiose notizie intorno a loro, ed interessanti estratti dai loro giornali.

G. Hetsch. - *Hans C. Anderscn's interest in Music.*

L'amore e l'interesse che il grande novelliere danese portava alla musica è ricordato in questo scritto che riporta anche frammenti di lettere di Andersen con curiosi ed interessanti giudizi sopra Mozart e Beethoven, sulla *Norma* (ch'egli udì a Napoli, interpretata dalla Malibran), sopra Verdi e Wagner.

C. T. Ryan. - *The rediscovery of Music as a subject for Education.*

Studio sulle influenze della musica come ausiliario dell'educazione: e sull'uso che di essa — come ausiliario dell'educazione — si fa in diverse scuole degli Stati Uniti d'America.

J. Tiersot. - *Gluck and the Encyclopaedists.*

Storia del periodo che Gluck passò in Francia e delle ragioni che lo spinsero verso la Francia piuttosto che verso l'Italia, alla quale tutti i musicisti dell'epoca tendevano: e storia dei rapporti delle idee di Gluck con quelle degli scrittori dell'Enciclopedia.

E. J. Dalcroze. - *Eurhythmics and His Implications.*

Il creatore della ginnastica ritmica, dopo vent'anni di esperienze e d'insegnamento, espone le sue opinioni in proposito.

V. Belaiev. - *The signs of style in music.*

« I segni dello stile nella musica sono due: uno *quantitativo* ed uno *qualitativo*: quello *quantitativo*, come in ogni forma d'arte, ha un'influenza decisiva sulla forma di una composizione; quello qualitativo può costituire l'elemento dominante del potere espressivo della musica... ».

P. F. Laubenstein. - *Race Value in Aframerican Music.*

Ampio studio che vuol dimostrare come la razza negra, in America, pur attraverso il mutar d'epoche e d'ambienti, e nonostante il contatto colla civiltà, non ha perduto nessuna delle sue caratteristiche sia nella musica come in ogni altro campo.

P. R. Kirby. - *A study of Negro Harmony.*

Se il negro ha potuto assimilare rudimentalmente il senso armonico europeo, l'ha fatto modificandolo ed adattandolo alla sua particolare forma di sensibilità. In questo scritto l'A. studia i caratteri dell'armonia negra basandosi specialmente sui notissimi « Canti spirituali ».

F. H. Martens. - *Music Mirror of the Second Empire.*

Prima parte d'uno scritto di carattere storico sullo sviluppo e l'importanza della musica in Francia durante il Secondo Impero.

La Revista de Musica. - Buenos Aires, giugno 1930.

Con questo numero la reputata consorella di Buenos Aires cessa le pubblicazioni, dopo aver constatato che ai buoni risultati nel campo culturale non hanno purtroppo corrisposto quelli materiali.

F. Liuzzi. - *Mario Castelnuovo-Tedesco.*

Scritto critico sulla numerosa e varia produzione dell'illustre musicista fiorentino.

M. Lessona. - *Directores de orquesta italianos: Vittorio Gui y Victor de Sabata.*

Articolo sulla varia attività e sulle caratteristiche dell'interpretazione dei due notissimi maestri.

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. L. 8,—
E. R. 584: in 1 Vol. (rileg.) » 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

® La rappresentazione della *Bohème* di Puccini a TORRE DEL LAGO, davanti alla tomba del celebre autore, ancora più che uno spettacolo, ha costituito un rito di particolare suggestione, al quale tutta la stampa ha dato grande rilievo.

Ci limiteremo, perciò, a segnalare la perfetta organizzazione del Carro di Tespi lirico, dovuta a Forzano, la vibrante direzione di Mascagni, gli eccellenti interpreti, signore Pampanini e Carosio, signori Minghetti, Montesanto, Vaghi ecc.

® *Boris* e *Forza del destino* (direttore Del Campo) hanno richiamato grande folla all'Arena di Verona. Della prima opera sono stati ottimi esecutori Ezio Pinza, Silvio Costa Lo Giudice ed Ebe Stignani; della seconda, le signore Scacciati e Pederzini, Merli, Pinza, Badini e Tagliabue. Cori diretti da Veneziani; messa in scena di Sanine.

® Durante una rappresentazione di *Turandot* a MONTECATINI, Giuseppe Adami ha commemorato Giacomo Puccini delineando, con commossa parola, l'uomo e l'artista.

® Molti spettacoli all'aperto si sono svolti in diverse città, tra cui MONTECATINI, S. GIMIGNANO, SALSOMAGGIORE, BERGAMO ecc.; in quest'ultima città con la *Norma*, direttore Angelo Ferrari, interpreti l'Arangi Lombardi, la Lanza, Verona e Spada.

Il Donizetti pure di BERGAMO si è riaperto con *Giulietta e Romeo* di Zandonai, diretta dall'autore, ripetutamente acclamato con la Barrigar, De Bernardi, Inghilleri, ecc. Ha poi seguito *Otello* con Fusati, Stabile, la Fedeli, sotto la direzione di Antonicelli e più recentemente *Butterfly* con la Cristoforeanu.

® Al Teatro Nazionale di Milano non ha avuto unanimi consensi, il 26 u. s., la nuova operetta di Petrilli dal titolo *Fat in là*, inscenata dalla Compagnia Altieri.

® Lieta accoglienza ha avuto invece, tanto a Cortona che a Castiglione Fiorentino, la nuova operetta *Il principe malato* del maestro Vito Bernardi, su libretto di Giuseppe Benini.

® *Boris Godunof*, protagonista Rossi Morelli, ha interessato vivamente a CESENA, ove si inscenava per la prima volta.

® Il Petruzzelli di BARI si è riaperto, in occasione della Fiera del Levante, con *Otello*, protagonista Zanelli, direttore La Rotella.

® Anche a VARESE, la pucciniana *Turandot* è stata accolta con grandissimo favore. Dirigeva il maestro Pais.

® Un vero trionfo ha riportato Arturo Toscanini a BAYREUTH, dirigendovi *Tannhäuser* e *Tristano* (vedi corrispondenza dalla Germania).

® *Rigoletto* e *Barbiere* sono stati accolti con grandissimo favore a VIENNA, direttore Lucon. Ammirata l'interpretazione di Toti Dal Monte, De Muro Lomanto, De Franceschi, Stabile, Autori, la Pedroni, ecc.

® Il Carro di Tespi Lirico è giunto ad ANVERSA. Al Teatro Fiammingo si sono rappresentate *Cavalleria* (la Cobelli, Melandri, Viglione Borghese) e *Pagliacci* (Montesanto, la Favero, Merli): all'aperto, la *Bohème* (la Favero, la Carosio, Minghetti, Montesanto). Festeggiatissimo in tutti gli spettacoli, Pietro Mascagni, che dirigeva. A LIEGI grande successo di *Lucia*, protagonista Toti Dal Monte, direttore sempre Mascagni.

® Al Teatro Ravinia di CHICAGO ha avuto ottima accoglienza *Anima allegra* di Vittadini, che vi si dava per la prima volta. Direttore Papi, con Lucrezia Bori nella parte di Consuelo. La stampa unanime ha sottolineato i pregi dello spartito.

® *Nerone* di Boito è stato calorosamente applaudito al Municipale di Santiago, interpreti principali la Campigna, la Capuana, Franco Lo Giudice, Di Lelio, Faticanti, Morelli, direttore il maestro D'Ayala.

® *Dania*, commedia musicale in tre atti del maestro Tosi, su libretto di Elena Bonzanigo è piaciuta recentemente a BELLINZONA.

CONCERTI

® Il tenore Gigli, vivamente applaudito e festeggiato, ha tenuto concerti in diverse città d'Italia, NAPOLI, BOLOGNA, VENEZIA, MACERATA, ecc.

® A NAPOLI (Politeama), diretto da Willy Ferrero è stato accolto con molto favore di pubblico e di critica il poema sinfonico *Impressioni a Sera* di Luigi Menegazzoli, che si eseguiva per la prima volta.

® Una nuova marcia, *Inno alla Milizia Fascista*, del maestro D'Elia, è stata eseguita a Venezia, con lieto successo dalla Banda Municipale, diretta dallo stesso autore. Nel programma figurava anche la riduzione delle *Feste romane* di Respighi.

® In un concerto sinfonico ad Ostenda, diretto dal maestro Kasse, è piaciuta una suite *Lago di Bales* di un giovanissimo compositore milanese, Giulio Cesare Sonzogno, già fatta apprezzare, in prima esecuzione, dall'E.I.A.R. di Milano.

® Il maestro Casella ha avuto calorosi consensi dirigendo, al Conservatorio di LIEGI, un concerto di musica italiana (Vivaldi, Rossini, Pizzetti, Casella).

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Germania

Vi è ancora una serie di avvenimenti teatrali e musicali da ricordare, sia della scorsa primavera che della prima parte dell'estate.

BERLINO. — Cominciando dalla sempre rigogliosa, per non dire pletorica, vita musicale di questa città, diremo che il celebre Furtwängler non intende più di contentarsi dei suoi così abbondanti allori raccolti nelle sale da concerto, ma apparisce qua e là anche in qualità di direttore d'opere teatrali. Ed infatti ha diretto il *Tristano* a Vienna, e nella Staedtische Oper di Berlino, ci ha presentato il *Don Giovanni* con una nuova ma molto discussa messa in scena di R. Weichert, coadiuvato dal noto pittore Max Slevogt. Gli artisti, quasi tutti di prim'ordine, assicurarono al capolavoro mozartiano lietissimo successo:

Nell'Opera di Stato, succursale di Piazza della Repubblica, si potè «ammirare» una esumazione del vecchio lavoro di Auber *La muta di Portici* con un'arbitraria messa in scena che rese pressochè incomprensibile buona parte dell'azione, ma che ci offerse, in cambio, degli effettacci i quali fecero andare in visibilio la parte più chiassosa del pubblico.

Alla grande Opera di Stato Unter den Linden abbiamo avuto invece una ghiotta novità, il *Cristoforo Colombo* di D. Milhaud su parole di P. Claudel. Diciamo «ghiotta» per due ragioni: la prima perchè un'opera prettamente francese ha visto la luce proprio su una scena tedesca e, si può aggiungere, sulla migliore di tutte le scene tedesche; la seconda perchè tanto l'argomento quanto i nomi degli autori suscitavano un interesse generale e grande. Si dice che per l'allestimento di questo lavoro *sui generis* (giacchè vi è di tutto là dentro, dalla funzione religiosa al cinema) lo Stato abbia speso somme enormi, che qualcuno crede di poter precisare in seicentomila lire... Si aggiunga che il compositore è ebreo, e il direttore d'orchestra Erich Kleiber, l'animatore principale di tutto, è ebreo anche lui, e si comprenderà il furore di buona parte del pubblico e il suo tentativo di far mancare il consenso all'opera. La quale, malgrado tutto, si assicurò un notevole successo di stima, mentre il vero successo le è mancato non perchè i nazionalisti abbiano così voluto e perchè autore e maestro erano ebrei, ma perchè si tratta d'un lavoro cerebrale che non sa commuovere l'uditorio. La succursale dell'Opera di Stato ci dette anch'essa qualcosa di più pratico, cioè brevi opere di Schönberg, (il caposcuola di tutta la falange di riformatori della musica che infesta la Germania) quali il monodramma *Attesa* e il melodramma *La mano felice*.

Nel primo, non vi è che una sola persona in scena e per 35 minuti!, nell'altro vi sono stranezze anche peggiori. Quanto al risultato, basti dire che nella seconda rappresentazione la Direzione credette opportuno di dover far finire la serata con *L'ora spagnuola* di Ravel per rompere l'incubo costituito da quelle due sinistre novità, vere torture morali ed acustiche per l'uditore tedescamente docile e paziente.

Rammentiamo ancora, nell'Istituto centrale per l'educazione e l'insegnamento, la prima dell'opera «didattica» *L'affermatore* di Kurt Weill su parole di Bert Brecht. Come testo, dirò che l'intreccio ha per base la sostituzione di una morale dell'insensibilità alla «vecchia» morale cristiana dell'amore del prossimo. Musicalmente, ritroviamo le solite amenità del Weill con la sua musica invariabilmente macabra, abbia essa un ritmo di fox-trot o un movimento da «studio per il pianoforte». Ma almeno è musica — ed è

questo che distingue vantaggiosamente il Weill dall'ineffabile scolaresca schoenberghiana. Bisogna aggiungere, però, che non è musica per teatro.

Nelle sale da concerto, la capitale ci ha offerto cose anche più notevoli, fra le quali, in primissima linea il « Gastspiel » della Filarmonica di New York con Arturo Toscanini direttore. Bisogna convenire che nessun male inteso nazionalismo ha potuto diminuire l'immenso successo riportato e dal maestro e dall'orchestra; bisogna piuttosto notare che parecchi critici hanno voluto dare prova di una « obiettività » di dubbio gusto, accompagnando il giusto elogio dell'opera degli ospiti con ingiuste parole di disistima per alcune orchestre tedesche notoriamente eccellenti e per i loro direttori. Vi è stato poi un Concerto all'Accademia delle Arti dedicato a lavori del compositore ora settantenne E. N. von Reznicek, e una ridda di novità da camera della « Società internazionale per la nuova musica »: lavori inediti di Wohlfahrt, Sciostacovic, Honegger, Eisler, Marx e altri. Il Coro Hänsermann di Zurigo dedicò un concerto al compositore Kaminski, noto per i suoi Oratori a cappella e con orchestra.

Furtwängler ha tenuto a battesimo un nuovo *Concerto* per viola e grande orchestra da camera, di P. Hindemith, nel quale, il notissimo autore sostenne la parte del solista.

I concerti dell'orchestra di Stato diretti da Erich Kleiber sembrano diventati ormai trattenimenti esclusivi di un club d'intellettuali della musica. Il gran pubblico li diserta, forse non solo a causa del programmi troppo scorbutici e costantemente troppo brevi (sicchè ci vuole un altro divertimento ancora perchè « passi la serata ») ma certo anche a causa della testardaggine del maestro che non ammette il concorso di solisti. I concerti devono essere puramente e rigidamente « orchestrali ». Il solista è lui...

Non privo d'interesse è stato il « X° Festival tedesco di musica da camera » in cui si distinsero sopratutto i tedeschissimi compositori Igor Strawinski e Josip Slavenski con *lieder* popolari per cori di donne o di uomini. I maestri Toch e Hindemith divertirono con composizioni originali per dischi, cioè musiche che possono essere rese soltanto dal grammofono. Essi stessi ce ne parlavano modestamente come di medi esperimenti acustici e scherzi musicali. Così per esempio una voce d'uomo si fa modulare attraverso quattro ottave, grazie a certi artifizii fonografici, e con altri trucchi di questo genere. Hindemith poi ci ha presentato, in compagnia del maestro Dessau, *Divertimenti* originali per Radio, dove, oltre alla musica propriamente detta, si fa uso di ogni sorta di rumori per illustrare un testo parlato e cantato d'intonazione prevalentemente umoristica su di uno sfondo, anche qui, piuttosto macabro. Un'altra specialità di questo festival è stata i *Poemi didattici*, una sorta di cantate dal testo istruttivo eseguite da gente che parla, declama, canta a solo e in coro, e suona in piccola orchestra. Citiamo un *Elogio dell'acqua* di Ernst Toch e un *Nuovo Giobbe* di Herman Reutter. In quest'ordine di idee si muove anche il già menzionato *Affermatore* e *Colui che dice di sì* (*Der Jasager*) di Brecht e Weill, i quali aggiungono una vera azione scenica alla cantata, creando così il tipo della *Schul-Oper* eseguita da ragazzi e da giovanette. In generale ci si dà un gran da fare in Germania per far entrare la musica nell'insegnamento ordinario. E il creare *nuova* musica per uso scolastico è uno dei principali punti del programma di questa serie di compositori detti ultramoderni e temuti dal pubblico a causa della freddezza e cacofonia delle loro musiche.

Bisogna convenire che proprio uno dei più temuti, cioè l'Hindemith, è stato l'unico che abbia saputo trovare il tono giusto con la sua commedia musicale-didattica per bambini *Costruiamo una città*, mentre i lavori di Toch, Kodaly e Dessau non erano di natura tale da poter essere eseguiti da scolaretti. Come musica corale, citiamo una serie di *Studi progressivi per Coro nel nuovo stile musicale* di Hugo Hermann, che piacquero molto. Da rammentarsi infine una composizione originale per strumenti elettrici, che nel loro assieme sembrano già preludiare al mastodontico Organo elettrico che riunirà tutti i timbri possibili e imaginabili.

Terminiamo questa cronaca berlinese col ricordare il grande concerto di tutte le orchestre di Stato, con circa 220 professori, diretto da Kleiber nel Palazzo dell'Automobile al Kaiserdamm, con programma popolare (Wagner, Liszt e Berlioz) e grandi ovazioni di pubblico.

***

Francoforte sul Meno. — Lo spazio ci costringe a ricordare brevemente la prima di *Transatlantico*, opera del maestro ex-polacco (e ora americano) Georges Antheil, che richiamò tutta la grande critica tedesca all'Opera Municipale di quella città. Il successo è stato lusinghiero per quel compositore-poeta, o piuttosto librettista, il quale cerca anch'egli uno stile « americano » partendo dal jazz. A differenza di certi maestri tedeschi che tentano una meta simile, Antheil sposa gli elementi del jazz non con una melopea prevalentemente cerebrale, ma con una specie di puccinismo, il quale, se di fronte alla musica del grande scomparso appare alquanto travisato e diluito, è pur sempre di molto preferibile agli esercizi cerebrali dei nostri « dottori in musica ».

Monaco di Baviera. — Il compositore bavarese Max Reger morì 14 anni or sono, e le sue ceneri furono conservate a Weimar, nella città dove egli abitava negli ultimi anni della sua vita. Ora esse sono state portate a Monaco e l'avvenimento ha dato pretesto a solenni commemorazioni. Oltre al discorso del maestro Haas, rappresentante la scuola regeriana, vi sono stati due grandi concerti, per la parte orchestrale diretti da Karl Elmendorff e per la parte da camera eseguiti da altri esimii musicisti.

All'Opera Nazionale si ebbe la prima de *Il pavone bianco* di Arthur Piechler, opera in tre atti d'ambiente verista, con musica discendente in linea retta dallo Strauss del *Cavaliere della Rosa*, senza però esserne una scialba imitazione, anzi con indizi di un temperamento assai diverso da quello del grande Maestro.

Breslavia. — L'Opera Municipale ha il vanto della prima in Germania de *La Rondine* di Giacomo Puccini. A me pare però (senza poterlo precisare) che già molti anni fa questo lavoro pucciniano sia stato rappresentato in un altro teatro della Germania. L'opera piacque assai più per la grazia raffinata della musica che per l'interesse del libretto. La musica mostra il Maestro sotto un aspetto che per molti è nuovo.

Colonia. — Il maestro Braunfeld, direttore, con Abendroth, dell'Istituto della musica di Colonia (non è che questa città che, oltre a Berlino, abbia un tale Istituto sostenuto dal Governo in Prussia) e rinomato autore di un *Te Deum*, e di un'opera aristofanesca, *Gli uccelli*, e di un'altra dal titolo *Don Gil dai calzoni verdi*, ha ora affidato all'Opera Municipale la prima della sua *Galatea*, nuovo lavoro ricco di pensiero e non privo di colorito, ma senza vigore drammatico e senza teatralità.

Norimberga. — Quest'appunto non si può fare a *I cavalieri di Ekebù* dello Zandonai, che videro la luce (per la Germania) nel Comunale di Norimberga. Il successo è stato notevole, specie per i pezzi di assieme e corali la cui grandiosità spesso soggiogò il pubblico.

Osnabrück. — Nel teatro di questa città relativamente poco nota, si è avuta la *première* di *Irreland*, opera di Herman Wunsch, un giovane compositore, già apprezzato, che ha scritto anche il libretto, ricavandolo da un romanzo di Dostojewski. La musica, in parte a base di atonalità e di ritmi di jazz, è senza dubbio interessante. Il successo è stato buono, e l'opera vedrà forse, durante l'inverno, ribalte maggiori e più rinomate.

***

Rammentiamo infine una serie di *Festivals*, cioè quello di quattro giorni della Società generale tedesca della musica a Koenigsberg; quello dedicato a Haendel, che ebbe luogo a Karlsruhe e culminò nell'esumazione dell'opera *Alcina*; altro di tre giorni di musiche di Reger, a Heidelberg; festival Bruckner a Münster, pure di tre giorni; e a Bonn uno di sei giorni dedicato al sommo Maestro nato in quella città, che però ebbe la caratteristica di comprendere molta musica di altri maestri, e perfino del romantico moderno Hans Pfitzner, il quale passa oggi in Germania per il rappresentante più autentico dell'idea classica tedesca. Ed ecco perchè lo si eseguiva a Bonn, nella casa di Beethoven...

Bayreuth. — Ad onta di tutte le pretenziose propagande per una musica radicalmente nuova e antitradizionale, l'edificio del teatro di Bayreuth rimane in piedi non meno saldo che l'edificio michelangiolesco della musica di chi ideò quel teatro; anzi quest'anno ne ha dato una prova più forte che non nei precedenti, tanta è stata l'affluenza e l'entusiasmo degli spettatori. Ed il fatto è in parte dovuto al concorso di Arturo Toscanini. E questo tipico maestro italiano, cioè appartenente ad una nazione la cui sensibilità musicale, secondo chi lo deve sapere, non dovrebbe mai aprirsi profondamente alla suggestione wagneriana, ha saputo dare interpretazioni così autentiche, come raramente si sono potute udire a Bayreuth da Hans Richter in poi. Pubblico e critica sono stati unanimi nel giudizio entusiastico del *Tannhäuser* e più ancora del *Tristano* diretti da Toscanini. Inutile dire che anche la messa in scena, curata nei minimi dettagli secondo l'autentico spirito della partitura dal compianto figlio del Grande, era in perfetta armonia con l'interpretazione genuina della musica; sicchè Bayreuth dimostrò una volta di più ai timidi ammiratori come ai chiassosi denigratori che l'arte di Wagner, come l'arte di Verdi, e in altro campo, quella di Beethoven (per non citare che i sommi così diversi tra di loro, per i quali la grand'Arte si rivela), è una rocca di granito contro cui si sfracellano non solo le onde del tempo, ma anche le più potenti armi degli avversari. Sarebbe però incompleto il nostro cenno se non comprendessimo nel commosso elogio di questa stagione bayreuthiana anche le suggestive interpretazioni che ci diedero l'illustre vegliardo Muck, del *Parsifal* e il vigoroso Elmendorff dell'*Anello*.

Peccato che il magnifico svolgersi della stagione sia stato funestato dalla morte di Siegfried Wagner, il devoto apostolo dell'Arte paterna, alla quale, sotto gli auspici di sua madre Cosima, da pochi mesi defunta, fin dalla sua giovinezza egli dedicava tutta la sua fede e la sua insuperabile attività.

Alfred Brüggemann.

Lettera dal Belgio

La stagione musicale 1929-30 è ormai terminata, e non rimangono che le manifestazioni relative al centenario dell'indipendenza nazionale.

Il teatro de La Monnaie ci ha dato interessanti interpretazioni della *Tetralogia* e del *Tristano*, sotto la direzione coscienziosissima del maestro Molle, interpreti principali Marcella Bunlet, artista tra le più notevoli che abbiamo veduto (anche a Bayreuth), e il tenore Urlus, la cui voce e talento sembrano sfidare il tempo. La prima apparve anche in *Katharina*, opera sacra, data già or sono venti anni, del compositore belga Tinel; lavoro di carattere nobile ma di stile antico e di azione statica. Più recentemente è stata ripresa la *Lucia*.

Il centenario nazionale imponeva la rappresentazione di un lavoro belga. La scelta cadde su *Céphale et Procris*, balletto eroico di Grétry, la cui prima si dette a Versaglia nel 1773. Il nome di questo autore era pienamente giustificato, essendo egli il più eminente rappresentante dell'opera comica francese del XVIII secolo ed il nostro solo grande classico. Ma si avrebbe dovuto scegliere un'altra partitura più inspirata, illustrante un'azione meno confusa e più interessante.

Come novità avemmo la prima, in lingua francese, di *Arianna a Nasso* di Strauss. L'opera fu allestita molto bene, sotto la direzione di de Thoran. Ma l'esito non fu certo caloroso.

Ai concerti del Conservatorio, Defauw ha dedicato la prima sua audizione alla *Dannazione di Faust* di Berlioz, con Poulet e Panzera solisti. La successiva seduta comprendeva diversi brani, tra cui *Arie* di Danze di Grétry, *Fantasia* di Williams su un tema di Tallis, per due orchestre d'archi, e *Melodie* di Mahler cantate dalla signora Durigo, ecc. La terza udizione era interamente riservata a Beethoven. Il terzo e ultimo concerto spirituale diretto da Quinet, comprendeva tre Cantate di Bach; ciò che lo rese un po' monotono.

Ritornando a Defauw è da segnalare la sua lodevole iniziativa di aver offerto due concerti (uno di musica wagneriana, l'altro beethoveniana) ai fanciulli delle scuole di Bruxelles. Duemila testoline si pigiavano nella sala. Il direttore aveva prima fornito qualche spiegazione ed il successo è stato completo.

Gli ultimi due concerti filarmonici furono affidati, rispettivamente, ai maestri Ansermet e Ruhlmann. L'illustre direttore svizzero svolse un bel programma, col concorso del pianista Gieseking. Anche Ruhlmann presentò interessanti brani con la cooperazione di Cassadò; poi cedette la bacchetta a Honegger, che diresse il suo *Cantico di Pasqua* (con cori) e lo scintillante *Rugby*. Roussel pure fu assai festeggiato in un concerto di gala nel quale ci fu dato di conoscere le sue *Evocazioni* per orchestra ed il *Salmo LXXX*, dedicato alla Regina del Belgio.

Sotto gli auspici della Società Filarmonica, abbiamo avuto una serie di manifestazioni di complessi fra i più celebri dell'estero: l'Orchestra del Conservatorio di Parigi, sotto la direzione di Gaubert; la Sinfonica di Parigi, sotto quella di Monteux; il Concertgebouw d'Amsterdam, con Mengelberg; infine la Società Filarmonica di Nuova York, con Toscanini. Monteux ottenne un grande successo per la estrema finezza delle sue interpretazioni: lo stesso dicasi di Mengelberg, che è assai stimato da noi; ma il trionfo più grande fu per Toscanini. Egli non era mai venuto a Bruxelles e perciò il suo concerto assumeva un interesse senza precedenti. Credo di non aver mai udito, in una carriera di più di 30 anni, una esecuzione simile, la di cui precisione, la delicatezza e sopratutto l'insieme mi sono sembrati semplicemente prodigiosi.

La vita musicale è stata assai attiva anche in provincia. La vecchia Società di musica di Tournai ha dato una buona esecuzione della *Messa in si* di Bach, sotto la direzione di Van Hecke. Alla cattedrale di Malines, il canonico Van Nuffel continua a riesumare, come meglio non si potrebbe, le *Messe* polifoniche di Filippo de Monte, il grande maestro malinese del XVI secolo.

Da notare, particolarmente, a Bouverie (villaggio di 8 mila abitanti) una esecuzione della *Nona* di Beethoven, direttore R. De Ceuninck, con trecento interpreti, l'orchestra sinfonica adattata per banda, i violini sostituiti da un'armata di clarinetti! L'effetto fu straordinario.

Riferendomi ai festeggiamenti pel centenario belga, voglio ricordare la riproduzione, a Bruxelles, di un corteggio del 16° secolo, consistente in una cavalcata popolare in cui si rievocava il lusso delle provincie belghe in quell'epoca fortunata della nostra storia, sotto il regno del duca di Borgogna. Vi figuravano due mila persone e centinaia di cavalli e dieci carri, di ricchezza incredibile. Il sottoscritto fu incaricato della parte musicale, che comprendeva dei cori, una sessantina di trombe tebane, una quarantina di tamburi, pifferi e strumenti antichi. Per questi ultimi, basandomi su disegni dell'epoca, costituii dei gruppi composti di oboi, bombarde, fagotti e « cornetti muti » tutti copiati (come i tamburi) sui modelli antichi esistenti al Museo del Conservatorio di Bruxelles. Feci suonare il piffero e il tamburo dallo stesso uomo, come si vede, appunto, in diversi quadri antichi.

La realizzazione pratica fu poi curata dal luogotenente De Ceuninck, capo musica del reggimento di granatieri.

Ernst Closson.

Lettera dalla Russia

L'ultimo scorcio di stagione fu poco movimentato tanto a Mosca che a Leningrado. Pochi lavori nuovi e quasi tutti di scarso interesse. Al teatro non si ebbero che riprese d'opere antiche, più o meno modificate ed alterate, come ad esempio la *Tosca*, il cui intreccio completamente trasformato assume un significato rivoluzionario che certamente sorprenderebbe il suo primo librettista.

La venuta in Russia di Prokofieff servì di pretesto a diversi *festival* di sue musiche, che ottennero un grande successo, sopratutto di pubblico; i critici ed i musicisti si mostrarono assai più riservati che in occasione dei suoi primi viaggi, in cui egli dette luogo, negli ambienti comunisti, a molte speranze sullo sviluppo della sua arte, mentre ora gli si rimproverano delle tendenze borghesi.

E' indubbio, ad ogni modo, l'influenza di Prokofieff sui giovani musicisti. D'altra parte, la pubblicazione del libro su Strawinsky, del grande critico russo Igor Glébof, ha suscitato molto rumore e violente polemiche, di cui il tono generale è ostile a Strawinsky, poichè si continua a vedere in lui il rappresentante più tipico della cultura musicale dell'occidente ed il « prodotto d'un regime sociale condannato a morire » secondo lo proclamano i rappresentanti dell'estetica marxista. Il libro di Glébof è notevole nella sua parte tecnica: l'analisi dettagliata, con numerosi esempi, che egli offre dei principali lavori di Strawinsky, è d'una precisione e d'una ricchezza di vedute tali da collocare il Glébof in prima linea tra i critici musicali d'Europa. Non si potrà studiare più Strawinsky senza tenere conto di questo bel lavoro tecnico. Ma la parte teorica e generale è molto più debole, poichè l'autore si vede costretto a difendere il grande musicista russo da attacchi che in Europa appariranno ridicoli. Non si rimprovera in Russia allo Strawinsky di scrivere per gli *snobs*, di disprezzare il popolo, ecc.? Una gran parte del libro di Glébof è dedicata alla confutazione di questo genere di accuse e non può avere quindi nessun interesse per i lettori dell'Occidente.

***

I direttori e concertisti stranieri sono venuti quest'anno in Russia, in assai minor numero dei precedenti. Ciò deve attribuirsi alle difficoltà finanziarie del paese. E' noto che le *tournées* concertistiche di stranieri sono organizzate dal rettore musicale del Commissariato dell'Istruzione pubblica, il quale non agisce che sotto il controllo del Commissariato delle Finanze che quest'anno ha ridotto assai sensibilmente, la somma preventivata. E siccome gli artisti stranieri sono pagati in dollari o monete di altre nazioni, monete tutte che non restano nel paese, ne risulta un deprezzamento dell'unità russa, il «tchervonetz», il cui corso è attualmente in ribasso. Si comprende, come lo Stato debba imporsi, in tale situazione, la più grande economia; e buon numero di artisti si sono viste rifiutate le loro proposte. La provincia, sopratutto, ha sofferto di questo stato di cose.

In linea generale si può dire che la musica, che occupava finora uno dei primi posti nei progetti del Commissariato dell'Istruzione pubblica, passa ora in seconda linea, per cedere il posto al cinema, muto, sonoro e parlante, che attira tutta l'attenzione delle autorità. Non bisogna dimenticare, quando si studia la vita musicale russa, che essa è soggetta al controllo ed alla direzione dello Stato, come, del resto, tutte le forme di attività intellettuale e materiale. Già, nelle mie precedenti, avevo chiarito come nel campo dell'istruzione pubblica il regime attuale aveva ottenuto grandi risultati con la moltiplicazione del numero delle scuole e con la rinascita della cultura musicale della Nazione, ottenendo che le masse partecipassero più attivamente alla vita musicale che non anticamente. Al contrario, tutti gli sforzi che sono stati fatti per creare un'arte proletaria essenzialmente distinta da quella borghese dell'Europa occidentale, sono completamente falliti; i figli degli operai o dei contadini che hanno la possibilità di fare studi musicali, se hanno ingegno e se sono in possesso di attitudini tecniche, non creano nulla di scientificamente proletario e subiscono l'influenza dei compositori occidentali o di Prokofieff o di Strawinsky. Davanti a questa situazione, deplorevole dal loro punto di vista (e lo stesso dicasi per la pittura e la letteratura), le autorità e i teorici comunisti cominciano a disinteressarsi d'un'arte impregnata evidentemente di elementi passatisti e borghesi.

La questione è trattata dettagliatamente nei giornali e riviste di Leningrado e di Mosca che arrivano alla conclusione, perfettamente logica, che la musica « pura » ha fatto il suo tempo nello Stato comunista e che essa deve essere, d'ora in avanti, trattata come un'arte secondaria, applicata al servizio del teatro e sopratutto del cinema: arte popolare per eccellenza. L'avvenire della musica è nella commedia musicale o nel film sonoro. I concerti influiscono malamente sugli spiriti, predisponendoli a sogni senza oggetto.

Bisogna dunque decidersi a sacrificare la musica pura e reintegrarla nell'azione, al teatro od al cinema. Il cinema sonoro è assai in ritardo in Russia, ma in via di acquistare il tempo perduto. Si fanno studi speciali a Leningrado, a Mosca ed in provincia, ed è stato rivolto un invito ai giovani compositori per la creazione di una serie di film musicali a tendenze politiche, chiaramente definite.

B. De Schloezer.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Ministero dell'Educazione Nazionale. - Concorso, per titoli, al posto di Direttore del R. Conservatorio di Parma. Scadenza per la presentazione delle domande e documenti (alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), il 30 novembre p. v.

® Opera Naz. Dopolavoro Modena. - Concorso corale interregionale (Emilia, Piemonte, Lombardia, Liguria, Tre Venezie, Toscana e Marche) che si svolgerà il 28 settembre, con rilevanti premi per un complesso di L. 42 mila.

® S.I.A.S.I.T. (Roma, Piazza Borghese 84). — Concorso per una Canzone d'amore, ballabile a tempo di danza moderna. Scadenza 30 settembre. Premio L. 1000, con riserva d'ulteriori premi. Tassa d'iscrizione L. 10.

® Musical Fund Society di Filadelfia (400 Chestnut Street, Philadelphia, Penna, U.S.A.) — Concorso internazionale per un quartetto d'archi e orchestra. Premio 1000 dollari; scadenza 30 dicembre 1930. A richiesta, la Società invia il programma dettagliato del Concorso.

® Governatorato di Roma. — Il Concorso bandito per un'opera da rappresentarsi a quel Teatro Reale dell'Opera, ha avuto esito negativo. Furono ammessi a un definitivo giudizio gli spartiti dal titolo *Vandes, Re Lear, La Vigna* e *La Beffa a Don Chisciotte*.

Su quest'ultima opera, particolarmente, s'è soffermata l'attenzione dei Commissari, ma non si è potuto assegnare il premio, per ragioni di procedura, mancando, in trasgressione alle norme del Concorso, la grande partitura d'orchestra dell'ultimo atto.

® Accademia Filarmonica Romana. — Il Concorso al Premio Buzzi (L. 1000) per un Quartetto per archi è stato vinto dal maestro Guido Ragni di Cremona. I Commissari, maestri Storti, Gasco e Di Donato hanno segnalato, come meritevoli di lode, altri cinque lavori tra i ventidue pervenuti.

Il Quartetto del Ragni verrà eseguito nella prossima stagione dalla Filarmonica.

NOTIZIE

® L'on. Corrado Marchi è stato nominato Presidente dell'Associazione Fascista degli Enti Autonomi dei teatri lirici, al posto del compianto ing. Scandiani.

® Il programma del Teatro Reale dell'Opera, sebbene non definitivo, sembra imperniato sulle seguenti opere: *Straniero* di Pizzetti, *Vedova scaltra* di Wolf Ferrari, *La bisbetica domata* del giovane maestro napoletano Mario Persico (libretto di Rossato) e *Sadko* di Rimski Korsakow (novità); *Paolo e Francesca* di Mancinelli, quale commemorazione del maestro; *Aida, Rigoletto, Manon* e *Bohème* di Giacomo Puccini, *Maschere* di Mascagni, *Barbiere, Crepuscolo degli Dei, Adriana Lecouvreur, Chénier, Cavaliere della Rosa, Dannazione di Faust, I Compagnacci* ed altre riprese di opere già presentate nelle precedenti stagioni. Dirigeranno Marinuzzi e Santini.

® Il cartellone della consueta stagione autunnale, al Politeama Rossetti di Trieste, comprende: *Aida, Trovatore, Werther, Pittori fiamminghi* e *Vassallo di Szigeth* del compianto Smareglia e *Amleto* di Thomas. Dirigerà Fabbroni.

® Alla fine di luglio, sotto la presidenza di Mons. Respighi, direttore della Associazione Italiana di S. Cecilia, e con l'intervento di illustri organisti e cultori di musica sacra, si è svolto il primo Congresso Nazionale dell'Organo, col proposito di aprire nuove vie alla musica liturgica in rapporto alla tecnica moderna dell'organo. Il Ministro della E. N. era rappresentato dal prof. Torrefranca.

Nell'occasione del Congresso è stato solennemente collaudato il nuovo organo della Basilica di S. Maria Maggiore, che ha una illustre storia di ben quattro secoli.

® A Messina si è inaugurato il grandioso organo della Cattedrale, ch'è il più grande d'Italia ed il più perfetto d'Europa. E' stato costruito dalla Ditta Giovanni Tamburini su progetto di Mons. Manari.

® Il maestro Carabella ha fatto sapere in una intervista, che Don Lorenzo Perosi oltre ai dodici *Quartetti* composti nel 1929 ha ultimato due *Trii* per archi, una quantità di pezzi per clarinetto e pianoforte e un *Concerto* per clarinetto e orchestra. Vi è poi *Il sogno interpretato*, nuovo oratorio di cui lo stesso Perosi ha scritto il libretto, traendolo dal 41° Capitolo della Genesi.

® Franco Casavola, l'autore del fortunato *Il Gobbo del Califfo*, ha terminato un nuovo balletto in tre quadri, dal titolo *Hop e Frog*, la cui azione è stata ricavata da Arturo Rossato da una novella di E. Põe.

® S. E. Balbino Giuliano, Ministro dell'E. N., ha chiamato a far parte della Commissione esaminatrice per li Concorso di musica e canto corale nelle Scuole medie, i maestri Achille Schinelli, Adolfo Bossi e Mario Labroca.

® Mentre « Musica d'oggi » va in macchina, si svolgono il Festival internazionale di musica a Venezia e la prima mostra internazionale, con relativo congresso dei musicisti, a Bari. Di entrambi gli avvenimenti (specialmente del primo) ci occuperemo nel prossimo fascicolo.

® Il prof. Riccardo Gentilucci è stato nominato titolare della cattedra di Violino e Viola principale al Liceo Musicale Rossini di Pola.

® L'Orchestra Sinfonica di Parigi, che oltre la consueta direzione di Monteaux, avrà anche quella di Mengelberg, di von Hoesselin, Scherchen, Arbos, Golschmann, Defauw, Cortot ecc., darà in prima esecuzione due *Concerti* di Ravel, *Marcia militare* di Poulenc, *Concerti* di viola di Hindemith e di Milhaud e altri lavori di Strawinsky, Prokofieff, Markevitch, Harsanyi, Ferroud, Ibert, ecc.

® Il Prix de Rome di Parigi è stato vinto quest'anno da Tony Aubin, con una cantata sullo stile della scena lirica. Appena ventiduenne, figlio di un notissimo avvocato parigino, è allievo di Dukas e per di più già ammogliato con una distinta concertista di violino. Gli altri premi sono stati assegnati a Marco Vanbourgoin e alla signorina Yvonne Deportes.

® Il cinquantenario della morte di Offenbach (5 ottobre) sarà celebrato al teatro An der Wien di Vienna, con alcune delle sue più celebri operette.

® Robert Pollack (celebre violinista austriaco) è il primo europeo chiamato ad insegnare al Conservatorio Imperiale di Tokio.

® Il Metropolitan di Nuova York si riaprirà il 27 ottobre. Si daranno tre opere nuove: *Le preziose ridicole* di Lattuada; *Peter Ibbetson* di Taylor e *La fiera di Sarocink* di Mussorgsky. Verrà allestita pure, per la prima volta, l'opera comica *Boccaccio*. Dirigeranno i maestri Serafin, Bellezza, Sturani, Bodansky e Hasselmans.

NECROLOGIO

SIGFRIDO WAGNER.

E' morto a Bayreuth, il 4 agosto, all'età di 61 anni.

Nato a Triebschen, in Svizzera, da Cosima Liszt e da Riccardo Wagner, si dedicò anch'egli alla musica. Fece rappresentare diverse opere; nel 1895, *La pelle dell'orso;* nel 1904, *Il Cobaldo;* l'anno successivo, *I fratelli Lustig;* nel 1908, *La preghiera alle stelle;* nel 1910, *Banadietrick;* nel 1918, *Il regno dei cigni neri* e *Fiamme al sole*. Lascia anche un poema sinfonico, *Nostalgie*, e diversi lavori orchestrali. In tutte le sue composizioni, accolte con rispetto più che con entusiasmo, si è dimostrato musicista distinto e di nobili intendimenti.

Fu anche apprezzato direttore d'orchestra di concerti, ma spesso accusato di freddezza. Il nostro pubblico lo ricorda nell'ultima stagione scaligera, direttore della *Tetralogia* che egli presentò integralmente, quale rispettoso esecutore ed interprete dell'opera paterna. Se non andiamo errati, mai prima d'allora, egli aveva preso la bacchetta in qualità di direttore d'orchestra per il teatro.

Al culto ed alla celebrazione dell'opera paterna, unitamente alla madre, egli consacrò la maggior parte della sua attività, prodigandosi nell'organizzazione dei festivals di Bayreuth iniziati nel 1896 e interrotti durante la guerra. Egli si appalesò inscenatore di sicuro intuito poichè da giovane aveva studiato architettura; di talune opere preparava anche i bozzetti per le scene, come per l'ultimo *Tannhäuser*.

Era un tenace e fervido lavoratore, dalla piacevolissima conversazione. Lascia molte amicizie e largo rimpianto.

ERNESTO MARCIANO

Nel mattino del 20 agosto, alle 7 circa, mentre preparavasi ad iniziare un'altra giornata della sua *routine* fra i suoi allievi, appena sessantenne, ma sempre vegeto, attivo, distinto, improvvisamente è morto a Napoli Ernesto Marciano.

Temprato nel R. Conservatorio di S. Pietro a Majella, alla scuola di Beniamino Cesi e dei Martucci e per la composizione in quella di Paolo Serrao, si diplomò giovanissimo affermandosi pianista serio ed elegante. Pur raccogliendo successi e soddisfazioni, non cedette alle lusinghe ed ai miraggi dell'espatrio e coraggiosamente — è la parola per quei tempi — restò nella sua Napoli a prodigarvi la sua opera umile e paziente di insegnante, pago del successo della sua scuola e dell'affetto dei suoi allievi. Considerò sempre l'insegnamento come un apostolato e come insegnante lascia un'indelebile orma e una somma di affetti incancellabile.

La sua didattica si è distinta perchè non si è stereotipata su un metodo formalistico e non si è incrostata all'empirismo, nemico di ogni progresso; si è evoluta ed arricchita pure per la esperienza personale acquistata per il gran numero di allievi affluiti alla sua scuola.

Alla versatilità per l'insegnamento il Marciano accoppiava efficaci doti di organizzatore. Coadiuvato da Sigismondo Cesi, in perfetta comunione d'intenti e in continua esemplare fraterna solidarietà, fondò nel 1898 il Liceo Musicale di Napoli che ha poi sempre e più intensamente contribuito alla diffusione di una sana coltura musicale resa accessibile alla gioventù con mezzi relativamente minimi. Istituzione seriamente impostata e sviluppata con sani criteri direttivi, fin dal principio si impose all'attenzione di Maestri quali Platania, Serrao, Benlamino Cesi, Martucci e ancora oggi, per la serietà dei metodi, per la scelta del numeroso corpo insegnante, per il concorso di alunni e per i risultati brillanti di questi, gode dell'appoggio morale del R. Conservatorio e della speciale considerazione di Francesco Cilèa.

Il Liceo era per lui una passione avvincente; per il Liceo la sua attività, le sue cure, i suoi geniali progetti s'intensificavano instancabilmente. E la famiglia del Liceo, i suoi collaboratori ed amici, coloro che maggiormente lo hanno avvicinato, amato, ed hanno apprezzato lo ingegno pregevole, l'abnegazione, la tenacia, la bontà, ne sentono in pieno la grave perdita.

Il Marciano si distingueva pure fra i più diligenti revisori di opere pianistiche, di cui moltissime di tecnica e di stile. Ultimamente furono molto apprezzate la revisione del *Gradus ad Parnassum* di Clementi e l'*Antologia pianistica* ambedue in collaborazione col Cesi ed edite dalla Casa Ricordi.

L'*Antologia* è opera di pratica utilità per gli allievi ed ottima guida per i giovani insegnanti.

Dire della folta schiera dei suoi allievi non lo consentono e lo spazio e il momento: nell'agone concertistico e nel campo didattico egli seminò e bene, e ne era orgoglioso.

Negli allievi trasfuse sè stesso e come Artista e come Uomo, ed in essi lascia impronta e rimpianto.

CARLO BALZAMO.

® Condoglianze vivissime ai figliuoli Antonio e Fosca e a tutta la famiglia Puccini, per la morte della signora Elvira, consorte adorata del grande e indimenticabile maestro, avvenuta lo scorso luglio, mentre il fascicolo di « Musica d'oggi » era in macchina.

La signora Puccini, durante la carriera del suo Giacomo, che aveva seguito con anima appassionata, sin dai primi e difficili momenti, ebbe l'istintivo e squisito accorgimento di vivergli accanto quasi nell'ombra, partecipando sempre ad ogni sua gioia e ad ogni suo dolore, ma senza mai mettere in mostra la propria persona, senza mai far pesare la benefica influenza ch'ella esercitava nella vita e nell'arte del Maestro.

® Ci associamo al dolore del maestro Ludovico Rocca, per la morte della sua eletta mamma.

® A Roma, l'8 luglio, il giovane architetto EMANUELE CITO-FILOMARINO, fratello di Mario, pittore e scenografo di bella rinomanza. Egli aveva coadiuvato il suo germano nell'allestimento degli scenari e dei costumi di *Turandot* e del *Gobbo del Califfo* pel Teatro Reale dell'Opera.

® E' morto a Portici (Napoli) il 14 luglio, FERDINANDO BIDERI, editore e apostolo della canzone napoletana che aveva saputo diffondere per il mondo. Visse nel trentennio aureo — dal 1885 al 1915 — della canzone, che si riassume nei nomi di Di Giacomo, Russo, Capurro, L. Bovio, Galdieri, Ricci, Nicolardi per la poesia e Mario Costa, Valente, Gambardella, Di Capua, i due De Curtis, Mario, Nardella per la musica.

Figura caratteristica, egli fu sorpassato dai suoi imitatori e dai nuovi tempi.

® Nell'età di 72 anni è morto a Casalmaggiore il 27 luglio u. s., il maestro CESARE ROSSI, per tanti anni direttore della banda municipale di Trento e autore del noto *Inno a Trento* che gli procurò persecuzioni. Era autore, su libretto di Illica, dell'opera *La Nadeja*.

ATTILIO BRUGNOLI

DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO-FISIOLOGICI

RICCO VOLUME (SOLIDAMENTE RILEGATO) DI 325 PAG. CON NUMEROSE TAVOLE, ESEMPI ED ILLUSTRAZIONI.

(118740) L. 50.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

SOLFEGGIO

POZZOLI (E.). *Solfeggi cantati* con accompagnamento di Pianoforte:

——— (E. R. 1091). 2° Corso. (B) L. 7,—
——— (E. R. 1092). 3° » » » 8,—

PIANOFORTE

BORDETAS (M.) (121881). *Alma española*. Paso doble torero. (A) L. 5,—
——— 121883). *Concepción*. Valser. » » 5,—
BRAHMS (G.). (E. R. 1175). *Sonata*, Op. 1. (B) L. 5,—
——— (E. R. 1176). *Sonata*, Op. 2. » » 5,—
——— (E. R. 1177). » » 3. » » 5,—
——— (E. R. 1215-6). *Variazioni sopra un tema di Paganini*, Op. 35. Due fasc. (cad.) (B) L. 5,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121628). *« b-a-ba »*. Variazioni sopra un tema infantile. (A) L. 10,—
CZERNY (C.) (E. R. 1235). *Il progresso* (Le parfait pianiste). 25 Studi melodici e caratteristici, Op. 755 (Magellini). (B) L. 12,—
——— (E. R. 1236). *125 Esercizi* in brevi e progressive Sonatine, Op. 261 (Buonamici). (B) L. 6,—
HERZ (E.) (E. R. 1238). *24 Studi facilissimi*, Op. 151 (I. Grado). (B) L. 6,—
———(E. R. 1239). *24 Studi facili*, Op. 152 (II. Grado). (B) L. 7,50
LIMENTA (F.) (121871). *Chiacchiere di comari*. Toccata-Scherzo. (A) L. 5,—
MASSERINI (G.) (121271). *Sumatra. Java*. (A) L. 5,—
MONTANARO (E.) (E. R. 1201). *Anime semplici*. Sei profili, Op. 143. (B) L. 6,—

PIANOFORTE A 4 MANI

WEBER (C. M.) (E. R. 1212). *Composizioni*, Op. 3, 10 e 60 (Andreoli). (B) L. 10,—

CANTO E PIANOFORTE

ANTOLI (R. A.) (121862). *Mal de ausencia* (Nostalgia d'amore). Tango. Versi di M. I. Reinoso (C-B). (A) L. 6,—
BAXTER (P.) (121809). *Il piccolo Pit*. Fox trot. Parole di P. Baxter. (A) L. 5,—
BERNSTEIN (L.) (121878). *Una limosna por Dios...* (Un po' d'amore, per pietà). Tango, Versi di F. Garcia Jmenez (MS-Br). (A) L. 6,—
BIENVENIDO « SLANAK » (J.) (121880). *El color de una rosa* (Il colore di una rosa). Valzer criollo (C-B). Versi di Ramon Juncosa. (A) L. 5,—
BILLI (V.) (121873). *Cavallo bianco*. Ballata. Versi di G. Carli (MS-Br). (A) L. 6,—
BRUSCHETTINI (M.) (121806). *Galoppo*. Frammento epico, da Virgilio (*Eneide*, Libro VIII). (S-T). (A) L. 5,—
BUSTOS COMAS (J.) (121831). *Noviecita de otros tiempos* (Fidanzata d'altri tempi). Tango. Versi di J. B. A. Reyes. (MS-Br). (A) L. 6,—
CALELLA (A.) (121864). *Noviecita de la infancia* (La piccola fidanzata). Tango. Versi di Lito Más (MS-Br). (A) L. 6,—
LOPEZ (G.) (121833). *Lo que va de ayer a hoy* (Oggi la va così). Tango. Versi di L. Catalán (*MS*-Br). (A) L. 6,—
LUALDI (A.) (121631). *Sire Halewyn*. Canzone romanzesca per Canto e Orchestra da camera (MS). (A) L. 10,—
MULÈ (G.). *Tre canti siciliani* (su poesie popolari):
——— (121250). 1. Ninna nanna (MS-Br). (A) L. 5,—
——— (121251) 2. Canzu du carcerara (S-T). » » 5,—
——— (121252). 3. Filastrocca (S-T). » » 5,—
PEREZ (J. A.) (121835). *La bagual*a (Bimba ribelle). Tango. Versi di E. Carrera Sotelo (S-T). (A) L. 6,—
PIZZETTI (I.). BRUDER GERHARDUS (Fra Gherardo). Opera completa (testo tedesco). (A) RM. 15,—
PUCCINI (F.) (121749). LA BOHÈME. Duetto: O Mimì, tu più non torni (Ach, Gelliebte! Nie kehrst du mir wieder) (T e Br) (testi ted. e ital.). (C) RM. 1,25
SELVAGGI (R.) (121846). *Canto della Milizia*. Parole di P. Buzzi. (A) L. 6,—
TRINCA (O. E.) (121895). *Mala estrella* (Mala stella). Tango. Versi di D. Arzeno (*MS*-Br). (A) L. 6,—
VAUGHAN CAMERON (F.) (121878). *Gardens*. A Song Cycle (MS-Br). Words by Lena Ramsden. — 1. The rose garden — 2. The herb garden — 3. Interlude — 4. The water garden — 5. Gods garden. (A) Sc. 3/6
VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Pezzi staccati (testi ted. e ital.):
——— (121750). Ballata: Son Pereda (Nennt mich nur den schwarzen Studenten) (Br). (B) RM. 1,—
——— (121751). Romanza: Me pellegrina ed orfana (Noch hegt mich der geliebte Ort) (S). (B) RM. 1,—
——— (121752). Scena ed Aria: Urna fatale (Hier ist das Schicksal) (Br). (B) RM. 1,25
——— (121753). Scena e Romanza: Oh tu che in seno agli angeli (Oh, die verklärt im Gotteameer) (T). (B) RM. 1,—
——— (121754). OTELLO. Atto 2°, Scena 5ª: Desdemona

rea (Sie schuldig! Desdemona!) (T. e Br. (testi ted. e ital.). (C) RM. 2,—

SIMON BOCCANEGRA. Pezzi staccati (testi ted. e ital.):
—— (121755). Romanza: Il lacerato spirito (Hier dieses unvernarbte Herz) (B). (C) RM. 1,—
—— (121780). Scena e Romanza: Sento avvampar nell'anima (Was sobend mir im Herzen hocht) (T). (B) RM. 1,—
—— (121779). Aria: Come in quest'ora bruna (Wie auf der braunen Fläche) (S). (B) RM. 1,—
—— (121756). I VESPRI SICILIANI. Aria: O tu Palermo (Du, mein Palermo) (B) (testi ted. e ital.). (B) RM. 1,—

ZEPPI (U.) (121622). *Colloquio intimo*. Versi di L. Stecchetti. (A) L. 5,—

CORI A VOCI SOLE

FARA (G.). *Canti di Sardegna*. Trascrizione di V. Veneziani per Coro a voci miste: *a*) In sa matt'e su spiccu — *b*) De sa ventana blu — *c*) Pasci, angionedda, pasci — *d*) De sa turr'e su forti.
—— (121495). Partitura. (A) L. 6,—
Parti staccate:
—— (121496). Soprani, Mezzi-Soprani e Contralti (uniti). » » 3,—
—— (121497). Tenori e Bassi (uniti). » » 3,—

VIOLINO

PALASCHKO (G.) (E. R. 1161). *Libro di melodie*. 30 Pezzi facili, Op. 97 (I. e III. Posizione). (B) L. 6,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121626). *Sonata - quasi una Fantasia*. (A) L. 15,—
GASCO (A.) (121614). *La bella addormentata*. (A) L. 6,—
—— (121615). *Canto elegiaco*. » » 6,—

ISTRUMENTI A FIATO

CARDONI (A.) (E. R. 1224). *Introduzione allo studio del Cornetto*. (B) L. 9,—
—— (E. R. 1248). *Introduzione allo studio del Flauto e Ottavino*. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1232). *Introduzione allo studio del Flicorno Sopranino Mi b*. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1227). *Introducção ao Estudo moderno da Trombeta em Fa ou em Mi b* (texto portuguez). (B) L. 8,—

CECCARELLI (M.). *Scuola d'insegnamento del Corno a macchina e del Corno a mano*:
—— (E. R. 1037). Parte I. (B) L. 20,—
—— (E. R. 1038). » II. » » 10,—

ORSI (R.) (121370). *Methodo para Saxophones*. Texto portuguez. (B) L. 5,—

PIAZZA (L.) (121371). *Methodo para Flauta*. Texto portuguez. (B) L. 5,—

ORCHESTRA D'ARCHI

BASSANI (G. B.). *Canzoni amorose* (Malipiero):
—— (E. R. 1077). Partitura. (B) L. 6,—
—— (E. R. 1078). Parti staccate. » » 6,—

FRESCOBALDI (G.). *Toccate* (Malipiero):
—— (E. R. 1079). Partitura. (B) L. 6,—
—— (E. R. 1080). Parti staccate. » » 6,—

MONTEVERDI (C.). ORFEO. Sinfonie e Ritornelli (Malipiero):
—— (E. R. 1081). Partitura. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1081). Parti staccate. » » 8,—

STRADELLA (A.). *Serenata* (Malipiero):
—— (E. R. 1082). Partitura. (B) L. 6,—
—— (E. R. 1084). Parti staccate. » » 6,—

ORCHESTRA

GUI (V.) (121623). CANTATA (dal «Cantico dei Cantici») per Soprano, Tenore, Coro e Orchestra. (A) L. 10,—
ROCCA (L.) (121353). *Interludio epico* (Percussus elevor). Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA BANDA

DONATO (E.). *Julian*. Tango milonga (Manente):
—— (121825). Partitura. (A) L. 6,—
—— (121826). Parti staccate. » » 10,—

MATOS RODRIGUEZ (G. H.). *La Cumparsita*. Tango (Manente):
—— (121827). Partitura. (A) L. 6,—
—— (121828). Parti staccate. » » 10,—

GRANDE BANDA

ZANDONAI (R.). I CAVALIERI DI EKEBÙ. Fantasia di G. Pennacchio:
—— (120425). Partitura. (A) L. 50,—
—— (120426). Parti staccate. » » 80,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ALFANO (F.) (121800). IL PRINCIPE ZILAH. Seconda Fantasia di I. Culotta. (A) L. 20,—
ANTOLI (R. A.) (121863). *Mal de ausencia* (Nostalgia d'amore). Tango. (A) L. 6,—
BAXTER (P.) (121870). *Il piccolo Pit*. Fox trot. (A) L. 8,—
BERNSTEIN (L.) (121879). *Una limosna por Dios* (Un po' d'amore, per pietà!). Tango. (A) L. 6,—
BETTINELLI (A.) (121763). ROSA DI MAGGIO. Fantasia di Ugo Nastrucci (per Archi e Pianoforte). (A) L. 6,—
BIENVENIDO «SLANAK» (J.) (121890). *El color de una rosa* (Il colore di una rosa). Valzer criollo. (A) L. 6,—
BORDETAS (M.) (121882). *Alma española*. Paso doble torero. (A) L. 6,—
—— (121884). *Concepción*. Valzer. » » 6,—
—— (121886). *La quadrilla* (La spagnuola innamorata). Paso doble. (A) L. 6,—

CALELLA (A.) (121865). *Noviecita de la infancia* (La piccola fidanzata). Tango. (A) L. 6,—
CLAUSETTI (C.) (121758). *Faccella tonna*. Chitarrata napoletana (Stocchetti). (A) L. 6,—
—— (121789). *Quanno passa 'o reggimento*. Canzone popolare (Stocchetti). (A) L. 6,—
LAULLON (J.) (121894). *Mi muñequita* (Pupetta gaia). Paso doble. (A) L. 6,—
LOPEZ (G.) (121834). *Lo que va de ayer a hoy* (Oggi la va così). Tango. (A) L. 6,—
LUALDI (A.) (121480). *La leggenda del vecchio marinaio*. Poema sinfonico (De Cecco). (A) L. 20,—
MARINUZZI (G.) (121578). *Suite siciliana*. Valzer campestre. Ridurione di I. Culotta. (A) L. 8,—
MASSARANI (R.) (121707). *I tre tambûr* (da una vecchia canzone popolare). (A) L. 10,—
—— (121708). *Lupe*. (A) L. 6,—
—— (121709). *Signorinetta*. (A) L. 6,—
MONTI (V.) (121710). *1ª Czardas*, con Saxofono Contralto obbligato (Regna). (A) L. 6,—
MURGI (G.) NICHETTE LILAS. 2 Fantasie (Culotta):
—— (121377). I. Fantasia. (A) L. 12,—
—— (121378). II. » » » 12,—
PARELLI (A.) 121711). *Ay chiquita!* Tango delle campane. (A) L. 6,—
—— (121762). *Partenope sirena*. Intermezzo-Serenata. (A) L. 6,—
—— (121799). *Trombe, pifferi e tamburi*. Marcia brillante. (A) L. 6,—
PEREZ (J. A.) (121836). *La baguala* (Bimba ribelle). Tango. (A) L. 6,—
PICK-MANGIAGALLI (R.) CASANOVA A VENEZIA (Culotta):
—— (121268). Gavotta. (A) L. 6,—
—— (121269). Valzer. » » 8,—
—— (121414). BASI E NOTE. 2ª Fantasia (De Cecco). (A) L. 20,—
PIZZETTI (I.). FRA GHERARDO. Due Fantasie (Sirlen Milanesi):
—— (121796). 1ª Fantasia. (A) L. 12,—
—— (121797). 2ª » » » 12—
PUCCINI (G.) (121764). TURANDOT. Fantasia di U. Nastrucci (per Archi e Pianoforte). (A) L. 10,—
RUIZ (A.) (121810). *Desdén* (Sdegno d'amore). Tango. (A) L. 6,—
STOCCHETTI (R.) (121272). *El Chico*. Tango. (A) L. 6,—
TRINCA (E. O.) (121896). *Mala estrella* (Mala stella). Tango. (A) L. 6,—

PIANOFORTE A DUE MANI

F. CILEA

Due Pezzi da Concerto

121491 – 1° Risonanze nostalgiche
121492 – 2° Festa silana.
Ciascuno L. 6.—

EDIZIONE RICORDI

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

AVISON (C.). *Concerto in E Min.* for String Orchestra (Violin I, Violin II, Viola & Cello-Bass). (Augener Ltd., London). 2/6
BACH (J. C.). *Quartett in C. dur* für Flöte (oder Oboe), Violine, Viola und Violoncell. Herausgegeben von H. v. Dameck. (Raabe & Plothow, Berlin).
BARBIERI (M.). *Sonata a tre*, quasi Fantasia. (Primavera). 1° Tempo, Violino e Pianoforte; 2° Tempo, Violoncello e Pianoforte; 3° Tempo, Violino, Violoncello e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 20,—
CHAUMONT (E.). *Sundowen*. Violon et Piano. (M. Senart, Paris). L. 8,—
CLARKE (R.). *Two Pieces* for Viola (or Violin) and Cello. N. 1. Lullaby N. 2. Grotesque. (Oxford, University Press).
CRAS (J.). *La Flûte de Pan, sur* 4 poèmes de L. Jacques. Pour Chant, Flûte de Pan, Violon, Alto e Violoncelle. (M. Senart, Paris). Fr. 30,—
CRAS (J.). *Quintette* pour Harpe, Flûte, Violon, Alto et Violoncelle ou Piano et Quatuor à cordes. (M. Senart, Paris). Fr. 42,—
DE SÉVERAC (D.). *Lied romantique* pour Violoncelle et Piano (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 8,—
D'INDY (V.). *2me Trio en sol* en forme de Suite, pour Piano, Violon et Violoncelle. (Rouart Lerolle & C., Paris). Fr. 9,—
GALLETTI (P. M.). *Elegia* per Violoncello e Pianoforte. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli). L. 4,50
GRIEG (E.). *Scherzo-Impromptu*. Violine und Klavier. Bearbeitet von J. Achron. (C. F. Peters, Leipzig).
GORDON JACOB. *String Quartett*. (Oxford University Press).
KLINGSOR (T.) *Sonatine* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—
RAVASENGA (C.). *Epicedio* per Violoncello e Pianoforte. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 10,—
RIVIER (J.). *Burlesque* pour Violon et Orchestre. Réduction pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris) Fr. 14,—
SAMUEL-ROUSSEAU (M.). *Chanson pour bercer*. Violon et Piano. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SCUDERI (G.). *Intermezzo* per Violoncello e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
TARTINI (G.). *Sonate in D-dur* für zwei Violinen mit Klavier, Herausgegeben von H. von Dameck. (Raabe & Plothow, Berlin).
TELEMANN (G. Ph.). *Concerto* für Violine, Viola da Gamba (od Violoncello) und Cembalo (od Klavier). Bearbeitet von C. Döbereiner. (C. F. Peters, Leipzig).
TURINA (J.). *1.er Sonate* pour Violon et Piano (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 6,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

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 (120298) 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 all'aperto; 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 accompagnam. di pianoforte da M. A. DICKINSON. 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.
Copertina a colori (120955) L. 20

Cinque Canti popolari toscani (V. DAVICO). (121069) L. 8

Canti popolari Toscani di L. GORDIGIANI.
Due volumi (49130-31), il primo di 38 Canti, il secondo di 29 Canti. Cad. L. 15

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 cammini (Rispetto). — IV. E uno, e due, e tre... (Stornello). — V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). — VI. V'insegnerò (Rispetto). — VII. 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 Pistoiesi musicati da E. ODDONE.
Il primo giorno di calendimaggio; Tradiscello, m'hai rubato il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.
Un fascicolo (113849) L. 5

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. P. TOSTI. Versione ritmica di R. PETROSEMOLO. Fasc. di 15 Canti (46742) L. 6

Canti della terra d'Abruzzo riespressi da E. MONTANARO. Vers. ritm. 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

Canti della Montagna, raccolti e ordinati da U. Balestrini, E. Monney, P. Ravelli, armonizzati da L. FERRARIA.
121902 a 910: 1. Canti Valdesi, L. 6. — 2. Canzoni Valdostane, L. 12. — 3. Canzoni Valsesiane, L. 6. — 4. Canti Piemontesi, L. 6. — 5. Canti Trentini, L. 6. — 6. Villotte Friulane, L. 12. — 7. Canzoni Sarde, L. 6. — 8. Canti di soldati, L. 6. — 9. Canti dei Magzi, L. 5.
Completi (120901) L. 30

M. BÉCLARD - D'HARCOUR

3 Chants des Andes 1. Yaravi, Canto d'Amore; 2. Desde Lima Vengo (Vengo da Lima) 3. El baile de me sombrero. Un fasc. (testo francese e spagnolo) (920128) L. 6.—

Mélodies populaires indiennes (Équatour-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés 9 Airs de flûte) (118966) L. 24.

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.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersan - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXX.





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 Domenichino, 14

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

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

Ditte Riunite

A. RAMPONE e B. CAZZANI & C.

MILANO

VIA BOLTRAFFIO, 16

SAXOPHONES
TRUMPETTES
TROMBONI a TIRO
di qualità insuperabile.



Fornitrie complete per Bande ed Orchestre

Corrispondenza in tutte le lingue.

IL DISCO PATHÉ



LO SPECCHIO DELLA VOCE

I MIGLIORI DISCHI A PUNTA ACCIAIO
INCISIONE ELETTRICA - SENZA FRUSCIO

MACCHINE PARLANTI OLOTONAL

Amplificatori Elettrodinamici PANATONAL

CATALOGHI GRATIS

Soc. Anonima Italiana OMNIAFONO

MILANO

Portici Settentrionali, 21

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO



CAMERE *FILMO* **PROIETTORI *FILMO***

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

La Grande Marca



di Pianoforti

RAPPRESENTANTI NEI GRANDI CENTRI D'ITALIA

Chiedere invio gratuito del nostro catalogo illustrato alla Casa

45 - 47
Rue La Boetie

GAVEAU PARIS

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

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



Senza perder tempo
si acquistino le Compresse di ASPIRINA. Esse dànno rapido e sicuro giovamento nei dolori di testa, di denti e di orecchie, nell'influenza, nelle nevralgie e nella febbre.

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250

WERA AMERIGHI RUTILI

si rivela al mondo fonografico con le sue incisioni sui
DISCHI ODEON FONOTIPIA

FORZA DEL DESTINO
(Verdi)

5586 F *Pace, mio Dio* (Atto IV).

NORMA
(Bellini)

5588 F *Casta Diva* (Atto I).
Ah! bello a me ritorna (Atto II).

5589 F *Qual cor tradisti* (Atto II) col tenore E. OLDRATI.

AIDA
(Verdi)

5592 F *Ritorna vincitor* (Atto I).

5593 F *O cieli azzurri* (Atto III).

Altri dischi di «Aida».

5594 F *Di mia discolpa i giudici* (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.
Misero a pien mi festi (Atto IV). Sopr. GIOVANELLI e Ten. MONTELAURI.

5595 F *Possente Fthà* (Atto I). Soprano GIOVANELLI e Coro.
Nume, custode e vindice (Atto I). Ten. COLOMBO, Bs. RIGHETTI e Coro.

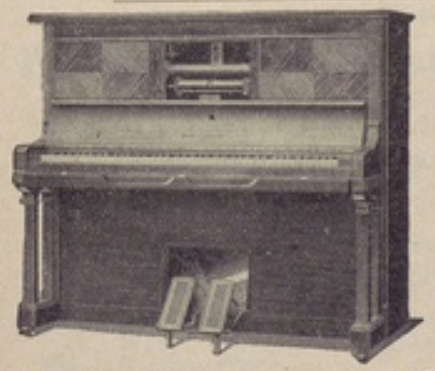
DISCHI A DOPPIA FACCIA **ODEON-FONOTIPIA** PREZZI: F, L. 30 - Diam. cm. 30

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 - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Piona & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellicioni - MANTOVA: L. Desiderz - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Bertioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO E.M.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tinè - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balboani - VOGHERA: Mario Moroni

CASA EDITRICE "ALPES"

MILANO - Via Monte di Pietà, 9 - MILANO

Uscirà in autunno

CARLO GATTI

VERDI

Due volumi di complessive 900 pagine, rilegati in tela gialla, illustrati con 128 riproduzioni di stampe e fotografie inedite, con indici analitici.

PREZZO dei due volumi Lire CENTOVENTI

Il Maestro CARLO GATTI, ben noto nel campo degli studi musicali, ha scritto una biografia di GIUSEPPE VERDI che si ha motivo di ritenere definitiva, sia per i documenti — sinora ignoti — che egli ha potuto consultare, che per la lunga ammirevole pazienza, con cui ha condotto le ricerche.

L'opera — che è in prenotazione — sarà ceduta agli abbonati di "Musica d'Oggi" che la prenotino, col 10 % di sconto sul prezzo di copertina.

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE

IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO

SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006

NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce

AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS

EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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

L. PERRACHIO. - Note sull'interpretazione dei classici del Pianoforte: Beethoven 111 . . . . . Pag. 393

A. LANCELLOTTI. - Franz Liszt: I. L'artista . . . . . » 401

RIVISTA DELLE RIVISTE. - Una lettera aperta sempre di attualità. - Cocteau visto dalla Germania. - Italia. - Estero . . . . . » 408

VITA MUSICALE: Il primo festival internazionale di musica a Venezia (R. MASSARANI). - Teatri. - Concerti . . . . . » 415

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Vienna (U. R. PLEISCHMANN). Lettera da Londra (E. EVANS) . . . . . » 419

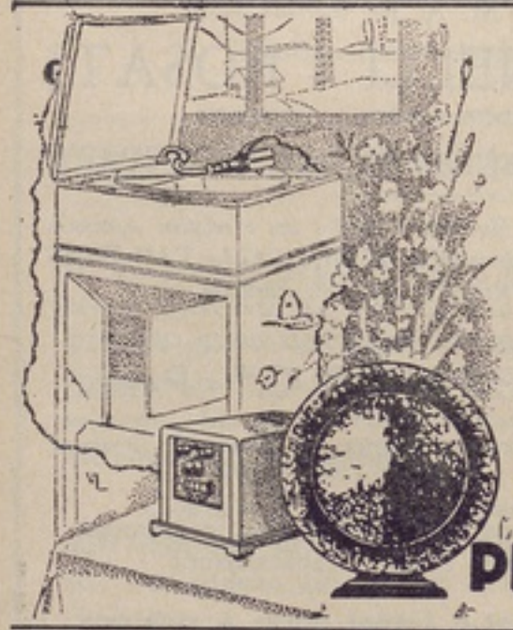
RECENSIONI: libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 421

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 426

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 429

BRANO MUSICALE

B. PASQUINI: *Arie ed Ariette*, a cura di F. Boghen.



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA

FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita – A –

PHILIPS-RADIO

ANNO XII. OTTOBRE 1930–VIII. N. 10.

MVSICA D'OGGI

NOTE SULL'ESECUZIONE DEI CLASSICI DEL PIANOFORTE

BEETHOVEN, 111

E veniamo al fatto sonoro.

Scegliamo la 111.

Per comodo di chi non avesse letto lo scritto che precede (*Musica d'oggi*, 1929, XII) o l'avesse dimenticato, ricorderò che là ho notato

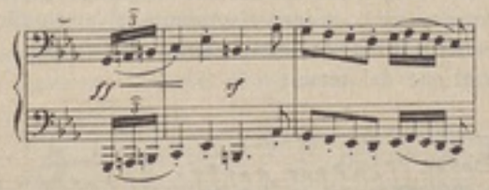
a) come Beethoven tratti la forma sonata colla più grande libertà: che per lui la forma è il risultato di una necessità espressiva;

b) che alla libertà della costruzione corrisponde la libertà dell'esecuzione: che all'esecuzione il suono risponde al segno come il segno risponde al pensiero — trapasso dell'idea per gli stadi formativi fino alla realtà viva del suono.

***

18 misure d'introduzione aprono la sonata — che porta la data 13 gennaio 1822. *Maestoso* è l'indicazione di movimento e di carattere notata da Beethoven: l'indicazione è assolutamente la più appropriata che si possa pensare. Nulla potrebbe dar meglio l'idea di una maestà dominatrice di quel ritmo tagliente, di quei frammenti imperiosi, risoluti, indiscutibili.

Il tema dell'*allegro con brio ed appassionato*

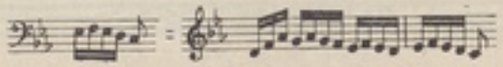


è l'espressione più potente, più maschia, più eroica ch'io conosca. Ha in sè una forza che nulla può distruggere: questa forza è talmente insita e connaturata col disegno che anche mal sonato squilla e vibra e, come bene ha notato Germer,

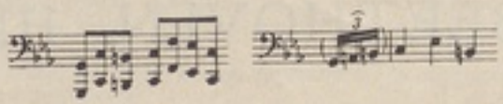
si presenta armato da capo a piedi come un gladiatore che si precipiti nell'arena.

Così piccolo com'è e così semplice e chiaro, ha tanta vitalità che, Orazio sol contro Toscana tutta! da solo tien su tutta la sonata.

Chiaro è il primo sviluppo in cui l'episodio, che si trova fra le misure 17 e 30 e nel quale appare tre volte la testa del tema — 17, 21, 25 — è direttissima derivazione del nucleo originale



non escluso il disegno che par dapprima un semplice basso armonico ed è invece melodia che circola sotto e sopra in contrappunto doppio
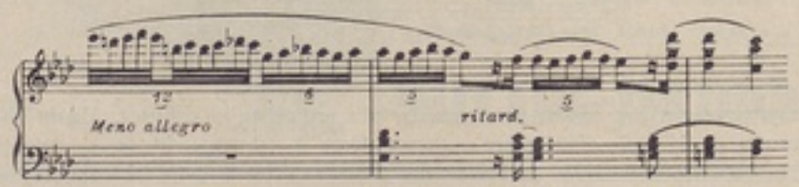


Dopo quattro veementi sferzate, a misura 32 si profila un elemento secondario. Dai più, se non da tutti, questo elemento trascurabile non nello spirito ma nell'economia della sonata è considerato come il secondo tema.

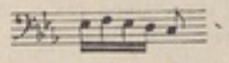
Lo nego. Questo elemento non è il secondo tema: a misura 35 è già scomparso. Quando mai Beethoven ha chiuso in sei battute il secondo tema della sonata? Un procedimento così spiccio non usa neppure nelle sonatine: l'userebbe in una sonata di tanta dimensione? Questo elemento non comparirà più se non in posizione analoga e con proporzioni quasi identiche nella terza parte: nessuna traccia di lui nello sviluppo tematico. Quando e dove Beethoven ha rinunciato ad un tema per il suo sviluppo?

Elemento estraneo, venuto e dileguato. Elemento transitorio, trascurabile nell'economia della forma, laterale. Un punto di divisione o di concentrazione: un attimo di riposo o di raccoglimento. E di tratti consimili Beethoven ne ha tanti, in tutte le epoche: fin dai primi tempi — vedi sonata opera 7, primo movimento, misure 37 e 45 della parte centrale.

Del resto a voler tirare il potere d'elasticità dell'elemento sonoro fino all'ultimo limite della resistenza, a voler estendere fino alle estreme conseguenze il principio dell'adattabilità e della pieghevolezza dell'idea musicale, non è difficile provare che questo elemento secondario, appena si presenta, si piega alle esigenze comuni, rinuncia ad ogni velleità d'indipendenza, rientra nei ranghi.. La variazione, la metamorfosi, l'ampliazione del tema

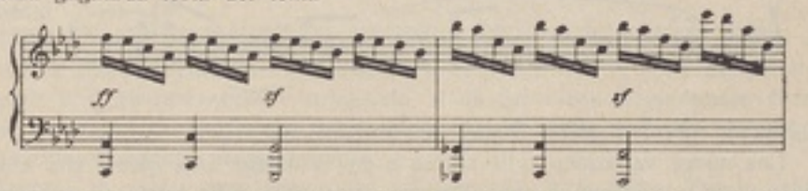


non è che un ritorno, un riaccostarsi, un rifarsi al comune geroglifico



che ha tanta e così viva parte in tutta la sonata e che qui s'accompagna a quel ritmo che si trova nell'introduzione.

Svanita la breve apparizione, uno scoppio furente, un di quei gorghi, un di quei turbini che in questa sonata sono dappertutto, riporta l'idea principe, la maschia gagliarda testa del tema
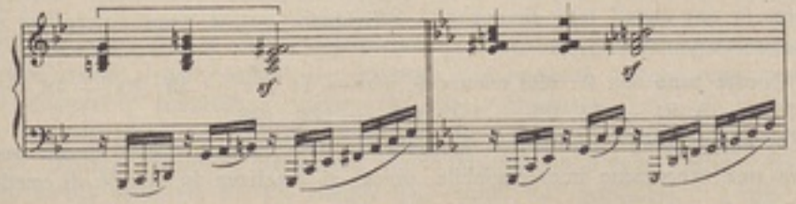


Non la coda, la doppia la triplice la quadruplice coda di cui tanto e tante volte Beethoven, come già Clementi, si è compiaciuto al punto da rasentare l'esagerazione. Ma il ritorno del nucleo originale, squillante testardo prepotente, culminante nella volata del solito geroglifico ed in tonalità dissueta: *la bemolle* anzichè *mi bemolle*.
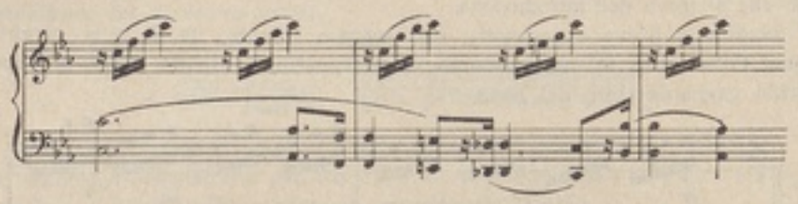
Lo sviluppo tematico è brevissimo: 20 misure. A pensare la grandezza della concezione e l'immensità dell'idea il numero par piccolo! Le esili e minute sonate di Mozart son più abbondanti. Ma non il numero va preso come indice. E non si deve guardare all'episodio isolato, staccato e avulso dal tutto: ma al tutto. Inquadrato così nella forma totale si vede chiaro che questo sviluppo tematico è esattamente quello che ci voleva, perchè *tutta* la sonata è sviluppo tematico. Persino la ripresa.

Lo sviluppo s'apre con un procedimento contrappuntistico: un fugato combinato col tema nella sua disposizione naturale e nella disposizione *per augmentationem*. La sonata di Beethoven è creazione sintetica, conclusiva di un'epoca e come tale accoglie tutti i procedimenti anteriori. Così si spiega il sempre più frequente uso che egli fa della fuga e del fugato man mano che la sua sonata diventa più vasta e comprensiva. E questo procedimento prende nella sua sonata un carattere particolare quasi costante come d'una sospensione: fra impeti tumulti passioni si levano formidabili questi momenti di dominio della ragione, nei quali il cuore e il sentimento sono sopraffatti dalla speculazione e dalla riflessione.

In questa sonata l'intermezzo speculativo è di breve durata. L'infaticabile geroglifico riappare subito ad annunciare il ritorno del tema principe. Un tumulto ne annuncia la venuta e vi si ode distintamente il suo nome



Un crescendo genuinamente romantico riporta alla ripresa. Ripresa che non è meccanica riproduzione dell'esposizione ma è continuazione di sviluppo e batte nuove strade. Nota l'alato fremente turbinio che precede le quattro sferzate e l'intervento dell'elemento secondario e laterale che si traduce in quella accorata pensosa parentesi



nella quale ritrovi elementi ritmici dell'introduzione.

Una nuova variazione sulla chiusa e poi la quiete. Una quiete che è vasta quanto vasta e fremente è stata l'azione: una pace nella quale si compongono i contrasti, conclusione serena alta religiosa: fede. Quella dei grandi pensatori.

Dalla breve esposizione della costruzione, studioso, hai rilevato che tutta la sonata è derivazione di un tema unico. Quel piccolo organismo che ti ho insistentemente fatto passare davanti gli occhi, Orazio sol contro Toscana tutta!, da solo tien su tutta la sonata.

Con questo procedimento Beethoven s'è riaccostato agli schemi primordiali, alla forma primitiva della sonata trattata con un tema unico come ritrovi nella sonata di Scarlatti, per cui la sonata era una fantasia tematica nella quale più che poteva rifuggiva dalle riprese...

Si potrebbe dedurre da questo che Beethoven ha fatto un passo indietro se questa sonata non fosse una frenetica corsa in avanti, nel futuro. Questa sonata è la liberazione. La liberazione dal dominio della forma. I successori di Beethoven, che son tornati al rispetto della forma, hanno avviato la sonata alla sua decadenza. Beethoven l'aveva portata su: essi, eccettuato Brahms, l'han tirata giù. La bella e fragile cosa è scappata loro di mano e s'è infranta.

***

Tema unico: sviluppo concentrico, perpetuamente teso, tangenzialmente teso verso l'esterno e perpetuamente richiamato dalla volontà del creatore. Sprazzi strappi turbini squarci nella dura sostanza per fuggire e librarsi nello spazio, parabole lanci: ritorno continuo al nucleo centrale.

Allora, portiamo tutto questo dentro al pianoforte. Quel che l'analisi nota sulla carta deve trasferirsi nella realtà sonora. In prima è necessario individuare i punti in cui questi fatti avvengono: individuare queste zone vulcaniche dove le tangenti escon dal circolo...

Queste zone son 9: alle misure 6, 10 — 14, 15 — 38, 40 — 48, 51 — 68, 73 — 78, 81 — 91, 96 — 110, 117 — 125, 128.

In queste zone si scatenano tempeste! In esse Busoni, che di questa sonata faceva una esecuzione impareggiabile, unica, si scagliava in voluttà di vertigine

e di suono, in raffiche frementi furenti sibilanti: per ritornare, per ricadere poi fatalmente e inesorabilmente sul movimento appena si ripresenti il tema conduttore. Alterazione dunque di movimento, di andatura.

Il movimento base è... Ho più volte notato che non ho alcuna fiducia nei metronomi che sono in commercio. Mi servo di un sistema molto più semplice e sopratutto molto più sicuro: quel che mi offre madre natura! Uno spago un peso un metro: un peso qualsiasi, poichè questo non ha influenza sull'ampiezza e dunque sulla velocità dell'oscillazione. Si fa il pendolo: l'oscillazione indica il movimento.

Il movimento *base* di questo *allegro* è dato da un pendolo di 22. cm per la semiminima. Ma in quelle zone il movimento è *assai più vivo* o, più precisamente, è ineguale e si va *ravvivando* e *stringendo*, sì da dar l'idea di un'ascesa, di un fuggire: e ritorna sul movimento base col tornare del tema con una nettezza e severità ritmica assoluta ferrea testarda.

Ancora: di queste zone alcune son più veementi, altre meno. Fra le meno son quelle delle misure 14, 15 — 78, 81. Impetuosa e calda è la prima, 6, 10. La più lunga è alle misure 110, 117. Tra le più violente son le due delle misure 48, 51 e 125, 128. La più potente e gagliarda è alle misure 68, 73 e precede il ritorno integrale del tema: la più tagliente aspra sibilante e spasimante è alle misure 91, 96.

È appena necessario, penso, ch'io noti che alterazioni di movimento son indicate da Beethoven stesso: *poco ritenente, meno allegro, adagio*. Ma una non è indicata ed è pur questa un'alterazione in meno, *sotto movimento*. È nell'episodio delle misure 105, 107. Busoni eseguiva questa parentesi quasi lentamente — pendolo di 44 cm. — e altrettanto fanno i pianisti seri di oggi.

La sonorità è tutta potente: qua e là strapotente. In tutto il pezzo non c'è che un *pianissimo*: quello dell'ultima misura. I timbri son chiari netti ma senza secchezza: anzi! È necessario un suono caldo e pieno: il suono di Borovsky e di Zecchi.

La distribuzione delle masse sonore deve essere fatta in maniera che il vertice della costruzione sia nel ritorno del tema integrale, a misura 74. Violento è l'episodio delle misure 91, 96: ma mancando di bassi, trovandosi in una regione acuta, la sonorità viene ad essere necessariamente meno ampia di quella dell'episodio precedente.

Per l'introduzione la lunghezza del pendolo è di 95 cm. per la semiminima e caratteristico è il ritmo volontario e prepotente della biscroma e della croma, che nell'esecuzione dei più casca e si sdolcina, la biscroma diventando una semicroma e il gruppo una terzina.

***

Nell'atmosfera che la chiusa dell'*allegro* ha creato e quasi in continuazione alla chiusa stessa « molto semplice e cantabile » si presenta l'arietta, che, quasi tesi da illustrare e ampliare, si svilupperà nelle « variazioni ».

Il finale in forma di tema con variazioni non è forma dissueta nella sonata: Clementi, Mozart, Haydn e Beethoven stesso inseriscono il tema variato fra i tempi di sonata come già Bach e Händel nella suite. Ma inconsueto è il tipo. Il

tema variato tien quasi sempre il posto di un tempo ed a quel tempo che sostituisce prende a prestito qualche carattere. Così, se le variazioni stanno in luogo dell'adagio saranno di preferenza lente gravi dense: se sostituiscono invece un finale saran brillanti vivaci chiassose. Tutt'altra cosa sono quest'arietta e le variazioni: sostituiscono non un tempo ma metà almeno e forse tre quarti della sonata e, quant'al carattere, non puoi dire quale dei tempi della sonata sostituiscano. Puoi, studioso, affermare che sostituiscano l'adagio e non un finale perchè mancano di brio, di spensieratezza, di chiassosità? E chi ha sentenziato che il finale debba esser sempre un'orgia e un carnevale? E quante sono le eccezioni? E non è infinitamente più bello più umano più santo elevare con religiosa serenità il pensiero a Dio?..

Ad ogni modo, dissueta è la posizione di queste variazioni e più dissueto ancora il carattere. Talchè la disposizione della sonata è del tutto diversa e lontana dalla disposizione comune e tradizionale: la forma è violentemente scostata, superata con una irrimediabilità definitiva.

Le variazioni son scaglionate con una disposizione che va dal basso all'alto: dalla terra al cielo. Si muovono prima in un ambiente terrestre umano: ma nella quarta variazione l'ambiente si modifica, i limiti s'allargano, s'allontanano. Le variazioni, che fin lì erano nettamente delimitate, ancorchè strettissimamente collegate in virtù di quella cadenza sdrucciola sulla quale ogni variazione scivola verso la prossima, si fondono: le separazioni sbiadiscono e a poco a poco scompariran del tutto.
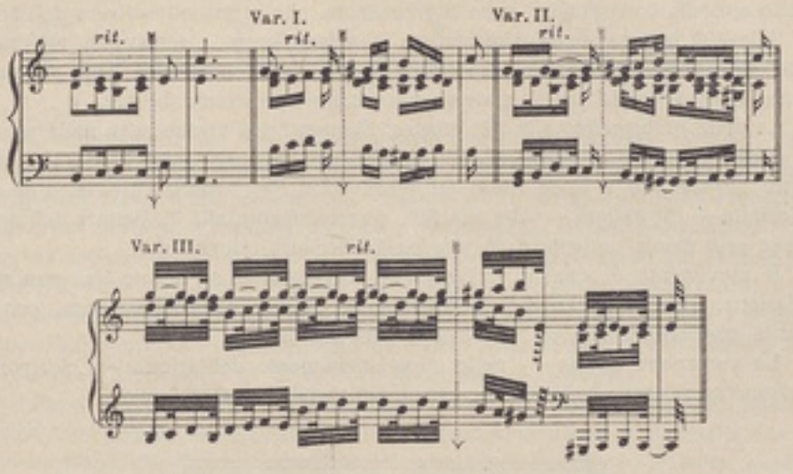
Alla stessa maniera che il primo tempo della sonata è tutto concentrico, concentrato sull'unico tema dominatore, sul quale tutto converge — movimento suono carattere — questo secondo tempo è tutto eccentrico, decentrato dall'unico tema, che s'espande fin quasi alla distruzione, che si trasforma fino a diventare un'altra cosa: vero e proprio trapasso da sostanza a sostanza, da stato a stato, dalla terra al cielo.

***

Per l'arietta il movimento è di 89 cm. per la croma.

Semplice è il carattere e semplice dev'essere l'esecuzione: ma suonar semplice è tutt'altro che facile! Generalmente si piglia per semplicità la povertà la sciatteria la stupida vuotaggine. Ma è evidente che qui, dove tutto è intelligente spirituale e pensato, tutto questo non ha che vedere. Semplice qui vuol dire movimento uguale, senza inquietudine senza capricci e senza smorfie: suono bello pieno non pesante nobile: nessuna sfumatura, niente dramma: uguaglianza di suono nelle parti, poichè col mettere in rilievo la linea melodica superiore sul resto si corre il rischio di non suonar semplice.

L'arietta e le tre prime variazioni son divise in due parti: in ognuna delle due parti c'è il ritornello con *prima* e *seconda*. Nella *seconda* della prima parte — perdonami, studioso, tanti bisticci... — c'è la cadenza che chiude la prima parte ed il levare della seconda parte. Questa cadenza e questo levare sono un problema! E sopratutto è un problema la cadenza, perchè la tonica si trova su un tempo debolissimo e brevissimo. Sarà bene *indugiare* un attimo su questa tonica ed intercalare una *lievissima sospensione*, un piccolo *respiro* fra la cadenza e il levare:
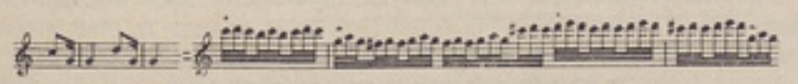


con questo sotterfugio ritmico e stilistico si corregge questa che non si può dire un'improprietà e neppure una debolezza e men che mai un peccato! ma che insomma è qualcosa che Egli, il povero grande sordo, non avrebbe fatto se non fosse stato sordo.

Il movimento delle tre prime variazioni è quello dell'arietta. L'impressione di un *aumento* di movimento è provocata dai disegni stessi prima a tre, poi a quattro e infine ad otto note. Procedimento non nuovo e che si ritrova già molti anni avanti nelle variazioni di Corelli, di Bach, di Händel.

Ma diverso è il carattere di ciascuna variazione. Dolce e umana è la prima e diviene così implorante e pregante se tu, studioso, appoggi leggermente la prima nota di ciascun gruppo. Più riflessiva, meno poetica e fantasiosa è la seconda, che par ragionare e confortare. Più decisa ancora è la terza che ribatte e stringe il ritmo della seconda e con quel martellare nitido e sonante suona come una decisione ferma e risoluta. Fermezza e risoluzione che ti richiamano il primo tempo della sonata.

Colla quarta variazione il puro elemento sonoro cede: il lavorio tematico severo, la riflessione, s'allargano. La volontà diventa ispirazione. Contrasti di oscurità e di luce, di incertezza paurosa e di certezza: profondità insondabili e altezze candide: sonorità buie e timbri chiari bianchi trasparenti lontani che ti ricordano certi voli d'angeli nelle illustrazioni dantesche di Dorè...

Questa quarta variazione è una variazione doppia con coda amplissima. Il tema è chiaramente visibile negli accordi della destra: la prima parte del tema, otto misure, è integrale. Alla nona misura si ha la variazione della variazione, trasportata in un'altra atmosfera, in altro ambiente, chiarificata, elevata. Il tema s'individua facilmente



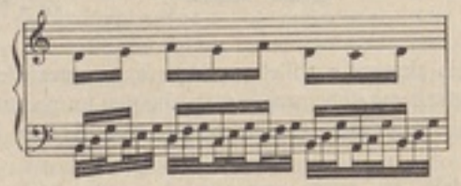
Questo episodio corrisponde, come il precedente, alle prime otto misure dell'arietta.

Alla 17ª misura, nella disposizione di prima, scura e tenebrosa, riprende la variazione colla seconda parte dell'arietta e alla 25ª la variazione della variazione, sempre colla seconda parte, nuovamente chiara trasparente bianca.

La coda ha principio alla 32ª misura. Elementi dell'arietta sono nella sinistra: alla destra continua il geroglifico di terzine che alla 42ª misura muta in trillo, mentre appare qua e là la testa del tema. Alla 54ª battuta ritroviamo la linea dell'arietta — 5ª battuta — che alla 56ª, corrispondente alla 7ª battuta dell'arietta, subisce una nuova variante e dà una nuova fioritura, stupenda...

Il movimento di questa variazione è leggermente al disotto del movimento dell'arietta. Busoni eseguiva i geroglifici di terzine calmissimamente, con una sonorità trasparentissima ed una eguaglianza assoluta.

La variazione quinta — nello stesso movimento dell'arietta — ci riporta in do maggiore il tema integrale, ornato di un duplice contrappunto



Anche questa variazione è coronata da un ampio epilogo che muta in trillo: un trillo aereo fluido, un tremolare delicato trasparente. In questa nebbia di suono l'arietta: l'ultima volta. Ancora una fuggevole apparizione del geroglifico di terzine: poi la cadenza colla testa del tema.

Quest'ultima variazione è un canto religioso. Timbri pieni caldi nobili, carattere grave e maestoso, senza retorica e senza enfasi. Il canto sale come il vapore dell'incenso e porta lassù nella regione sicura dove tutto, contrasti e dolori, si compone. Chiusa semplice naturale senza artifici: senza superbia. Grandezza vera.

Gli ultimi due *do* della sinistra mi piacciono all'ottava bassa.

LUIGI PERRACHIO.

EDIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER DUE VIOLINI

G. B. VIOTTI

Collezione di tutti i duetti concertanti

Edizione riveduta da MARIO CORTI. (*Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese*).

E. R. 844 a 856: *Fascicolo I.* Tre Duetti. Op. 29. — *Fascicolo II.* Sei Duetti. Op. 20. — *Fasc. III.* Tre Duetti. Op. 9. — *Fasc. IV.* Tre Duetti. Op. 19. N. 1. — *Fasc. V.* Tre Duetti. Op. 19. N. 2. — *Fasc. VI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 1. — *Fasc. VII.* Tre Duetti. Op. 30. — *Fasc. VIII.* Tre Duetti. Op. 34. — *Fasc. IX.* Tre Duetti. Op. 25. — *Fasc. X.* Tre Duetti. Op. 35. — *Fasc. XI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 2. — *Fasc. XII.* Tre Serenate. Op. 23 a. — *Fasc. XIII.* Tre Serenate. Op. 23 b. — Ciascun fascicolo L. 6.—.

Ciascun fascicolo L. 6,—.

EDIZIONI RICORDI

Franz Liszt: *I. - L'artista*

« L'ammirazione dei sovrani che deliziò con la soavità delle melodie, l'entusiasmo delirante delle folle che trascinò all'ebbrezza con la potenza del genio, la ricchezza conquistata, poichè, già celebre a 20 anni, ogni suo concerto gli fruttava una fortuna, l'amicizia ardente e riconoscente di Riccardo Wagner a lui legato da sconfinata gratitudine, la devozione dei discepoli rapiti dal fascino emozionante di ogni suo gesto, l'amore travolgente, inebriante, poichè pochi uomini furono più appassionatamente amati di lui: tutte le gioie, insomma, tutti i godimenti i piaceri, gli onori, le ricchezze, conobbe Franz Liszt nella sua vita romantica così *movimentata*, come oggi si dice, così riboccante di passione.

« Ammirato, acclamato, adorato, egli passò attraverso l'Europa lasciando, ovunque, un ricordo incancellabile del suo genio sfolgorante, e di quella sua deliziosa virtuosità che faceva inumidire gli occhi agli ascoltatori, e della sconfinata generosità del suo cuore e del suo fascino irresistibile ».

Così sintetizza Patrizio Patrizi la singolare figura di uomo e di artista di Franz Liszt. Nato a Roeding, piccolo villaggio zingaresco dell'Ungheria, il 22 ottobre 1811, da Adam Liszt, contabile del Principe Esterhazy, a dieci anni improvvisava già al cembalo, destando lo stupore e l'entusiasmo degli amici di casa. Più tardi il padre lo fa suonare al cospetto del grande Beethoven che, rapito, bacia il bimbo sulla fronte. Poi il piccolo musicista inizia un giro di concerti a Parigi dove conquista il pubblico guadagnando somme enormi per la sua età.

Dotato di una forte fibra, di un ardore e di un entusiasmo per l'arte inestinguibili, Franz Liszt giovanetto quindicenne meraviglia il mondo per la sua infaticabilità. Studia, compone, improvvisa al piano variazioni mirabili. Dai quindici ai venti anni — dice un suo biografo — « passò sull'Europa come una follia ». Dovunque apparisse e suonasse le folle andavano in delirio. E può parere per lo meno strano che in quella stessa epoca Berlioz, Schumann, Beethoven e lo stesso Wagner venissero accolti dalla indifferenza quasi generale. In realtà — scrive Carlo Linati — « questo *enfant gâté* della società europea non era soltanto un esecutore stupefacente, ma era in lui qualche cosa che lo apparentava col genio creatore: un genio nuovissimo per l'arte, che consisteva in una specie di facoltà improvvisatrice irruente, inspirata, che gli permetteva di ricreare lì per lì, sotto fogge nuove e imprevedute, la materia musicale di altri autori. In questo tutti i contemporanei, Wagner compreso, attestano che egli fu grandissimo. Questo *tueur de pianos* è stato il più grande, il più inspirato degli improvvisatori ».

Si spiegano, quindi, gli entusiasmi del pubblico e della stampa del tempo. L'*Imperial*, in un resoconto del concerto che Liszt aveva dato a Besançon l'11 giugno 1844, così scriveva: « Non basta sentirlo per apprezzare la sua abilità senza confronti, occorre essere testimoni oculari del giuoco delle sue mani, bisogna seguire con lo sguardo le evoluzioni rapide delle sue dita magiche, che fanno scaturire flutti di armonia e comunicano al piano la potenza di un'orchestra ». Un altro giornale locale, il *France Comptoir*, paragonava questo *prodigioso giovane* a Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia nel deserto.

Impresari e direttori di teatro lo assediavano e se lo disputavano, ed egli si diede a percorrere da un estremo all'altro l'Europa, guadagnando e sperperando immense fortune, bevendo a larghi sorsi nella coppa di tutti i piaceri, e specialmente dei piaceri dell'amore.

In un solo mese riuscì a dare ventidue concerti ad assemblee imponenti cui partecipavano principi e sovrani.

Dinanzi agli alberghi ove alloggiava, la folla rimaneva fino all'alba per vederlo e per acclamarlo. Le donne gli baciavano le mani, portavano al collo medaglioni col suo ritratto, lo sognavano.

Fra i grandi romantici che coltivarono la più romantica delle arti, la musica, colui che fu chiamato in vita il *nuovo Mozart*, l'autore dei *Poemi sinfonici* e della *Rapsodia ungherese*, è stato ormai collocato dalla critica tecnica nel posto che gli compete: fra i primissimi interpreti e trascrittori, un gradino più basso come compositore originale. Ma egli non si espresse col solo linguaggio dei suoni: si servì anche della parola nello studio sul suo grande confratello, Federico Chopin, nei saggi sulla musica degli zingari, o, meglio ancora, nelle bellissime, innumerevoli lettere delle quali il La Mara ha formato molti grossi volumi.

Queste lettere, scritte quasi tutte in francese, sono rivolte in parte alla Contessa d'Agoult, in parte a Wagner, che doveva, poi, diventare suo genero, in parte a Bulow, primo marito della figlia Cosima, e al Granduca di Weimar.

Ma la vera grandezza di Liszt sta nella sua musica. Ed egli non fu solo un prodigioso esecutore, sibbene un grande creatore. « Ciò che mi fa prendere in odio il piano, è che si fanno sempre gli elogi delle mie dita a detrimento della mia intelligenza », scrisse un giorno a Fanny Lewold. Ed aveva ragione. Wagner, parlando di lui, così si esprimeva: « Egli è incapace di riprodurre semplicemente: la sua attività è fatta per produrre. Tutto lo spinge a creare. Eppure non ha ancora interamente radunate le proprie forze per comporre una grande opera! È così poco egoista nella sua individualità? È troppo amorevole e fa come Gesù in Croce che aiuta tutti e non sè stesso? ». Wagner non risponde a questi interrogativi. Ma è certo che per aver *lanciato* nel 1849 Wagner col *Tannhäuser* e col *Lohengrin*, Berlioz col *Benvenuto Cellini*, Schumann col *Manfredo*, Schubert col *Vascello fantasma*, l'*Alfonso* e l'*Estella*; Cornelius col *Barbiere di Bagdad*, rivelandosi un organizzatore di stagioni teatrali di prim'ordine, finì col non comporre lui stesso un'opera di vasta mole. Tuttavia la sua produzione diremo così *staccata* è vasta e magnifica. Addirittura artistiche, senza sforzi di indulgenza — dice Carlo Placci — sono certe melodie originali di Liszt per piano, che serbano qualcosa, in forma fissa, del suo tipo speciale e celebre di improvvisazione: *Le armonie poetiche e religiose*, le *Annate di pellegrinaggio*, le *Consolazioni*.... Lo stesso si dica dei simpatici *Lieder* per canto. Ma le composizioni per orchestra hanno un'importanza assai superiore. Persino un nemico come Hanslick è costretto ad ammettere che, « quand'anche il disegno è debole, il colorito strumentale è smagliante ». I *Poemi sinfonici*, come l'autore battezzò quelle pagine descrittive, inspirate di preferenza da poeti romantici, molto libere di fattura, con strane specie di recitativi e trasformazioni allora ardite di temi, costituivano pel pubblico germanico una formula assolutamente inedita, sfruttata da allora in poi da innumerevoli seguaci, tra i quali, ultimo per data ma non per merito, Riccardo Strauss. Ad eccezione

di Berlioz, chi aveva in antecedenza fatto un che di somigliante, e come descrittore in suoni, e come istrumentatore? E Wagner stesso non ne fu altrettanto inspirato quanto inspiratore?

Come pianista, poi, abbiamo già detto quale delirio suscitasse tra le folle. E non tra le folle soltanto, chè furono entusiasti di lui uomini della forza di un Beethoven, di uno Schubert, di un Mendelssohn, di uno Schumann, il quale lo mette alla pari di Paganini e della Malibran, chiamandolo *fenomenale* nei pezzi di bravura e *soave* quanto Chopin in quelli di sentimento. Wagner ha lasciato scritto: « poneva in tal luce il valore e l'importanza dei lavori creati dai suoi predecessori, da elevare sè medesimo ad uguale altezza dei compositori che riproduceva ». E Chopin, Berlioz, Rossini, Cornelius, Franck, Saint-Saëns, Smetana, Sgambati, furono tra gli ammiratori suoi più entusiasti. Nè meno lo stimarono, nel campo delle lettere e delle arti, Lamartine e Hugo, Heine, Michiewicz, George Sand.

Come insegnante, egli si preoccupava sopratutto di indurre i suoi allievi ad identificarsi con la personalità stessa dei compositori di cui eseguivano le opere. Diceva, però, che il virtuoso deve animare della sua personalità tutto ciò che esegue. « La virtuosità — affermava il Liszt — non è schiava passiva: da essa dipende, in un certo qual modo, tutta la bellezza e la freschezza, lo slancio. Senza la potenza vivificatrice della sensibilità, composizione e virtuosismo non sono che processi meccanici del cervello, vana abilità o calcolo ».

Fino ai quarant'anni Liszt girò il mondo, dando concerti e guadagnando tesori. Nel 1847 volle spezzare questa fortunatissima carriera di « commesso viaggiatore di concerti », come scrisse alla Sand, per darsi tutto alla composizione. Il che non impedì che di concerti ne tenesse sempre, se pure con ritmo meno serrato. Intanto è strano che in Italia come concertista non riscosse sul principio grande entusiasmo. Carlo Linati ricorda che il primo concerto da lui dato alla Scala ebbe un esito assai curioso: piacque, cioè, ma non riuscì a far sospendere l'intenso chiacchiericcio che si faceva nei palchi. Allora si pensò di invitare l'artista a svolgere sul pianoforte alcuni temi obbligati. Uno spettatore propose nientemeno che il Duomo di Milano, un altro la ferrovia. Comunque, fu solo in quel modo che Liszt riuscì a vincere l'indifferenza dei milanesi.

« Ma a Milano gli capitò anche peggio: scrivendo sulla *Gazzetta Musicale* un articolo in cui si abbandonava a strani apprezzamenti su musiche ed esecuzioni italiane, si ebbe contro, di colpo, tutta la muta scatenata dei giornalisti ambrosiani. Liszt risponde per le rime: i giornali lo canzonano. Liszt va sulle furie e, rilasciata a tutte le redazioni una dichiarazione di onestà, si fa scalessare per le vie, affinchè lo vedano bene in viso. Poi si ritira nel suo *Hôtel della Bella Venezia*, e attende. Ma, soggiunge la cronaca, nessuno osò affrontare questo irato leone della tastiera ».

Sentendosi *unico*, Liszt non era invidioso. Ma il senso della propria grandezza gli dava anche delle giuste esigenze. Una volta, alla Corte di Pietroburgo, mentre suonava, lo czar Nicola I, che non sentiva la musica, si mise a discorrere con una dama. Immediatamente Liszt si arrestò, e allo czar che, avvicinatosi, gliene chiese la ragione, rispose cerimonioso:

— Quando l'Imperatore parla, bisogna tacere!

E un'altra volta, a Bonn, durante le feste per la inaugurazione del monumento a Beethoven, essendosi la Regina Vittoria, ospite della Corte Germanica,

azzardata di dare degli ordini ad alta voce, mentre egli aveva impreso a suonare, si fermò ugualmente di botto. Richiesto dal Principe Consorte Alberto se si sentisse male, obiettò freddo:

— Temevo di importunare S. M. la Regina mentre impartiva degli ordini.

Nè meno pronto e caustico era Liszt nelle sue risposte in altre circostanze della vita. È nota l'antipatia che ebbe per la principessa di Metternich. Una volta la moglie del celebre ministro austriaco, ebbe l'audacia di chiedergli:

— Maestro, fa buoni affari?

E Liszt pronto: — Principessa, non vi sono che i banchieri e i diplomatici che facciano buoni affari.

Una volta, però, fu il Re di Prussia ad avere un tratto di spirito per lui. Il Sovrano entra mentre Liszt stava sedendosi al piano. Tutti si alzano. Il Re accenna che si continui. Liszt si guarda attorno imbarazzato. Il Re gli chiede la cagione del suo imbarazzo ed il maestro, più con i cenni che con la voce, gli fa capire che una grossa baronessa berlinese si è seduta sulla partitura deposta sopra una poltrona. Guglielmo I si avvicina galantemente alla baronessa e le dice:

— Pardon, baronessa, la partitura che ha sotto non è per istrumenti da fiato.

Liszt era un fumatore parco, ma amava i buoni sigari. Un giorno, trovandosi a Madrid, il ricchissimo banchiere Salamanca gli chiese se gli piacesse la Spagna.

— Certamente — rispose. — Peccato soltanto che i suoi sigari siano pessimi.

— Oh, lasciate che ci pensi io — rispose il banchiere. — Ve ne procurerò di eccellenti.

Liszt attese che il banchiere mantenesse la promessa, ma i giorni passavano ed i sigari non si vedevano. Il banchiere se ne era dimenticato. Ciò stizzì l'artista che nel giorno della sua partenza da Madrid comperò cinquecento dei più fini e costosi sigari, li pose in un'elegante cassetta e li spedì al banchiere con un biglietto di visita su cui scrisse: P. C.

Liszt viaggiava con la posta ed era già arrivato al confine quando udì gridare un tonante: *ferma*. Sporse il capo fuori dal finestrino della carrozza temendo che fosse un brigante; vide, invece, un corriere a cavallo, coperto di polvere e di sudore, che, spiccato un salto a terra, si avvicinò alla carrozza tutto ansante:

— Le porto questo pacchetto che ha dimenticato a Madrid.

Così dicendo tolse una valigia dalla groppa del cavallo e la consegnò a Liszt. Risalì, quindi, in sella ripartendo di gran galoppo. Liszt aperse la valigia e vi trovò una magnifica cassetta di palissandro con fregi d'argento. Essa conteneva diecimila sigari d'Avana dei più fini.

Così Salamanca aveva presa la sua rivincita.

Ma Liszt era un parco fumatore. Non fumava che un sigaro al giorno: un virginia manipolato in maniera tutta speciale. Ogni volta che si metteva in viaggio, precisava al cameriere il numero dei giorni che durava l'assenza, ed il cameriere poneva nella borsa altrettanti virginia. Un giorno a Chiasso, alla guardia che aveva domandato se avesse nulla di soggetto alla Dogana, egli, dimentico, rispose un *no* secco. La guardia volle controllare e, scoperti i virginia, lo dichiarò in contravvenzione. Non solo gli furono trattenuti i virginia, ma dovette sborsare in marenghi 500 lire se volle evitare l'arresto. Liszt ne fu turbatissimo e ne scrisse in questo modo all'amico Giulio Ricordi:

« Ora, non volendo si creda che un reverendo ha tentato di frodare lo Stato Italiano, io amerei che Ella, Ricordi, con l'autorità sua, facesse ben convinto chi di ragione, che in me non era alcuna idea meno che onesta e che ogni cosa deve essere attribuita alla mia sola abituale sbadataggine ».

Ricordi fece i passi opportuni presso l'Intendente di Finanza, il quale, quindici giorni dopo, si diceva lieto di ritornare non solo le 500 lire ma, con la borsa, i virginia che erano stati la causa del fatto, limitandosi ad imporre all'illustre maestro la... penale di una sua fotografia con firma. Ripassando da Milano Liszt fu sollecito a soddisfare il desiderio dell'Intendente di Finanza, ma quando il comm. Ricordi gli porse i sigari: « No, no, caro amico, — esclamò — ho giurato di non più fumare. Così son sicuro che l'incidente non si ripeterà ».

Tale era la dirittura del carattere di Liszt! E per questa sua dirittura e bontà egli non serbò mai rancore a nessuno. Un giorno stava prendendo il caffè, in compagnia di alcuni amici, quando fu annunziata la visita di un signore che gli aveva commesso dei grandissimi torti, danneggiandolo anche materialmente.

— Certo che non lo riceverete, caro Maestro! — disse il Conte Zichy.

— Perchè? — rispose Liszt. — Tanto ormai gli ho perdonato tutto!

Il signore entrò; Liszt lo accolse con effusione e disse ridendo:

— Vi presento, caro conte, il più grande birbone di Europa, che, però, è anche una assai simpatica persona.

Con la stessa longanimità trattò il suo prediletto scolaro Carlo Tausig, che, in un momento di ristrettezze, non si era fatto scrupolo di rubargli, per venderselo, uno spartito manoscritto. Liszt non si sarebbe accorto del furto, se un editore, proprio in quei giorni, non gli avesse proposta la pubblicazione di quell'opera. Mentre cercava affannosamente il manoscritto perduto, si presentò l'organista di Corte di Weimar, nelle cui mani era finito. Gli fu anche rivelata l'infedeltà dell'amato scolaro. Pochi giorni dopo cadeva l'onomastico di Tausig. Liszt gli fece le sue congratulazioni e per tutto rimprovero si limitò a dirgli:

— Tu, mio caro, o diventerai un grande briccone, o un grande maestro.

Un'altra volta a Bonn gli si presentò una signora che volle assolutamente fargli sentire come suonava il piano sua figlia. Liszt ascoltò pazientemente l'esecuzione e, finita che fu, dette il suo giudizio:

— Lei dovrebbe dar marito a sua figlia...

Abbiamo, poi, accennato come si prodigasse per fare che i suoi colleghi di ingegno emergessero. Wagner gli deve tutto. Di Berlioz fu un amico fervente e devoto. Lo circondò di una tenera benevolenza, nel momento in cui, innamorato incompreso di Enrichetta Smithson, viveva in un'alternativa di sole e di tempesta, di speranza e di disperazione. Una sera, più desolato che mai, Berlioz, fuggì in campagna per dimenticare i tormenti che lo consumavano. Liszt lo seguì tutta la notte attraverso la pianura di Saint-Quen per sottrarlo, forse, al suicidio. Poi Berlioz sposò la Smithson e Liszt andava di frequente a trovare i giovani sposi. Berlioz, critico musicale, difendeva appassionatamente con la penna il talento di Liszt. Guai a colui che non lo riconoscesse! Una lettera inedita, indirizzata da Liszt a Giuseppe D'Ortigues, musicista ed amico di Berlioz, rivela, fra l'altro, che Liszt aveva inspirato Berlioz per la sua *Dannazione di Faust*:

« Mio caro D'Ortigues: due parole sul tuo libro di critica. L'ho letto con

vivo e profondo interesse. Per quanto in ritardo, te ne faccio seriamente e sinceramente i miei complimenti. Voglio esporti una mia idea: Berlioz ha pubblicato tempo fa delle *Scene di Faust*. Perchè non compirebbe quest'opera, completandola con tre o quattro pezzi sinfonici, in modo da formare un tutto da potersi eseguire nei suoi concerti al Conservatorio? Non ho un ricordo abbastanza distinto delle *scene* che ha pubblicato, ma mi sembra che una sinfonia di cori, ed un poema così magnifico come il *Faust* converrebbero perfettamente al nostro amico. Parlagli tu, se sei della mia opinione. Ringrazialo cordialmente dell'invio della sua opera e del suo *Requiem*, che ho letto e studiato con passione. Tutto tuo F. Liszt. Lione, 17 maggio 1845 ».

Berlioz, che portava in lui il genio della sinfonia, seguì i consigli di Liszt, ma il fiasco della *Dannazione* all'Opera Comica il 6 dicembre 1846 fu una delle più dolorose prove che potesse sopportare. Nel 1850 a Weimar Liszt fece, però, tutto il possibile per mettere in rilievo il genio di Berlioz. Prima volle rappresentare *Cellini*, che giudicava uno dei melodrammi più ben riusciti del Maestro. Poi organizzò una *Settimana Berlioz* e inscrisse nel programma la *Dannazione di Faust*, che ebbe il suo meritato trionfo.

È naturale che un uomo simile, anche per le sue qualità morali, destasse grandi entusiasmi. Uno dei suoi ammiratori addirittura fanatici fu il Conte Teleki. Il conte Alessandro Teleki non dovrebbe essere un ignoto agli italiani. Questo gran signore ungherese, dopo aver combattuto per la sua patria, capitò sui campi di Lombardia nel 1859, con Stefano Türr, e accanto a Garibaldi chiuse quella campagna e fece la successiva del 1860-61. Il Teleki aveva conosciuto Liszt a Berlino, dove compì gli studi universitari, e la loro amicizia era nota in città: Liszt correva per Berlino in una vettura trainata da quattro cavalli grigi che Teleki aveva fatto venire dal suo allevamento di Sarmas. Un giorno, un ex capitano tedesco, tal Nordhansen, spadaccino ed attaccabrighe, preso nel viale dei Tigli un ritratto di Liszt, lo gettò a terra ridendo e guardando con aria di sfida il Teleki. Il giovane ungherese, afferratolo per un braccio, gli diede sdegnosamente dello spaccone e si battè con lui. Ne ebbe una sciabolata non grave alla fronte, ma, a sua volta, con un terribile fendente, gli spaccò il braccio fino all'osso. Liszt non dimenticò mai il gesto cavalleresco del suo giovane amico.

Liszt non viveva che per l'arte. Dovunque si trovasse, qualsiasi cosa facesse, il suo pensiero era rivolto alla musica. Narra Federico Mier, che dal 1859 al 1861 fu a Weimar il suo barbiere, che, mentre si radeva la barba, teneva sempre gli occhi chiusi e le sue dita si muovevano come sopra un'invisibile tastiera. Talvolta gli veniva una inspirazione musicale ed allora si precipitava nella vicina camera da letto, e, con la faccia insaponata, incominciava a suonare. Ciò si ripeteva tre o quattro volte in una sola seduta, e Liszt suonava con tale furia che spesso rompeva le corde del piano. « Mi chiamava, allora, ed io dovevo aiutarlo a liberare il piano degli oggetti che lo ingombravano perchè potesse ripararlo. In compenso mi regalava sempre dei sigari molto fini ».

In quel tempo andavano ad ossequiarlo a Weimar ignoti ed illustri. Un giorno vi capita Alessandro Borodine, l'autore del *Principe Igor*. Appena ha dato la sua carta di visita, gli muove incontro l'alta figura di Liszt, con un naso lungo, la finanziera nera ed i capelli bianchi:

— Voi avete scritto una bella sinfonia — brontola con voce sonora in eccellente francese. — Siate il benvenuto; sono felice di vedervi. Due giorni fa ho eseguito al pianoforte presso il Granduca la vostra sinfonia. Il vostro *andante* è un capolavoro, lo *scherzo* è incantevole... E, poi, questo passaggio è ingegnoso.

E le lunghe dita si mettono a correre sulla tastiera. Il vegliardo suona senza desistere dal parlare e dal porre all'ospite russo infinite domande. L'indomani il Borodine rivede Liszt alla prova generale di un concerto che questi avrebbe dato alla cattedrale di Jena. Liszt giunse in veste talare al braccio della baronessa di Meyendorff e seguito dal solito corteo di allievi promiscui.

« Quando toccò al Liszt — scrive il Borodine in una lettera alla moglie — egli andò in fondo al coro e tosto la testa grigia apparve dietro lo strumento. I suoni potenti e densi del piano volteggiavano come onde sotto le arcate gotiche del vecchio tempio. Era una cosa divina! Che sonorità, che potenza, che pienezza! Noi eravamo estasiati. Quando venne il turno della *Marcia funebre* di Chopin, parve evidente che il pezzo non era concertato. Liszt improvvisava al piano, mentre l'organo ed il violoncello eseguivano le partiture scritte. L'organo emetteva pianissimi accordi in chiave di basso. Il piano col pedale dava pianissimo degli accordi pieni. Il violoncello cantava il tema... Non ho mai sentito nulla di simile ».

È interessante l'origine della celebre *Rapsodia Ungherese*. Il grande musicista, mentre abitava al Castello di Jassy, volle sentir suonare alcuni lautari (zingari rumeni) di un villaggio vicino. Dopo il primo pezzo il loro capo, un certo Barbo, trascinato dall'entusiasmo artistico, fece eseguire un canto zingaresco veramente prodigioso.

Liszt rimase muto per lo stupore, ascoltando con attenzione e con commozione vivissima, e quando la musica cessò, giunse le mani ed emise un gran sospiro esclamando: — Come è bello!

Poi, levatosi, si fece presso il lautaro e gli disse:

— Tu mi hai fatto conoscere la tua musica, Barbo; ora ti farò conoscere la mia.

Sedette al pianoforte in mezzo al più profondo silenzio, e, abbandonandosi tutto alla sua meravigliosa inspirazione, facendo scorrere con la consueta agilità le dita nervose sulla tastiera, improvvisò una marcia ungherese, il cui canto, largo e melodioso, dominava sempre in mezzo alle difficilissime variazioni di cui lo circondava. Liszt si alzò, quindi, in mezzo agli applausi di tutti gli astanti.

Allora Barbo si fece avanti e disse: — Maestro, la tua melodia è così bella, che, se permetti, voglio tentare di riprodurla.

Liszt acconsentì con un incredulo sorriso.

Il lautaro fece un cenno ai suonatori che formavano la sua orchestra, e, messosi il violino alla spalla, attaccò la marcia ungherese.

Nulla egli omise, non i trilli, non gli arpeggi, non le variazioni. L'orchestra lo seguiva istintivamente, fissandolo.

Quando l'ultima nota si spense, Liszt si alzò di scatto, come spinto da una molla, e, corso dal vegliardo, lo abbracciò con effusione. Poi, prendendo, secondo l'uso antico, una coppa piena di oro e di vino, gliela porse dicendo:

— Bevi, lautaro Barbo, mio maestro, bevi, poichè Dio ti ha fatto artista, e sei più grande di me.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Una lettera aperta sempre di attualità

Questa lettera, che riproduciamo da *Candide*, è stata indirizzata a Bruno Walter, da Emile Wuillermoz, il noto critico parigino; ma potrebbe essere diretta, su per giù, a tutti i direttori d'orchestra, grandi e piccoli, italiani o stranieri, e sottoscritta da tutti coloro i quali amano veramente la musica, senza essere accecati da un più o meno simpatico fanatismo per un certo autore ad esclusione di tutti gli altri.

Giudichino i lettori:

« Il nostro pubblico è ingozzato, saturo e rimpinzato fino alla soffocazione, non dalla musica di Beethoven che conosce piuttosto male, ma dalle sue nove sinfonie. I nostri direttori d'orchestra piccoli e grandi, le eseguiscono tutte le settimane: appena un gruppo di strumentisti è riunito sotto la direzione di qualunque bacchetta ed in qualunque sala, si sprigiona automaticamente una *Pastorale* o una *Eroica*.

« Tutti i vostri colleghi stranieri portano nel loro baule le partiture di due o tre di coteste sinfonie: e non parlo bene inteso, dei fonografi e della Radio che eseguiscono senza interruzione e senza pietà questi capolavori, la ripetizione meccanica dei quali diventa un'ossessione.

« Permettetemi di dirvi, senza offendere il vostro ingegno, che non abbiamo atteso la vostra venuta per studiare in tutti i loro particolari questi monumenti, d'altronde privi di mistero. Li abbiamo guardati e studiati da ogni parte, e voi non potete più insegnarci nulla sui trentadue modi d'attaccare l'*allegretto* dell'*Ottava* o il *presto* della *Settima*, e conosciamo ormai tutte le maniere di battere *« i colpi del destino »* sull'insposta della Sinfonia in *Do minore*...

« Voi dovete essere scandalizzato, e pensate certamente di schiacciarmi sotto il disprezzo pubblico denunciando sdegnosamente il barbaro che pretende d'impedire ad un direttore d'orchestra di eseguire Beethoven... Ma non è contro *la qualità* di quest'arte che noi protestiamo: è contro *la superficie* che essa occupa. Tali esecuzioni a ripetizione occupano troppo spazio. Il nostro pubblico ha ancora troppe cose da imparare per accettare tranquillamente una simile rifrittura. E' in nome dei capolavori che non possiamo mai udire (perchè le Sinfonie di Beethoven li eliminano dai programmi) che io elevo questa protesta. Pensate a tutte le rivelazioni che un direttore d'orchestra di buona volontà potrebbe darci: non parlo nel campo pericoloso dei lavori d'eccezione e d'avanguardia, i quali esigono spesso l'intervento d'un mecenate, ma nel repertorio classico più rassicurante e più rimunerativo. Noi siamo arrivati a un tale punto d'incosciente idolatria che un frequentatore di concerti, di media coltura, resta sbalordito se gli si afferma che Beethoven non è *tutta* la musica, e, sopratutto che i suoi lavori strumentali non sono la più alta espressione dell'arte sinfonica. La vostra autorità non può che rinforzare questo pregiudizio nelle menti delle persone poco colte.

« Ecco perchè, caro maestro, ho creduto mio dovere, in nome degli innumerevoli musicisti che non hanno sempre il coraggio di dirlo e meno ancora quello di scriverlo, di supplicarvi d'accordarci ormai un *armistizio* beethoveniano... Per pietà, non venite più in casa nostra per sfondare questi nove portoni, da lungo tempo ampiamente spalancati. Voi potete impiegare più utilmente e più gloriosamente un ingegno, al quale io sono il primo a rendere il più fervido e più rispettoso omaggio ».

L'ECO DELLA STAMPA

Via Giovanni Jaurés, 60 - MILANO (133) - Telef. 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 d'abbonamento.

I libri d'oro del bel Canto Italiano

ARIE E ARIETTE

a cura di F. Boghen

Al Maestro V. VENEZIANI
il revisore

B. Pasquini
(1637 - 1710)

3.

Allegro vivace

mf

Miei lu - mi, se - re - na - te - vi, non la - gri - ma - te

Allegro vivace

mf

più, no, no, no, no, non la - gri - ma - te più; marti - ri, al - lon - ta - na - te -

- vi, al - lon - ta - na - - - - - - -

marc.

G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
Tous droits de la présente révision sont réservés.

- - - - te_vi, as_sai la do_glia fu; al_lon_ta_

_na - - - - - - - - -

marc.

- te_vi, as_sai la do_glia fu. Miei lu_mi, se_re_na_te_vi, non la_gri_ma_te

più, no, no, no, no, non la_gri_ma_te più, non la_gri_ma_te

marc.

più, non la_gri_ma_te più.

p

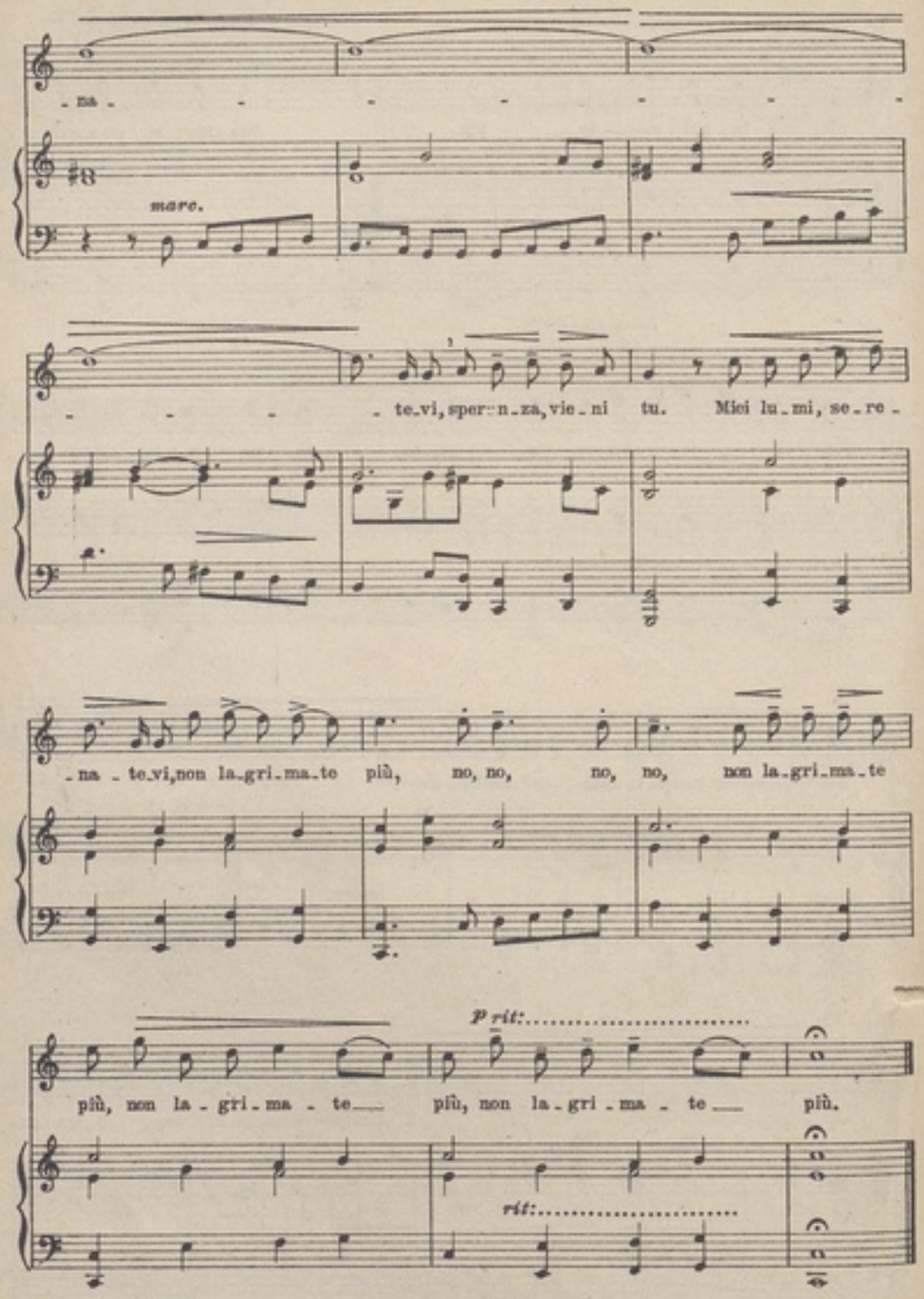
mf

_la_te_vi a lo spe_rar, su, su, su, su, su, su, a lo spe_rar, su,

su; voi pene, allon_ta_na_te_vi, al_lon_ta_na - - - -

marc.

- - - - te_vi; speranza, vie_ni tu; al_lon_ta_



E.R. 1028

Cocteau visto dalla Germania

Melos, il battagliero periodico di Magonza, scende in lizza in favore d'una intesa sempre più profonda tra i musicisti d'avanguardia di ogni paese. Internazionalismo spirituale.... Paneuropa artistica....

Sembra che il programma non sia scevro di solido costrutto e di base, e che i suoi dettagli non si sperdano tra le nebulose della utopia.

Non si tratta di castelli in aria, come per certi aforismi. Qui, tanto per cominciare, gli artisti di destra del Reno tendono la mano ai confratelli dell'altra sponda; e istituiscono una serie di rapporti (propaganda concertistica, festivals internazionali, scambio di musiche di recentissima pubblicazione), che preludono a un vero « blocco » dei musicisti moderni franco-tedeschi.

L'ultimo fascicolo della rassegna citata porta un articolo, dovuto alla penna di H. Gutman, che è un inno di gloria a Cocteau.

« Jean Cocteau, vero genio universale, merita d'essere conosciuto in Germania. Egli s'è dedicato a tutto. Ha scritto uno studio su Picasso. S'è esperimentato al disegno, e ha tracciato una serie di eccellenti esemplari per Satie, Honegger, Milhaud, Poulenc. Ha scritto per il teatro drammatico; è autore di romanzi ».

L'originalità e il valore della personalità di Cocteau consistono non tanto nella sua potenza creatrice, quanto nella sua sorprendente facoltà di assimilazione d'ogni moderno ricettario artistico, al quale egli imprime il suggello della propria individualità.

La storia della musica francese del dopoguerra non può essere disgiunta dal suo nome.

Satie, di comune accordo con Picasso, è stato il primo ad unirsi a Cocteau, allo scopo di creare una nuova opera d'arte sintetica. (*Gesamt-Kunstwerk*), dal titolo *Parade*.

In quest'opera, che data dal 1917, e più ancora in *Le Boeuf* composto nel 1920, s'è manifestata la nuova estetica del tam-tam, del music-hall e del caffè concerto.

A grado a grado, Jean Cocteau ha abbandonato il balletto, per riavvicinarsi al dramma musicale. La sua estetica si è mutata, col ritorno ai soggetti antichi. Ancor meglio di Debussy, egli ha sentito — e sopratutto evitato — il pericolo wagneriano; nè ha mai cessato di richiedere *une musique française de France*, non tanto per un senso di gretto regionalismo, quanto per un'intima convinzione.

La sua è una guerra aperta a tutto ciò che sa di romanticismo o di impressionismo posticcio. Niente forme crepuscolari, evanescenze di sogno, rilievi poco sicuri, disegni adombrati, e predominio di sentimento! Cocteau vuole una musica solida, nervosa e ben ritmata. La sua arte è fatta di realismo sano e di fibra schietta.

In Germania tutto quello che si sa di lui, è ch'egli è l'autore del libretto dell'*Edipo* di Strawinsky. Poca cosa, in verità! Merità ben altro, questo artista polledrico.

« Leggete i suoi aforismi sulla musica — *Le coq et l'Arlequin* — raccomanda l'articolista. Non c'è musicista, in Germania e fuori, che leggendo questo libro eccellente non abbia da imparare qualche cosa ».

E con questa « boutade », di carattere apologetico, il breve saggio si chiude.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, luglio-settembre 1930.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV au XX siècle.* (Cont.).

Il VI capitolo è dedicato ai cantanti, virtuosi, ecc. Sono riportate le lettere della famiglia del Garcia, dinastia veramente eccezionale di virtuosi del canto; tra essi primeggia la Malibran. E qui alcuni frammenti del suo copioso epistolario pongono in evidenza le bizzarrie del suo carattere, le stravaganze della sua vita privata.

C. di Pamparato. - *Gaetano Pugnani violinista torinese.*

Lo studio è corredato da documenti illustrativi di alto interesse, come il testo della patente, con la quale re Carlo Emanuele costituì Gaetano Pugnani suo primo violino, e il testo del decreto col quale Vittorio Amedeo III, nell'anno 1776, innalzava lo stesso Pugnani al grado di « direttore generale della musica strumentale », che corrispondeva a quello di « surintendant de la Musique du Roi » stabilito in Francia.

C. Del Grande. - *Le forme elementari dell'espressione musicale nella Grecia antica.*

Studio di vasta e profonda dottrina, ricco di citazioni e di richiami. L'illustre ellenista avverte: « Queste pagine sono piccola parte d'una ricerca di vasta lena su l'*Espressione musicale dei poeti greci* che non so quando mi avverrà di pubblicare ».

L. Frati. - *Donne musiciste bolognesi.*

Carlo Schmidl, nel suo *Dizionario universale dei musicisti*, omette di parlare delle cantanti e musiciste bolognesi. Riempie questa lacuna lo studio presente, con un elenco preciso, e con accurate notizie biografiche.

Musicisti d'Italia. - Milano, 31 agosto 1930.

R. Tabellini. - *Francesco Serato.*

Affettuoso scritto di carattere biografico sul grande violoncellista veneto — che fu anche un magnifico insegnante — padre dell'illustre violinista A. Serato.

Musica Sacra. - Milano, 1 agosto 1930.

G. L. CENTEMERI. - *L'organo solista.*

Prendendo a pretesto un articolo di J. Huré, apparso qualche tempo fa sul *Monde Musical*, e continuando le idee esposte nello scritto precedente sullo stesso argomento, l'A. cerca di fissare con esattezza quale sia il ruolo dell'organo nella chiesa, durante le singole funzioni.

L'Italia Letteraria. - Roma, 7-14-21 settembre 1930.

A. CASELLA. - *Verdi, Rossini e l'attualità del melodramma italiano.*

« ... Il melodramma italiano, creduto per lunghi anni finito, disprezzato come forma d'arte inferiore, volgare e persino ridicola, trionfa oggi sul wagnerismo e risorge a nuova vita sulle ceneri del dramma musicale. E, così risorto e nuovamente vittorioso appare come quello che in realtà esso fu sempre: come la maggiore creazione drammatica del genio italiano e come una tra le più singolari ed originali forme d'arte che mai siano esistite... ». Dopo aver studiato le caratteristiche del melodramma ottocentesco, i modi di lavoro dei musicisti d'allora e le analogie con le più recenti opere del teatro musicale e la concezione dei musicisti d'oggi, A. Casella conclude proprio così.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, agosto-settembre 1930.

H. PRUNIÈRES. - *Grandeur musicale de l'Italie.*

Prendendo pretesto da una nota aspra di Suarès sulla musica italiana, nota che suscitò polemiche e risposte vivaci, l'A. rievoca lo splendore del passato musicale italiano dalla fine del 400 fino a Bellini, e ci presenta, in un quadro veramente superbo, l'Italia che insegna al mondo. L'illustre musicologo vede con gioia che oggi l'Italia sta per riprendere il suo posto, anche musicalmente, fra i primi.

L. DOREZ. - *Francesco da Milano et la musique du Pape Paul III.*

Studio di carattere storico-critico sull'attività musicale della Cappella pontificale di Papa Paolo III, e sulla « banda » di musici di Castel Sant'Angelo. L'A. studia anche le opere dei musicisti « privati » di Paolo III ed in modo particolare di Francesco da Milano (Francesco del Liuto) detto *divino* dai suoi contemporanei; apporta qualche contributo a quelli scarsissimi che si hanno sulla sua biografia, e pubblica il suo ritratto, da lui scoperto nelle collezioni della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

E. HARASZTI. - *La musique de chambre de Bela Bartók.*

Capitolo d'un libro di prossima pubblicazione sul grande musicista ungherese. In questo, l'A. rievoca la formazione musicale del compositore, i suoi studi sulla canzone popolare « rustica », e le caratteristiche che lo fanno differenziare da ogni altro compositore attuale; studia le varie fasi della sua formazione e l'influenza sempre più profonda che la canzone rugherese ebbe su di lui, analizza le varie fasi di essa e la sua musica da camera, con speciale riguardo ai *quartetti* per arco.

J. M. SCHNEIDER. - *Ernst Krenek.*

Il famigerato *Jonny spielt auf*, uno dei più grandi successi della nostra epoca — almeno nei paesi tedeschi, — ha avuto non fosse'altro il merito di richiamare l'attenzione del mondo musicale sul suo autore, il quale, nonostante ala appena trentenne, ha al suo attivo una produzione già considerevole e d'una varietà d'intenti che il carattere sbarazzino di *Jonny* non lasciava certo supporre: almeno a quei musicisti che non sanno leggere fra le note. Krenek, musicista di razza e di temperamento e d'istinto, ha compiuto degli studi molto severi, e la varietà dei suoi lavori proviene sovratutto dalla sua irrequieta ricerca di forme e d'espressioni sempre più nuove e perfette. Musicista essenzialmente melodico, è passato attraverso a tutte le varie tendenze della nostra epoca inquieta, per tornare — anche lui — alla melodia. L'A. studia qui le varie fasi della sua formazione e le caratteristiche della sua opera.

D. PAQUE. - *L'atonalité, au mode chromatique unique.*

Il musicista belga continua la sua appassionata difesa di un sistema armonico moderno, basato sull'uguale valore di tutti i dodici semitoni della scala cromatica: e che l'atonalità « è la sola e vera emancipatrice (della musica) e non questo o quell'altro procedimento di epoche della vista corta: *politonalità, bitonalità*, le quali non sono che compromessi o gesti da struzzi spaventati... ».

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1930.

M. PINCHERLE. - *Antonio Vivaldi.* - Essai bibliographique.

È la pubblicazione del saggio biografico sul Prete Rosso, già apparso in italiano sulla *Rassegna Musicale*, aumentato qui di sei lettere inedite.

A. GASTOUÉ. - *Note sur la généalogie et la famille de l'organiste Titelouze.*

Contributo alla Nografia dell'organista e compositore francese Jean Titelouze (1563-1633) ed allo studio sulle origini della sua famiglia.

E. HARASZTI. - *La reine Maria de Hongrie et son « Ungaresca ».*

Ampio scritto biografico sulla regina Maria d'Ungheria che fu molto appassionata di musica e fu buona compositrice ed esecutrice ella stessa, e ricerche sull'origine e sull'autore di una danza « Ungaresca » che le fu molto cara, e ch'ella eseguiva spesso.

Le Ménestrel. - Parigi, 11-18 luglio 1930.

A. MACHABEY. - *Alban Berg.*

Continuando i suoi studi sopra la musica tedesca contemporanea, l'A. presenta l'opera, già abbondante e ricca d'interesse, di questo allievo di Schönberg, autore d'un lavoro teatrale, *Wozzeck*, ignoto fra noi, ma considerato come una delle opere moderne più significative, almeno nei paesi tedeschi, e di numerosi lavori da camera e sinfonici.

——— 1-8-15 agosto 1930.

J. G. PROD'HOMME. - *Une grande dame cosmopolite et dilettante: la Comtesse Mouchanoff.*

Scritto di carattere biografico sopra questa singolare figura di donna del secolo scorso, che fu in relazione con Wagner, Bülow e Liszt.

——— 22 agosto 1930.

CH. BOUVET. - *L'idée de la mort, chez Massenet.*

Contributo al ritratto dell'uomo Massenet: contributo singolare e che rivela l'uomo sotto una luce inattesa: un Massenet spiritualista, che credeva alla sopravvivenza dell'anima, e che attendeva serenamente la morte, stoicamente, come una evoluzione necessaria e ineluttabile.

——— 29 agosto 1930.

J. CHANTAVOINE. - *Une nouvelle correspondence de Wagner.*

La nuova corrispondenza è quella con Matilde *Meyer*, annunciata da lunghi anni, ma pubblicata solo ora, dopo la morte di Cosima. M. *Meyer* è la donna che *successe* a M. Wesendonck nel cuore di Wagner. Riassumeremo lo studio — che continua — a pubblicazione compiuta.

J. TIERSOT. - *Une oeuvre de jeunesse de Berlioz.*

Si tratta d'una cantata, *La morte d'Orfeo*, recentemente scoperta, scritta da B. a 24 anni. Quantunque non sia un lavoro perfetto, contiene pagine di grande bellezza e degne delle più belle opere del suo autore.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 luglio - 1 agosto 1930.

G. SAMAZEUILH. - *Le concours de Rome 1930.*

Considerazioni sui saggi finali al Conservatorio di Parigi per le classi di organo, contrappunto, fuga e composizione, e sopratutto per il Concorso al « Prix de Rome ». Sono riprodotte le fotografie di P. Vidal e di P. Dukas, professori di composizione al Conservatorio stesso, e di T. Aubin, « Gran Prix de Rome 1930 ».

Le Monde Musical. - Parigi, 31 luglio 1930.

P. DUKAS. - « *La flûte enchantée* ».

Ripubblicazione d'uno studio — apparso nel 1893 — dell'illustre compositore francese, sull'opera di Mozart.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, agosto 1930.

A. J. HUTCHINGS. - *The technique of Romanticism.*

L'autore conclude i suoi studi sulla tecnica del romanticismo musicale affermando che il romanticismo ha portato: una nuova concezione della melodia non come bellezza statica, ma come espressione del pensiero in divenire; la scoperta del potere emotivo delle modulazioni; lo sfruttamento completo dei vari accordi di *dominante*, specie quello di 7ª, ed i loro rivolti, e la realizzazione di effetti emotivi a mezzo di sospensioni cromatiche. Annuncia che a questo primo studio ne seguirà un secondo a complemento di un'altra fase del romanticismo stesso.

T. S. WOTTON. - *Drums.*

Continua lo studio sulle varie caratteristiche degli strumenti a percussione e sul loro uso.

E. J. GRUTCHFIELD. - *Hucbald: a millenary commemoration.*

Conclusione dello studio sul trattato della « Musica Enchiriadis » di Hucbaldo, e sull'evoluzione dell'armonia all'epoca del Monaco di Saint Arnaud. Lo studio è ricco d'esempi e di citazioni in *fac-simile*.

Musical Opinion. - Londra, agosto 1930.

J. CHANTAVOINE. - *R. Wagner to Pauline Viardot.*

R. Wagner conobbe P. Viardot a Parigi nel 1839, presentato da una lettera di Meyerbeer: ed i rapporti amichevoli fra il compositore e la cantante durarono fino al 1870. L'A. pubblica ora alcune curiose ed interessanti lettere inedite del musicista tedesco, alla cantatrice francese.

A. MASON. - *Musical Criticis.*

« Un eminente uomo di Stato australiano mi disse un giorno: — Quando penso d'esser stato biasimato ingiustamente, io rifletto sull'ingiustizia che mi è stata fatta, e finisco per comprendere che debbo compiangere colui che ha formulato il biasimo ». L'A. offre questo esempio ai compositori ed interpreti che sanno d'essere ingiustamente criticati da certa stampa.

H. O. ANDERTON. - *Visitors from Outre-Monde.*

Nella notte del 15 aprile 1729, nella chiesa di San Tomaso a Lipsia, Bach s'incontra con le ombre di S. Carlo Borromeo e di Palestrina e discutono di musica sacra. Il dialogo è molto arguto e senza essere specificatamente critico, contiene alcune osservazioni acute ed interessanti.

P. GODFREY. - *Franz Liszt.*

Breve scritto biografico su Liszt — traendo prevalentemente dal noto libro di Pourtalès — con speciale riguardo ai rapporti fra Liszt e Wagner.

Monthly Musical Record. - Londra, agosto 1930.

F. BONAVIA. - *Hans Richter.*

Studio di carattere critico sul famoso direttore d'orchestra tedesco.

E. WALKER. - *Holst's harmonic methods.*

L'A. analizza, parlando degli ultimi lavori del compositore inglese, le caratteristiche della sua armonia e del suo sistema.

M. D. CALVOCORESSI. - *Criticism and contemporary music.*

A proposito d'un recente volume di E. Newman sulla critica musicale contemporanea, l'A. si chiede se sia possibile al critico di *comprendere* bene tutta l'arte a lui contemporanea: e conclude negativamente. Una certa distanza di tempo è necessaria per una valutazione esatta.

The Sackbut. - Londra, luglio 1930.

E. M. GREW. - *On jazz and choric recitals.*

Breve scritto sui caratteri dell'arte di un poeta americano che trae la sua ispirazione e la sua tecnica da alcuni canti spirituali negri, e che fa cantare i suoi versi sopra un tipico accompagnamento di banjo, batteria e strumenti simili.

R. BOUGTON. - *Bach on the gramophone.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente apparso.

W. SAUNDERS. - *Turandot.*

Dopo un breve sguardo ai lavori musicali ispirati dalla notissima fiaba di Carlo Gozzi, l'A. fa una disanima dell'ultima opera di Puccini, osservando come, nonostante qualche difetto, essa segni un passo avanti nell'opera pucciniana ed un'aspirazione verso una più alta e schietta originalità.

——— agosto 1930.

R. BOUGHTON. - *Art and publicity.*

« La pubblicità in relazione alle arti di una civiltà capitalistica è una cosa di poca importanza, ma non senza interesse ». Le relazioni fra l'arte e la pubblicità formano oggetto d'uno studio di cui l'A. pubblica qui la prima parte e che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

J. CHATTERTON. - *The intimate significance of folk-song.*

Dopo aver parlato delle difficoltà che si offrono agli studiosi di canti popolari per avere di essi una versione autentica, e quando si sia ottenuto di poterne fare una notazione esatta, l'A. conclude affermando che un tale studio è alla base dell'arte musicale ed è una inesauribile sorgente di ispirazione. Solamente colui che ha studiato a fondo la musica popolare di un paese può affermare di conoscere veramente quel popolo.

R. H. HULL. - *Realism in our time.*

L'A. esamina le opere moderne ispirate ad un senso di realismo — prototipi *Pacific* e *Rugby* di Honegger. — Il realismo e la descrizione — conclude — sono sempre possibili nella musica, purchè la sostanza musicale e la forma della composizione siano tali da poter essere udite e comprese anche senza la conoscenza dell'argomento.

O. ERHARDT. - *Schwanda and the czek folk-opera.*

Articolo sull'opera musicale ceca d'ispirazione e d'argomento popolaresco, dalle opere di Smetana alla recente *Schwanda* di J. Weiuberger, della quale l'A. fa un dettagliato esame.

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1930.

E. BLOM. - *John Field.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. Si analizzano alcuni lavori e si mettono in rilievo i caratteri della sensibilità particolare del musicista irlandese.

E. BENHAM. - *Aesthetics and modern music.*

Lo studio porta per epigrafe le parole di Bacone: « Non v'è bellezza vera senza una certa stranezza nelle proporzioni ». L'A. ricerca gli attributi e gli aspetti della bellezza in sè e nella musica: indaga le ragioni profonde dello sviluppo della musica negli ultimi tempi, non come rivoluzione, ma come amplificazione del passato. « La bellezza non è mai anormale: essa rappresenta il sommo della normalità. Se la bellezza è l'adempimento d'una legge e non la sua negazione, essa include una pratica di vita. La bellezza amplifica i nostri limiti di percezione ». Lo scritto assai denso e complesso è tutto da leggere ed impossibile a riassumere.

R. HILL. - *On musical appreciation.*

« Il potere di comprendere la grande musica — o qualunque altra grande opera d'arte — è una facoltà specia'e concessa solamente ad una piccolissima parte del pubblico... Noi, non solamente non possiamo insegnare ad apprezzare la musica, ma tentando questo, potremmo esser la causa di molti errori... ».

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, luglio 1930.

E. L. SCHELLENBERG. - *Josef Pembaur.*

Profilo del noto pianista, mirabile esecutore della musica liszt'ana e chopiniana.

H. SCHUBERT. - *Siegmund von Hausegger.*

Profilo del direttore d'orchestra Hausegger, dall'attività proteiforme nel campo della composizione, della letteratura musicale, della didattica.

K. WESTPHAL. - *Egon Petri.*

Profilo del rinomato pianista. I suoi programmi di concerto sono organici e meditati. Essi rifuggono dalla mistura di autori e di stili contraddicentisi. Memorabile è il ciclo dei cinque concerti dati dal Petri nel 1923 a Berlino. Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Busoni. Ad ognuno venne dedicata una serata di concerto.

Die Musik. - Berlino, agosto 1930.

E. BIENENFELD. - *Donizetti und Verdi.*

Il parallelo tra i due sommi compositori italiani è istituito dall'autrice con senso di garbata misura. Più che altro, le note si limitano ad una enunciazione discontinua di episodi e di riferimenti cronologici.

W. REICH. - *Anton von Webern.*

In un fascicolo precedente della rassegna, l'autore ha tracciato il profilo di Alban Berg, compagno di studi ed amico di Anton von Webern. Il compito attuale, per quanto concerne quest'ultimo, gli sembra più arduo, dato che soltanto a una cerchia ristretta di intimi e ad un pubblico di privilegiati è stato possibile conoscere e ammirare di questo autore le opere più notevoli, quasi tutte circoscritte nel campo della musica da camera.

W. KRUG-SCHOPFHEIM. - *Friedrich Nietsche.*

È risaputo come il grande filosofo, musicista nato, nel travaglio spirituale che lo portò al distacco dalla musica wagneriana, giunse all'acrimonia e all'animosità. In antitesi a questo dato di fatto innegabile, sta tutta una serie di documentazioni opposte, tratte particolarmente dal carteggio con Fuchs; e tra queste, assurge a notevole importanza un brano che dice testualmente: « *Tristano* è il capolavoro, e d'un fascino che non ha l'uguale, non soltanto nella musica, ma in tutte le arti ».

E. JSTEL. - *Albeniz.*

La figura del maestro spagnuolo è rievocata con diffuse notizie biografiche e con elementi illustrativi dei caratteri salienti della sua arte.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 16 luglio 1930.

S. BRICHTA. - *Josef Strauss.*

Appunti monografici sulla vita e l'attività artistica del notissimo compositore viennese. « Chi vuole conoscere da vicino questo musicista, non deve andarlo a ricercare sulle scene del teatro d'operetta, ma ascoltarlo al pianoforte, come molti altri poeti del suono ».

F. SCHERBER. - *Die zwei Grenadiere.*

L'articolista prende lo spunto da una acuta critica dello scrittore S. Zweig su *I due granatieri* di Heine, per menzionare la musica di Schumann, e porne in rilievo il significato e la potenza emotiva.

——— 23 luglio 1930.

C. A. BRATTER. - *Leopold Auer.*

Note commemorative in morte del decano dei violinisti, insegnante preclaro e concertista di fama mondiale. Tra i suoi allievi sono Elman, Heifetz, Seidel, e altri virtuosi.

——— 30 luglio 1930.

O. REUTER. - *Weimar als Bachstadt.*

Weimar, considerata come « città di Bach », assurge a notevole importanza per gli studi e per la storia musicale. Il 6 luglio del corrente anno venne solennemente scoperta la lapide alla casa posta in Weimar - Markt 16. Essa porta questa semplice iscrizione: « Qui ebbe dimora, dal 1708 al 1717, Giovanni Sebastiano Bach ».

——— 6 agosto 1930.

J. ZEIFS. - *Altnordische Musik.* (Antica musica nordica).

Il saggio si ricollega a precedenti note, apparse in fascicoli diversi della rassegna. I Vichingi avevano una sorta di melopea primordiale, una successione in quinte a due voci, che ancor oggi si ritrova nel canto popolare islandese, tramandato di generazione in generazione, con le stesse caratteristiche originarie, come l'antica millenaria lingua, e come la letteratura delle edde e delle saghe.

——— 13 agosto 1930.

F. OHRMANN. - *Siegfried Wagner.*

Siegfried Wagner ha sopravvissuto soltanto quattro mesi alla madre Cosima. Dal 1906 egli presiedeva alle celebrazioni di Bayreuth, mantenendo altissimo il fastigio di questo teatro d'eccezione, col più puro culto filiale e con somma dignità artistica.

K. BLOETZ. *Die Bayreuther Festspiele.*

La prima rappresentazione del *Tannhäuser*, diretto da Toscanini, dà motivo all'articolista di elevare un inno encomiastico alla magnificenza dell'esecuzione e alla mirabile realizzazione del quadro scenico. Il *Tristano*, diretto ancora da Toscanini, è giudicato un miracolo: il genio interpretato dal genio. Seguono le relazioni critiche del *Parsifal*, diretto dal Muck, e dell'*Anello del Nibelungo*, diretto da K. Elmendorff.

——— 20 agosto 1930.

F. W. HERZOG. - *Richard Wagner und Catulle Mendès.*

Il poeta francese, morto nel 1907, fu uno dei pochi — tra i suoi connazionali — legato al Maestro da una amicizia profonda e tenace. Il 13 febbraio 1883, all'annunzio della morte di Wagner a Venezia, egli scrisse: « Bagno con le mie lagrime la sua fronte divina ».

——— 27 agosto 1930.

E. Schliepe. - *80 Jahre « Lohengrin »*.

Gli ottant'anni del *Lohengrin* non si fanno sentire. L'opera, che ha raggiunto la più grande popolarità, mantiene intatta la sua freschezza e rinnova il suo fascino, ad ogni rappresentazione, ovunque.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 25 luglio 1930.

M. Hasse. - *Neue Werke von Peter Cornelius.*

Una copiosa serie di nuove opere, dovute a questo musicista, è apparsa soltanto dopo quasi sessant'anni dalla morte dell'autore. Peter Cornelius non trovò editori che per una parte ristretta delle sue liriche e delle sue composizioni corali. Attualmente, a cura di B. Schotts Söhne, in Magonza, sono edite alcune opere di carattere liturgico, composte tra il 1848-49 e il 1852.

——— 8 agosto 1930.

S. A. Lieberson. - *Alexander Glazunoff.*

Ricorrendo il sessantacinquesimo genetliaco del noto compositore russo, l'elogio celebrativo giunge opportuno e propizio; ed ha quasi il valore simbolico di una attestazione d'omaggio all'ultimo rappresentante di un indirizzo artistico, estetico e culturale, oggi negato e sommerso dai nuovi feticisti della dodecafonia, dell'inespressività musicale, della musica d'uso e della meccanizzazione.

——— 22 agosto 1930.

H. Stephani. - *Oper und Musikdrama.*

La netta linea di demarcazione tra le due forme del teatro è stata già fissata da Wagner in *Opera e dramma*. Il presente saggio risale alle origini delle manifestazioni artistiche, al primo balbettio musicale: quando la musica non era che un elemento sussidiario della danza e della parola. Si diffonde quindi ad esaminare lo sviluppo del melodramma propriamente detto, e, menzionati singolarmente gli autori più illustri dei secoli passati, giunge all'epoca contemporanea, e passa in sintetica rassegna i moderni cultori della musica per il teatro.

Melos. - - Magonza, agosto 1930.

H. Stuckenschmidt. - *Musik zwischen den Nationen.* (La musica tra le nazioni).

Internazionalismo? L'intesa tra i rappresentanti della musica moderna, tra gli estremisti più accesi di paesi diversi non è sempre facile assunto. Comunque, sembra che, in grazia dei suoi programmi di attività e dei suoi festivals di carattere cosmopolita, la Società internazionale di musica moderna abbia dato prove di vitalità indiscutibili. Milhaud, Schönberg, Strawinsky hanno a Parigi, Berlino, Vienna e New York un pubblico, se non numerosissimo, certo vo-

lonteroso e fedele. Periodici come *Modern Music, Musique, The Sackbut, Melos, Anbruch*, dispongono di un gruppo di collaboratori di tutti i paesi, i quali validamente concorrono col loro scritti all'evoluzione attuale della musica.

H. A. Fr. v. Maltzahn. - *Theater in Paris.*

Il teatro francese è quasi tutto accentrato in Parigi. In Francia le grandi città di provincia non sono, nei riguardi del teatro, paragonabili alle grandi e alle medie città della Germania. Malgrado ciò, Parigi è sempre arretrata rispetto a Berlino, per quanto concerne lo sviluppo tecnico delle scene. Il teatro Pigalle, considerato uno dei più moderni d'Europa, non ha saputo ancora convincere il pubblico parigino dell'importanza dei problemi tecnici della scena. Invece la Comédie Française, che celebrerà quest'autunno il suo duecentocinquantesimo anniversario, e che è il palcoscenico più antico d'Europa, riesce tuttora a richiamare un pubblico numeroso, grazie alla sua « troupe » di grande valore artistico e alla varietà del suo repertorio.

H. Mersmann, H. Schultze-Ritter, H. Strobel. - *Die situation in Deutschland.*

L'organizzazione dell'ultimo Congresso internazionale di musica offre l'occasione di porre la questione già più volte adombrata: In quale misura l'evoluzione della musica tedesca degli ultimi anni sia resa comprensibile e seguita, nelle sue diverse fasi, dal mondo artistico europeo.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, luglio-agosto 1930.

I Internationale Orgelbauer-Versammlung in Budapest. (Primo Congresso internazionale dei costruttori d'organo in Budapest).

In occasione del XII Congresso internazionale degli architetti, avvenuti dal 6 al 13 settembre 1930, vennero diramati inviti ai costruttori d'organo di tutte le nazioni, perchè intervenissero al radunо stesso. Nel programma delle varie sedute era inclusa la discussione di problemi inerenti alla costruzione dell'organo, dal punto di vista architettonico e tecnico.

H. Löbmann. - *Bach und die katholische Kirchenmusik.*

L'articolo è un'acuta disamina delle opere bachiane nel campo della musica liturgica cattolica. Questa musica eleva l'ascoltatore al reame della spiritualità più pura, alle soglie dei sacri misteri.

F. Hamel. - *Schallplatte und Kirchenmusik.*

Dati i passi da gigante che la tecnica del grammofono ha compiuto in questi ultimi anni, interessa seguire anche le possibilità di applicazione del disco alla graduale divulgazione della musica chiesastica, esaminando volta a volta il rapporto estetico e le interferenze che possano verificarsi durante la trasmissione del disco stesso sullo stato d'animo degli uditori.

VITA MVSICALE

Il primo festival internazionale di musica a Venezia

Se l'ultima manifestazione italiana della Società internazionale per la Musica Contemporanea ha avuto per sfondo Siena ed il Palio, il Primo Festival Internazionale sorto a lato della Biennale, ha per sfondo Venezia e, come preludio, le Regate. Le cornici, in Italia, non mancano.

Le due istituzioni di concerti, la nuovissima Veneziana e quella ormai decennale della S.I.M.C., hanno però intendimenti differenti: la prima anzi tiene a differenziarsi dalla seconda perchè, sorta, organizzata e sussidiata esclusivamente in Italia, vuole rivolgersi non soltanto ai musicisti, ma ad un pubblico più vasto, presentando musiche di ogni tendenza e d'ogni paese. Entrambe vogliono valorizzare le energie giovani ed uscire dal campo ancora troppo chiuso in cui funzionano tuttora concertisti e sale di concerti, ma se la seconda sembra preferire le tendenze di estrema avanguardia, la prima accoglie ogni scuola, purchè valga.

Compito degli organizzatori, qui, è di raccogliere le musiche più significative ordinandole in una specie di mostra campionaria, senza imporre al pubblico una corrente piuttosto che un'altra: il pubblico poi, e il tempo, diranno quale strada sarà la migliore, nè c'è da preoccuparsi dei danni che potrebbero derivare dai rappresentanti delle strade... sbagliate, perchè pubblico e tempo sapranno eliminarli.

Se accanto a queste due tipiche manifestazioni moderne poniamo le Mostre Regionali e le Mostre Nazionali volute dal Sindacato Musicisti, concluderemo che finalmente i tempi nuovi, per quanto riguarda la musica concertistica, sono ricchi di attività e di possibilità, incoraggiando solidamente il musicista giovane e permettendogli non solo di seguire dall'Italia l'intero movimento musicale mondiale, ma di parteciparvi e, se ne ha la forza, di acquistarvi il suo posto.

Quando potremo dire altrettanto per la musica di teatro?

Il Festival Veneziano avrà, speriamo bene, lunga vita e continuerà le sue manifestazioni periodicamente ogni due anni accanto alla ormai celeberrima Biennale. Benvenuta dunque questa bella attività, ed ogni lode a chi l'ha creata ed organizzata: Adriano Lualdi, Alfredo Casella, Mario Labroca e tutti gli altri animatori del Festival si sono prodigati, perchè sin dalla nascita questa manifestazione assumesse solidità, serietà, valore e crediamo sinceramente che il bilancio dei sette concerti sia ragione di orgoglio, per i risultati artistici ottenuti e per il grande interesse destato nei musicisti, nei critici e nel pubblico.

Il solo difetto di questa prima tornata è l'aver dovuto includere nei programmi alcune musiche già molto conosciute, ciò che esula dagli scopi del Festival; ma questo l'hanno visto gli organizzatori ancor prima di noi, tanto è vero che Lualdi, parlandocene, concludeva: « Al prossimo Festival, nessuna composizione che non sia nuovissima! ».

Nell'esame rapido che faremo dei sette programmi che hanno avuto luogo dal 7 al 14 settembre alla Fenice ed all'Excelsior, possiamo dunque togliere le musiche già note: l'*Amore delle tre melarancie* di Prokofieff, il *Cappello a tricorno* di De Falla, il *Duo* di Kodaly, il *Salmo 22* di Bloch, la *Création du monde* di Milhaud, i *5 Preludi* di Scriabine, quasi tutte le liriche di Castelnuovo Tedesco, le *Pause del silenzio* di Malipiero, il *Concerto dell'estate* di Pizzetti, la *Serenata* di Casella, le *Due canzoni italiane* di Alaleona, l'*Oiseau de feu* di Strawinski, *Sicilia canora* di Mulè, la *Serenata medioevale* di Zandonai, la *Toccata* di Respighi, *La mer* di Debussy, la *Berceuse elegiaca* di Busoni, il *Pacific* di Honegger nonchè la *Suite* di Corelli, la *Sinfonia* di Haydn e, ahinoi!, *Le quattro stagioni* di Vivaldi.

Diremo subito che le esecuzioni sono state affidate quasi sempre ad elementi di primissimo ordine: Tullio Serafin, che ha diretto il programma per orchestra da camera con entusiasmo giovanile e con una precisione come purtroppo ci capita ben raramente di sentire; Bernardino Molinari con l'Orchestra dell'Augusteo, Antonino Votto con l'orchestra della E.I.A.R. di Milano, Hindemith, la Favero, la Grey, il quartetto Roth, Casella, la Procida De Rogatis, l'Alfani Tellini, il Trio Pesarese.

il Quartetto Veneziano, il Quintetto Napoletano, la Brunazzi, Agosti, Alderighi, Castelnuovo Tedesco, Denza, Martorana, a cui possiamo aggiungere la Jaeckel, che ha partecipato ad un breve concerto durante un ricevimento del Circolo Artistico dove sono state eseguite musiche di Veracini, Poulenc, Clausetti, Giurianna e Debussy.

***

Il nucleo principale del programma sinfonico inaugurale è formato dal *Concerto per orchestra* di Gabriele Bianchi (Premio di Venezia) e dalla *Sinfonia italiana* di Antonio Veretti. Si tratta di due composizioni vaste e scritte da due giovanissimi che sanno trattare l'orchestra con grande sicurezza. In Bianchi, di cui non conoscevamo nulla prima di oggi, vi sono non poche disuguaglianze di stile e di qualità, chè il secondo e il terzo tempo del suo *Concerto* (di cui i quattro tempi si susseguono senza interruzioni) risentono alquanto di quella limitazione programmatica e rancidetta a cui Bianchi s'è attenuto; si tratta di « fantasie di nubi: visioni di centauri, liturgie di pinnacoli e di vertici, cirri, nembi » e la musica, in questi due tempi, per voler dire troppo, si fa prolissa, grigia. Ma dove il musicista si libera dalle preoccupazioni pittoriche, nell'ultimo tempo e ancor più nel primo, il materiale musicale assume ben altro valore e mostra le moltissime possibilità di Bianchi; l'inizio, su un ritmo quadrato degli strumentini, è indovinatissimo.

In quanto a Veretti, ancora una volta ci domandiamo quale sia *il vero Veretti*, poichè la sua vasta produzione non solo sfugge ad una qualsiasi classificazione, ma cambia di pezzo in pezzo. In fondo, egli pure è un romantico e dei romantici ha il difetto della volubilità e il pregio di sapersi adattare ad ogni genere che tratta, eludendo ogni previsione, ora recando grossi dispiaceri a chi crede nella sua arte, ed ora affermandosi da grande musicista, come in questa *Sinfonia* che procede serrata, bellissima e che ha in mezzo una *Fuga* ch'è un vero capolavoro.

Il *Quartetto* di Bela Bartok non è, al contrario, la cosa migliore fra le tante del celebre musicista ungherese. Per stile, dall'*Allegro* iniziale all'altro che forma il quarto tempo c'è una incredibile distanza; per qualità, il secondo ed il terzo tempo s'innalzano di molto sugli altri.

Di ben altro valore è il *Concerto per viola ed orchestra da camera* di Hindemith, il maggiore esponente della giovane scuola tedesca. Piaccia o non piaccia, il *Concerto* resterà sicuramente come una delle composizioni più vive e caratteristiche di questo 900 travagliato, per la sua musicalità pensosa e severa, spesso geniale, sempre avvincente. Per Hindemith, si parla molto di Bach, ma in realtà, se egli è partito da Bach saltando i secoli ed i musicisti che sono venuti dopo, la sua arte è oggi assolutamente inconfondibile e personale, e per mostrare quanto essa valga basterebbe il primo tempo di questo concerto di cui Hindemith stesso e Serafin hanno dato una esecuzione inarrivabile.

La *Sinfonietta* per orchestra da camera di Alexandre Tansman, un giovanissimo polacco di cui negli ultimi anni s'è detto un gran bene, procede un po' striminzita attraverso i luoghi comuni del guardaroba novecentista, con scarsa personalità. Ma diverte, e questo non è poca cosa.

Altrettanto divertente, ma assai più avvincente, è l'*Ouverture* dell'inglese William Walton, composizione di forma classica, concepita modernamente e ricca di una musicalità di prim'ordine.

Il *Lamento* di Leone Sinigaglia è, come si dice, nobile e sincero: forse è colpa della nostra sensibilità tanto lontana da quella del musicista torinese, se in esso non siamo riusciti a vedere altro.

Per la stessa ragione, non sappiamo dire tutto il bene che vorremmo dell'*Introduzione, Aria, Finale* di Dante Alderighi, di cui il lato migliore è quello pianistico, nè dei *Preludi di briscola* di Gino Rosi, quattro brevissimi quadri scritti oggi secondo la moda del 1920, grotteschi, saltellanti, ma frigidi e inutili.

I due pezzi per pianoforte *Lauda Medioevale* di Santoliquido e *Studio di Concerto* di Pick-Mangiagalli sono di largo respiro, anche se non aggiungono nulla al nome dei due musicisti.

Il duo Castelnuovo Tedesco-Madelcine Grey ha ottenuto uno dei più caldi successi del Festival: diciamo *duo* non certo per diminuire l'arte di Castelnuovo ma perchè in realtà la interpretazione che la Grey dà di questo genere di liriche dove tutto va detto e va espresso, fa di lei una collaboratrice più che una interprete e rende perfetta ogni musica anche se in qualche parte è un poco comune e di facile maniera. Delle sette liriche presentate, preferiamo di molto le quattro shakespeariane: l'ultima delle heiniane ha messo sulla bocca di molti il nome di Tosti, ma anche questo non deve suonare offesa per Castelnuovo poichè infine le cose belle di Tosti... sono assai belle!

Il terzo concerto era affidato in gran parte alla Brunazzi, una giovanissima cantante fatta più per il teatro che per il concerto, che ha avuto l'eroismo di prepararsi in pochissimi giorni sostituendo un'altra, volontariamente assente, in un programma pericoloso, lungo e difficile. Così, se la canora *Suite agreste* di Ferro ha avuto tutto il risalto che meritava (si tratta di due quadretti paesani e profumati), le difficili liriche di Szimanowski, le *Leopardiane* di Tommasini, la bellissima *Lacrimosa* di Kreneck e, diciamolo pure, lo *Chad Gadya*, di chi scrive questo articolo, hanno avuto una esecuzione che non poteva non risentire alquanto dell'affrettata preparazione.

I *Tre Schizzi per Quartetto d'archi* di Alberto Marzollo sono, secondo le parole dell'autore, l'espressione di tre stati d'animo differenti, nascenti dalla stessa emozione. Per questo forse, risultano un poco uniformi e piatti, malgrado siano condotti con abilità ed eleganza.

Il *Trio* di Turina, che di spagnuolo ha solo il nome dell'autore, si compiace di procedimenti sicuri, perchè abbondantemente sperimentati da altri, di idee tematiche a cui anche Rossini avrebbe fatto di cappello come a vecchie conoscenze, e di una tecnica corrente. Molto più interessante è il *Quartetto per archi* di Harsanji, anche se disuguale, spesso inutilmente aspro e non sempre avvincente.

Le *Tagoriane* di Alfano, per orchestra da camera e canto, sono tre quadretti sospirosi i primi due e allegramente popolareggiante il terzo, che rientrano nell'arte del maestro napoletano, per l'espressione profonda suadente.

E siamo alla fine delle novità: il *Sire Halewyn* è stato composto da Adriano Lualdi sopra un'antica canzone romanzesca della Fiandra Belga, tutta una storia raccolta laconicamente e potentemente in 36 distici. La parte musicale basa sopra le prime otto battute della cantilena originale e il suo caratteristico cadenzare insiste sull'intera composizione che segue con ammirabile plasticità le vicende della storia, ora ingenuamente narrativa, ora pittoresca, ora violentemente drammatica. Il canto, sempre espressivo, domina la parte di sfondo e di commento affidata alla piccola orchestra. Questa composizione, di largo e commosso respiro, ha ottenuto un enorme successo.

***

Abbiamo già detto che il primo Festival Internazionale Veneziano ha raggiunto tutti i suoi scopi destando il più grande interesse nel pubblico dei musicisti e dei profani.

Tirando brevemente le conclusioni, diremo che, come abbiamo avuto modo di osservare in particolare per la musica italiana attraverso la recente Mostra Nazionale Romana, anche il movimento internazionale tende oggi ad una musicalità serena, sana, senza vane deviazioni, verso quella che noi riteniamo la formula più perfetta per la musica concertistica: musica per la musica.

Rallegriamocene.

RENZO MASSARANI.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

TEATRI

«Casa mia, casa mia....» a Roma.

Il pubblico del Quirino ha accolto con grande favore la nuova operetta di Giuseppe Pietri, su libretto di Nessi, tratto dalla notissima commedia di Augusto Novelli.

Il successo si è delineato fin dalle prime scene e la cronaca, oltre applausi a scena aperta, registra ben diciotto chiamate all'autore, al direttore Palma ed agli interpreti, tra i quali, in prima linea, la Primavera e Riccioli.

Sono particolarmente piaciuti: al primo atto, la canzone della pera cotta e il duetto dei mughetti; al secondo atto, il tema della bicchierata, bene contrastante con quello successivo della nebbia, ed il duetto dell'orologio a cucù, originale e graziosissimo; al terzo atto, la ninna nanna.

Suggestiva la messa in scena e di bell'effetto i costumi di Caramba.

Casa mia, una delle operette meglio riuscite del fortunato maestro, è destinata ad un largo giro, mentre numerosissime si prevedono le repliche a Roma, in questa stagione.

® Con un'equilibrata edizione di *Guglielmo Tell* si è riaperto il nostro Dal Verme, interpreti principali il tenore Marletta, il baritono Biasini (protagonista), le signore Sassone Soster e Leoni. Hanno poi seguito *Tosca* (la Scuderi, tenore Ziliani, baritono Tommasini) e *Lohengrin* (tenore Marion, signore Brancucci e Lund, baritono Poli ecc.). Tutti gli spartiti hanno avuto un accurato direttore nel maestro Angelo Ferrari.

® Il Carro di Tespi Lirico, per festeggiare il 40° anniversario della *Cavalleria* ne ha dato una rappresentazione a Livorno, diretta dallo stesso autore, il quale ha ricevuto particolari manifestazioni di plauso dai suoi concittadini ed un telegramma del Capo del Governo. Precedeva lo *Zanetto*.

La sera successiva si è data la *Bohème*, calorosamente applaudita.

® Tra i migliori spettacoli della fine d'autunno ricordiamo *Lucia* a VENEZIA ed a BUDRIO; nella prima città, con Toti Dal Monte per protagonista; nell'altra, con Pertile nella parte di *Edgardo*.

® Chiuso quest'anno il Comunale di BOLOGNA, per necessità di restauri, si è riaperto invece il teatro Corso, col *Guglielmo Tell*, diretto da Frattini, interpreti il baritono Guicciardi, il tenore Taccani, le signore Valobra e Ferlito.

Il secondo spettacolo era formato da *Cavalleria* e *Pagliacci*.

® La consueta stagione autunnale si è inaugurata al Rossetti di TRIESTE con *Aida*. Ammirati i diversi esecutori; l'Amerighi-Rutili (Aida), la Castagna, il tenore Merli, Beuf, Zambelli, ecc.; direttore Fabbroni. Anche il *Werther* (con Wesselowski e la Cervi-Caroli) è stato accolto con favore.

® *Il Vassallo di Szigeth* di Antonio Smareglia ha ottenuto accoglienze calorose al Ciscutti di POLA. Dirigeva Berrettoni; interpreti la Turkel, il basso Donaggio, il baritono Rossi Morelli, il tenore Voler.

® *Il Re dell'Aria*, nuova operetta di Giuseppe Macrì per la musica di Giovanni Pennacchio, è piaciuto il 18 settembre a PALERMO (Compagnia Pietromarchi).

® VITO BERARDI e non Bernardi è l'autore della nuova operetta *Il principe malato*, di cui ci siamo occupati nel precedente fascicolo.

® All'Opera di Stato di WIESBADEN è piaciuta *Delitto e castigo* di Pedrollo.

® *Il paese del sorriso* è il titolo della nuova operetta di Lehar, rappresentata con pieno successo all'Ander Wien di VIENNA.

CONGRESSI E FESTIVALS

Il Congresso di Bari.

® A BARI, il 15 settembre, in occasione della Fiera del Levante, si è inaugurato il CONGRESSO DEI MUSICISTI, con intervento di numerose personalità. Hanno parlato il dottore Vella, Commissario del Comune, il professor Gallerani, della R. Università, la signora Gorjux ed il maestro Zanella.

Il maestro Spezzaferri, segretario artistico, dopo aver letto le cospicue adesioni, ha parlato su « La musica e la macchina », facendo approvare un ordine del giorno invocante leggi tendenti a stabilire la parte che la musica meccanica deve avere nell'attività professionale, perchè essa, senza invadere e senza danneggiare alcun interesse, sia obbligata a tutelare tanto i diritti degli autori, quanto quelli degli esecutori.

Il maestro Franco De Feo ha svolto il tema su « La scuola italiana di musica », e l'assemblea ha fatto voti perchè i compositori italiani seguano i caratteri veri e propri della musica nazionale (chiarezza, melodia e vocalità) senza preoccupazioni di certe correnti critiche o atteggiamento snobistici.

Su « La banda musicale in Italia » ha riferito il maestro Salvatore Rubino.

I maestri S. A. Luciani di Roma e Valdo Garulli hanno parlato rispettivamente dell'« Insegnamento della composizione e della storia della musica » e su « La tonalità moderna », invece il maestro Bugamelli ha svolto la sua relazione su « La crisi teatrale e concertistica ».

Gli ultimi temi trattati furono: « La crisi bandistica » (maestro Vavalli); « Provvidenze assicurative e le leggi sindacali » (Polverosi); « Sistema pedagogico per l'insegnamento della teoria musicale » (maestro Cavallo).

Ebbero incarico di presentare i voti del Congresso al Capo del Governo: i maestri Zanella, Spezzaferri, Bugamelli, Casavola, Morolli, Melchiorre Melchiori e Manfredo Polverosi.

Parallelamente allo svolgimento del Congresso si è inaugurato il Padiglione della Musica, e si sono svolti concerti e tenute conferenze ecc. Ricordiamo l'udizione sinfonica diretta da Amilcare Zanella; l'esecuzione del *Frate Sole* di Spezzaferri, diretto dall'autore; il concerto del contrabbassista De Capua; la conferenza Luciani sui Musicisti pugliesi ed altra di Vito Raeli; udizioni della pianista Daidone, dell'organista Pardini, del pianista Peroni, della distinta cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli, di Alfredo Sernicoli, ecc.

Il Festival di Liegi.

® Il Festival della Società Internazionale di Musiche Contemporanee, si è svolto quest'anno a LIEGI tra il 1° e il 7 settembre, tra un complesso di altre manifestazioni non meno interessanti.

I quattro concerti comprendevano le seguenti musiche di carattere avanguardistico: *Settimino* di Haba, alquanto artificioso; *Quintetto* per fiati di Jirak (cecoslovacco); *Musica per orchestra* di Andreae; *Preludio* per Orchestra di Pepping (tedesco); *Start* (allegro sinfonico) di Borkovec (cecoslovacco); *Concerto* per Violino di Hauer (viennese); *Suite* di Rathaus (tedesco); *Fantasia* di Mihalovici (rumeno); *Fonderie d'acier*, musica sovietica del russo Mossolof. Tra i brani tradizionalistici, annoveriamo *Musique* per Pianoforte di Michel (cecoslovacco); tre *Chansons françaises* della Tailleferre; *Sonata* per due pianoforti di Bax; *Quintetto* per archi del belga Huybrechts; un bellissimo *Trio* di Rousel; *Quintetto* di Stimmer (viennese), per quartetto d'archi e saxofono, molto lodato; *Sinfonietta* di Wagenaar (americano); *Concerto* per Violino e Orchestra di Walton (inglese); *Sinfonia italiana* di Veretti, molto applaudita; *Chant funèbre* di Rivier; *Marcia gallica* di Gibson (inglese); *Ronde burlesque* di Florent Schmitt; *Serenata* per cinque strumenti di Casella, ch'ebbe un forte successo.

Ricordiamo, infine, le liriche *Moralités non légendaries* di Quinet (belga) e *Poème de l'espace* di Marcel Poot, pure belga.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Londra

La stagione, quest'anno, si è chiusa più presto del solito, per due ragioni: per la mancanza dei Balletti russi che, generalmente, seguivano dopo la lirica, e per lo scarso interesse che il pubblico ha dimostrato per i Concerti di solisti.

Le dieci settimane di opera ci hanno offerto un repertorio prevalentemente tedesco ed italiano, con una parentesi francese, di *Pelléas e Melisande* e di *Romeo e Giulietta*.

Il repertorio tedesco, meno il *Pipistrello* di Strauss, era completamente wagneriano, e ci ha permesso di applaudire distinti e già ben noti artisti. Da notare soltanto che qualcuno tra gli interpreti minori non è sembrato alla altezza del personaggio, e che l'orchestra, diretta da Bruno Walter e da Robert Heger, solo in fine della stagione è apparsa veramente a posto. Forse ciò è dipeso dal grande numero di prove che affaticavano indubbiamente; ma è da deplorare che il teatro non abbia una orchestra stabile. Anche la messa in scena talvolta è stata trovata deficiente; ma anche per essa la causa dipende dalla brevità delle stagioni, che non concedono un materiale stabile.

Per il repertorio italiano — diretto quasi sempre da Bellezza — bisogna far notare che gli artisti furono scritturati da tutte le parti del mondo; e si può dire che si andava a teatro per udire questo o quel cantante, più che per ammirare l'opera nel suo insieme, di cui qualcuna fu inscenata unicamente per l'artista che doveva eseguirla, come la *Norma* per Rosa Ponselle, la quale — sebbene ci si assicuri che non aveva mai eseguito la parte — fu pure una ottima Violetta, ottenendovi uno dei più grandi successi della stagione. Si è assai distinta anche nell'*Amore dei tre Re* di Montemezzi, opera già data or sono sedici anni e che è piaciuta moltissimo.

Esito caloroso ha ottenuto anche Beniamino Gigli in *Chénier*, in *Tosca*, in *Traviata* ed in *Marta*, quest'ultima inscenata esclusivamente per lui. Egli non fu preceduto dalla consuetudinaria pubblicità e quindi più spontaneo appare il suo successo.

Tra i migliori interpreti degli altri spartiti, ricordiamo Eva Turner, Margherita Sheridan, Iva Pacetti, Renato Zanelli, Ezio Pinza. Edith Mason è piaciuta molto come Marta e come Giulietta; e la nostra Maggie Teyte è stata ancora una volta ottima Melisande ed attraente Butterfly. Mariano Stabile, infine, tanto in Scarpia che in Rigoletto, ha trovato unanimi e fervidi consensi.

Nel campo dei concerti, il più grande successo è stato riportato dalle orchestre straniere che ci hanno visitato, e tra esse da quella diretta da Toscanini. Abbiamo udito la Filarmonica viennese con Furtwängler, la Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, con Mengelberg, la Filarmonic di Nuova York, con Toscanini e la Colonne di Parigi, con Pierné. Tutti i direttori — e i rispettivi complessi — hanno avuto calorose accoglienze che per Toscanini, però, sono state trionfali.

Delle nuove composizioni offerteci, poco vi è da dire. Forse la più importante è stata la *8ª Sinfonia* di Mahler, eseguita dal nostro British Bradcasting Corporation. Da segnalare la bravura e lo sforzo non indifferente della signorina Thelma Bardsley che ha cantato tutto il curioso ciclo *Reisebuch aus den Osterreichischen Alpen* di Ernst Krenek, di ben 20 canzoni, che costituiscono un programma a sè.

EDWIN EVANS.

Lettera dall'Austria

Da quando si svolgono i grandiosi *Festivals* estivi a Salisburgo (richiamando un pubblico internazionale e offrendo sempre avvenimenti interessanti), la vita musicale austriaca si è avvantaggiata sotto un triplice aspetto: di *tempo*, perchè la chiusura della stagione non coincide più col termine di quella della metropoli, ma si prolunga ancora per buona parte dell'estate; di *luogo*, perchè la capitale non ha più l'assoluta esclusiva per quanto riguarda lo svolgersi della cultura musicale, dato che coi *festivals* di Salisburgo si viene a costituire un nuovo centro musicale; infine *artistico*, perchè, in contrasto con Vienna e col suo pubblico di tendenze e di gusto sempre variabili, Salisburgo, ambiente solenne di tradizione mozartiana, attira maggiormente l'attenzione su singole opere stilisticamente preziose, che, lontano dal chiasso della metropoli, possono essere meglio preparate e studiate, permettendo esecuzioni di prim' ordine.

In quest'ultimo festival, a Salisburgo, si sono avuti nove concerti orchestrali, diretti da Knappertsbusch di Monaco, da Bruno Walter, di Berlino, e dai viennesi Clemens Krauss e Franz Schalk. Dato il carattere della manifestazione, predominò nei programmi il repertorio classico. Specialmente Mozart apparve, nella città natale, con le sue opere migliori.

Uno dei concerti orchestrali fu (forse in onore dei molti ospiti francesi che vennero a Salisburgo) esclusivamente di musica classica e moderna francese, cioè di composizioni di

Lully, Rameau, Couperin, Rabaud, Honegger, Roussel, mentre un altro fu riservato ai ritmi travolgenti di Johann Strauss. Le esecuzioni dei diversi programmi, affidate completamente ai Filarmonici di Vienna, furono superiori ad ogni elogio.

Accanto a questa musica istrumentale si ebbe la rappresentazione di sei opere da parte dell'Opera di Stato di Vienna, e cioè: *Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Fidelio, Ifigenia in Aulide, Cavaliere della rosa* e *Don Pasquale*. Fra gli interpreti, il cantante svedese John Forsell suscitò il più grande interesse. Egli, che è anche direttore del Teatro Nazionale svedese, è giudicato oggi senza contestazione il migliore interprete del *Don Giovanni* mozartiano.

Da ricordare ancora l'esecuzione delle sei *Serenate*, che trovarono un suggestivo ambiente nella corte della vecchia residenza arcivescovile. Furono dirette da Berhard Paumgartner, ch'è a capo dell'Istituto musicale internazionale Mozarteum di Salisburgo. Egli si dimostrò profondo conoscitore dello stile di Mozart. L'esecuzione della *Messa in Do min.* nella chiesa di S. Pietro, un concerto di musica da camera e quattro concerti al Duomo, organizzati dalla Società musicale del Duomo di Salisburgo, sotto l'accurata direzione dell'organista Joseph Messner, completavano il ricco programma mozartiano del Festival di Salisburgo, riuscito ottimamente.

La stagione d'opera italiana al Teatro an der Wien di Vienna fu molto brillante ed ebbe tale successo da dover essere ripetuta, dopo un breve intervallo, con un nuovo programma.

Vennero eseguite: il *Barbiere di Siviglia, Rigoletto, Aida, Butterfly*. Ogni rappresentazione fu una rivelazione che ebbe riflesso non solo nel teatro, sempre esaurito, ma anche nelle centinaia di migliaia di auditori, a mezzo della radio.

Per quanto queste opere appartengano al repertorio dell'Opera di Stato di Vienna, dato il carattere diverso e la totalmente diversa cultura tra lo stile dell'interprete tedesco e quello italiano, per quanti sforzi da noi si facciano, non è possibile di interpretare le diverse parti in modo così perfetto.

Gli artisti più importanti di questa nuova stagione furono: la Toti Dal Monte, cantante che riesce a colorire alla perfezione, Mariano Stabile, Fernando Autori ed Enrico De Franceschi: quest'ultimo fu un *Rigoletto* di straordinaria finezza, all'altezza della sua parte, tanto tecnicamente che spiritualmente. L'anima della riuscita stagione fu il maestro Arturo Lucon, musicista di brillanti qualità. Il suo merito è tanto più apprezzabile inquantochè egli dovette servirsi di un'orchestra a lui estranea e non istruita per il suo difficile compito.

La Società degli Amici della Musica di Vienna annuncia un ciclo comprendente le nove sinfonie di Antonio Bruckner. Questo ardito programma, completato dalla esecuzione di una *Messa* dello stesso autore, procurerà nuovi ammiratori all'interessante compositore sinfonico austriaco. Anton Bruckner non è stato ad oggi giustamente valutato presso le nazioni musicali latine. Egli è un musicista solitario, vissuto allo svolto di due secoli e tra il cozzo di due tendenze musicali. Accanto a Brahms, è l'ultimo grande sinfonico del suo tempo; non venne sempre compreso bene e molte cose che Bruckner, venuto dalla campagna, volle dire al pubblico della metropoli, non vennero da questo gradite. Ancora oggi ci sono di quelli che rimproverano alle sue colossali sinfonie la mancanza di proporzioni nella costruzione e la logica poco matura, dimenticando che nelle sue opere parla un musicista ferventemente religioso, un contrappuntista magistrale, ed un poeta. Bruckner è un caso singolare nella storia musicale. Leopoldo Schmidt, il defunto noto critico viennese, lo descriveva in modo preciso, come un originale che pensa coi suoni e definiva il suo carattere come uno strano miscuglio di genialità e di ingenuità, e i suoi lavori, costruzioni sonore monumentali, tra le maggiori del loro tempo.

L'Opera di Stato di Vienna, che entra nel secondo anno della direzione di Clemens Krauss, promette due novità. La prima è *Schwanda, il suonatore di cornamusa* del ceco Jaromir Weinberger. L'opera non è nuovissima, e fece già il giro di quasi tutti i grandi teatri d'opera tedeschi, col massimo successo. E' di popolare effetto teatrale, nel senso della *Carmen* di Bizet, de *I racconti di Hoffmann* di Offenbach o de *La sposa venduta* di Smetana. L'autore, nato nel 1896 a Praga, ha al suo attivo molte interessanti composizioni, ed è uno dei più reputati compositori della Cecoslovacchia moderna. Quale seconda novità si ha in progetto un'opera del giovane musicologo e compositore Egon Wellesz, noto studioso, di profonda cultura musicale, e successore del prof. Guido Adler al Seminario musicale della Università di Vienna, già conosciuto quale compositore di merito.

Accanto a Vienna, anche Graz, capitale della Stiria, cerca di intensificare lo sviluppo della cultura musicale. Il suo teatro d'opera ha nel direttore Karl Tutein una guida agile e sicura, che sa bilanciare nei programmi il vecchio col nuovo. La stagione d'opera venne inaugurata in modo promettente con *Kuhreigen* del compositore concittadino Wilhelm Kienzl. Quest'opera ha per vero dire già qualche anno, ma la sua rappresentazione ebbe il carattere di omaggio fatto all'autore, che vive ora a Vienna

Dott. U. R. Fleischmann.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DONATI PETTÈNI (G.) — *L'arte della musica in Bergamo*. (Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

—— *Donizetti*. (F.lli Treves, Milano).

G. Donati Pettèni non ha veduto stampati i volumi che egli più amò, e nei quali il suo zelo di amoroso cronista bergamasco sembrò assiduamente e quasi lietamente eccitarsi, temprando, più con ardimento che con valide forze, la storia e la critica dei musicisti suoi concittadini. Egli doveva essere persona assai buona; e la sorte, che lo colpì giovane, dovè sembrare assai crudele, tanto cordoglio e tanto rimpianto sollecitamente e teneramente si manifestarono, alla sua dipartita, intorno alla sua memoria. Amici o estimatori o cultori di musica, ci affrettammo a favorire la stampa delle abbozzate ricerche della vita musicale bergamasca; ed ecco che il volume è già uscito per i tipi, chiari e belli, come sempre, delle Arti Grafiche.

Lasciando che il pubblico legga da sè l'assai facile biografia di Donizetti, in cui l'amore del bergamasco spesso soverchia e troppo fa palese l'impreparazione alla critica, daremo qui riassunti i momenti più notevoli della cultura musicale a Bergamo, quali appaiono dall'altro volume del compianto autore.

All'inizio del sec. XV Santa Maria Maggiore, la Cappella della Città, era provvista di un organo, primo segno di vita musicale. Nello stesso secolo il Comune riuniva quattro piffari (così detti dal loro istrumenti, una specie di flauti diritti), i quali dovevano partecipare alle processioni, alle serenate, alle visite solenni dei rettori. Nel 1500 emerge la figura di Cerbonio Besozzi, musico di varii strumenti, cantore, scrittore in lingua volgare, che visse sopratutto in Germania, dove morì nel 1579.

Nel secolo XVII è da ricordare Giovanni Cavaccio, compositore di musiche sacre e profane pubblicate in 14 volumi a Venezia e a Milano. Pietro Giovanelli, Joannellus, nato a Gandino, in provincia di Bergamo, visse nella prima metà del 500 ed è notevole per aver raccolto con fine discernimento in cinque libri duecentocinquantasette motteti di compositori da Orlando di Lasso ad Antonio Gallus, da Mahu ad Andrea Gabrielli, collezione importantissima. Bergamasco fu Pietro Cerone, il famosissimo teorico.

Nel secolo XVII la storia bergamasca novera Tarquinio Merula, famoso per il suo appassionato contributo alla musica per cembalo ed organo, oltre che per le opere polifoniche sacre e profane; e Giovanni Legrenzi, che nacque a Clusone, nel 1626, studiò in Bergamo, ove divenne organista, poi spiccò il volo; è fra i più notevoli rappresentanti della Scuola veneziana. Nello stesso secolo la Cappella di Bergamo ospitò famosi musicisti, quali Alessandro Grandi, Filippo Vitali, Maurizio Cazzati, Pier Andrea Ziani.

Passando al secolo XVIII, ricorderemo Pier Antonio Locatelli e Antonio Lolli. I teatri divennero stabili in Bergamo nella seconda metà del settecento. Infatti il Riccardi fu aperto nel 1784, il Cerri nel '97. Il Sociale non sorse che nel 1807. Il Riccardi riprodusse le più notevoli opere apparse allora sulla scena italiana. Memorabili le stagioni del 1930-32, quando Bellini vi si recò a dirigere la *Straniera* e la *Norma*. Molti insigni artisti fecero le loro prime prove al Riccardi o al Sociale. Il Rubini fu corista al Riccardi. Gaetano Donizetti cantò da basso al Sociale, nel 1814. Alfredo Piatti suonò il violoncello in orchestra.

Fra gli artisti del settecento sono anche da ricordare il tenore Crivelli, nato a Bergamo nel 1774, il tenore Giacomo David, nato a Presezzo presso Bergamo, nel 1750, il violinista Giuseppe Rovelli, nato nel 1753, il tenore Viganoni, nato nel 1754.

Al principio dell'Ottocento l'istituzione delle «Lezioni caritatevoli di musica», cioè di quello che doveva essere il vero e proprio Liceo musicale, segnalò Bergamo fra le città più sollecite degli studi musicali e fu la prima a istituire nel 1805 un Conservatorio. Esso è legato al nome di Mayr, il bavarese, divenuto bergamasco di elezione. Gaetano Donizetti fu il suo più illustre allievo. Grande fu lo sviluppo musicale di Bergamo al tempo del Mayr. Accanto al Liceo si svilupparono il Quartetto (che talvolta s'ampliava in quintetto per la partecipazione dello stesso Mayr, come violista). Nel 1822 sorse l'Unione filarmonica con scopo di cultura, come l'odierna Società del Quartetto. Nel 1808 sorse il Pio Istituto Musicale, ancora oggi fiorente, benefica fondazione per il soccorso ai musicisti privi di fortuna.

Nell'Ottocento segnaliamo, oltre Gaetano Donizetti, Federico Alborghetti (1825-1887), autore d'una pregevole biografia del Donizetti e del Mayr, Alessandro Barca (1741-1814), ricordevole per gli studi d'armonia contenuti nelle *Memorie sulla musica*, il tenore Bordogni, Giuseppe Donizetti (1788-1856), fratello di Gaetano, Merelli, il famoso impresario, Rubini, il tenore, Alfredo Piatti, eccellente violoncellista.

BONAVENTURA (A.) — *Musicisti livornesi*. (S. Belforte, Livorno).

Ecco una cronaca di Livorno musicale, minuziosa e accurata. Essa ricorda, cominciando, il padre Angelo Clementi Ghiotti, di cui s'ignora l'anno di nascita; la stessa città natale non è bene accertata (pare anzi sia Livorno vercellese); di certo morì dopo il 1618 a Livorno, e fu sepolto nella chiesa degli agostiniani, cui egli aveva generosamente donato un organo; godè fama come insegnante scrupoloso e facile compositore di musica sacra. In tutto il '600 non emersero in Livorno buoni artisti. Il teatro melodrammatico, aperto al pubblico dal 1644 al 1703 a spese della famiglia medicea, non ebbe grande fortuna. Se Livorno può vantare nel '700 un violinista di fama europea quale Carlo Antonio Cam-

zioni, lo deve al fatto che egli emigrò dalla sua città per cercar fortuna nella vicina Firenze. Era nato nel 1720, studioso collezionista di musica antica, compositore di musica chiesastica, ottenne l'ambito posto di maestro di Cappella e direttore d'orchestra a Corte. Anche livornese fu Pietro Nardini, nato nel 1722, il quale studiò con Tartini a Padova, e, divenuto celebre, viaggiò per l'Europa, accolto da tutte le Corti. Tornato a Firenze, si diede all'insegnamento. Nella sua scuola si distinsero il Campagnoli, il Manfredi, il Gozzi e il lucchese Gambini. Erano livornesi il collaboratore di Gluck, Calzabigi, e Marco Cortellini, il librettista, la cui figliuola Celeste fu la celebre cantante applaudita in tanti teatri, nel Settecento. E ancora livornesi furono Tacchinardi, tenore, e il chitarrista Gragnani, l'organista Pratesi, il romanzista e operista Campana, il musicologo Basevi, tanto operoso a Firenze, il cantante Delle Sedie, il violinista Giannetti. E negli ultimi cinquant'anni il maestro Lucarelli, il maestro di canto Coen, i violinisti Favilli, Martini, Carrera, i violoncellisti Jandelli, Ottolenghi e Consigli, e il direttore d'orchestra Cabib; e il Soffredini, fondatore dell'Istituto Cherubini. E fra i viventi, oltre il Mascagni, il Checchi, biografo di musicisti, e il Montefiore, compositore, l'Ancona, baritono, il Roche, maestro di canto; e il Bonaventura stesso, musicologo valoroso.

MIGOT (G.) — *Jean-Ph. Rameau et le génie de la musique française*. (Delagrave, Parigi).

La pubblicazione del grosso volume che P. M. Masson ha dedicato a Rameau (ce ne occuperemo prossimamente) coincide con quella dello smilzo libriccino del Migot (il giovine e audace compositore, nato a Parigi nel 1891), e non perciò lo elimina. La collezione dei *Grands musiciens par les maitres d'aujourd'hui* vuol essere maneggevole, e anche, se occorra, lievemente polemica; i compositori infatti sentono la storia e la critica in un modo necessariamente particolare, e il loro attualismo è necessariamente attivo.

E però non mancano nel libro del Migot digressioni su cose di oggidì. Ridotta al minimo la biografia, l'esaltazione del valore artistico di R. cresce di pagina in pagina. « R. è pari ai più grandi musicisti, quali Mozart, Bach, Beethoven, Wagner, anzi li supera nelle invenzioni, nei dardeggiamenti profondi e lontani ». Il libro reca l'invito a rileggere l'antico francese, affinchè « la nostra epoca ritrovi i suoi poli di attrazione e di repulsione ».

GOLLERICH (A.) e AUER (M.) — *Anton Bruckner*,, 3 vol. (Gustav. Bosse, Regensburg).

« La biografia non è una recensione; perciò deve scriverla l'amore ». Questa sentenza di Hebbel è in fronte alla biografia di A. Bruckner che August Göllerich cominciò a dettare, con amore e con competenza, doti che gli derivano dall'amicizia e dalla comunanza di vita con Liszt e con lo stesso Bruckner. Morto il Göllerich nel 1923, il lavoro è stato compiuto da Max Auer, che del Bruckner ha pure pubblicato le lettere e criticato la musica chiesastica. E la biografia è davvero esauriente. Il sinfonista di Ansfelde è descritto nell'intimità, nella carriera, minuziosamente. Larghissima e utile è la parte critica e documentaria. Nel primo volume abbondano le citazioni musicali, spesso riferenti intiere composizioni, com'è il caso di due messe vocali. Il secondo è ricco di illustrazioni e di fac-simili. Il terzo poi è tutto dedicato alla musica, stampata ottimamente, e costituisce un'antologia interessante, dimostrativa dell'arte e della tecnica di Bruckner.

a. d. c.

DAGNINO (E.) — *L'archivio musicale di Montecassino*. (Estratto dalla rivista « Casinensia »).

Era noto che nella Biblioteca privata di Monte Cassino fosse un interessante reparto assegnato ad archivio musicale, contenente anche parecchi originali di capolavori della scuola napoletana del sec. XVIII. Lo studio condotto sul detto archivio dal prof. Dagnino permette di asserire che il valore della collezione è assai più grande di quanto si poteva supporre.

L'archivio consta di circa 1100 numeri; la maggior parte sono partiture manoscritte, circa metà miscellanee. Esistono più di 100 partiture complete di opere teatrali, oratorii, cantate, ecc., molti *unici* e importantissimi fondi nuovi, anche di opere non segnalate ancora; infine, autografi più o meno estesi di autori quali Jommelli, Leo, Paisiello, Pergolesi, Piccinni, Alessandro Scarlatti, Zingarelli ed altri

Lo spoglio sistematico delle miscellanee promette una quantità di dati interessanti per la storia musicale del '700 e qualche non disprezzabile acquisto bibliografico; per giudicarne, basti sapere che, siccome le miscellanee sono in maggioranza di cospicua mole, il numero dei pezzi singoli (arie, duetti, scene, ecc.) in esse contenuti si può valutare a *parecchie migliaia*.

Malgrado l'eterogeneità delle fonti, che hanno alimentato l'archivio musicale, in tutte ha prevalso un carattere comune, sicchè la raccolta si può definire: *una preziosa collezione settecentesca di musica teatrale napoletana*.

Se i *pezzi* più interessanti per il pubblico sono gli autografi, non poca è però l'importanza che hanno le composizioni in esemplare *unico*, cioè non riscontrate ancora in altre Biblioteche. Di essi l'archivio è ricchissimo. Il prof. Dagnino fa poi una minuta ed esatta descrizione di tutto il materiale dell'archivio stesso, esaminando man mano libri e musica, e questa nelle varie sue forme: drammatica, buffa, sacra, strumentale.

Per citare qualche autore, soltanto, dirò che Cimarosa è rappresentato da un grosso gruppo di ben 22 mss. di cui 17 sono grosse miscellanee di pezzi in partitura e gli altri contengono le partiture del *Matrimonio segreto*, del *Falegname* (1ª versione) e il 1º atto dell'*Impresario in angustie*.

Il gruppo Jommelli comprende 40 codici: 33 di musica teatrale, 7 di musica sacra e oratorii. Fra le opere complete l'*Ezio* costituisce uno dei più preziosi mss. dell'Archivio: è completo in 3 volumi e in autografo.

Di Alessandro Scarlatti esistono 13 manoscritti, 12 di musica vocale, 1 di musica strumentale e altri 5 in gran parte dovuti a lui.

E poi: manoscritti di Domenico, di Pietro, di Giuseppe, di Francesco Scarlatti, del Traetta, del Vinci, del Trito, del Vento, del Nardini, che figura con 6 rarissimi *Concerti a 5 stromenti*. Copioso è il fondo di musica per cembalo, rappresentato da autori quali Durante, Galuppi, Grazioli, Speranza, Rutini.

Vi è, in questo fondo, un manoscritto prezioso, che fu da prima attribuito a Händel e che invece contiene le *Sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrappunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi*, e cioè l'op. 4 di Della Ciaia, autore che merita tutta una profonda rivendicazione.

Quattro tavole di fac-simili musicali e di frontespizi completano l'esauriente studio del Dagnino, che rivela agli italiani un tesoro artistico quasi da tutti ignorato.

r. t.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SCARLATTI (A.) — *Stabat Mater*, a cura di Felice Boghen. Partitura tascabile. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Revue de Musicologie*, Parigi:

Diciotto pezzi, alternativamente duetti ed a soli, con accompagnamento d'archi e di basso continuo d'organo, compongono questo *Stabat* che è, bisogna dirlo subito, una delle più ammirevoli pagine di Scarlatti. Da capo a fondo e senza monotonia, malgrado l'uniforme dolore che si vuol esprimere, il soprano ed il contralto si lamentano e singhiozzano; le parole si rompono e le voci si strozzano; senza che l'autore abbandoni mai la bella linea del canto. Un cromatismo incredibilmente fertile di risorse, quasi esacerbato, gli serve a rendere brillanti le voci, o a rinnovare la trama armonica, ed a variare senza fatica le sfumature di una così fervente passione.

Questo *Stabat* è un grande lavoro, bello di forma e di sostanza e veramente tipico della musica italiana dell'epoca barocca. Di composizioni del genere per concerti spirituali di settimana santa nei conventi d'Italia, noi ne avevamo un altro esempio sopravvivente, con il tradizionale *Stabat* di Pergolesi, che poteva, nella deplorata assenza di ogni edizione moderna dell'antica musica italiana di chiesa del XVII e XVIII secolo, far giudicare i caratteri stilistici di tutta la scuola. Ma ora si tratta di ben altra cosa che la fatica elegante e sincera del giovane napoletano. Questa dello Scarlatti è una composizione di più vaste proporzioni e di fortissimo accento. Speriamo che almeno qualche volta, pur tenendo conto che richiede voci profondamente addestrate e sicure, si eseguirà questo *Stabat* nelle nostre chiese al posto di quelli di Pergolesi e di Rossini.

Noi dobbiamo al nostro collega Boghen l'onore di avere per la prima volta rivelato pagine di tale qualità. L'edizione che comprende la partitura in piccolo formato per la lettura e delle parti separate per l'esecuzione è, come per sua abitudine, profondamente curata e generalmente esatta.

André Tessier.

CIPOLLINI (I.) — *Raccolta di musiche pianistiche per lo studio dell'espressione e del ritmo*. (Volume 2º). (G. Ricordi e C., Milano).

Il maestro Cipollini ci offre con questa raccolta un seguito al primo volume, con lo stesso intento di contribuire allo studio dell'espressione e del ritmo. Ma con questi nuovi brani di maggiore e voluta difficoltà tecnica, l'autore ha potuto più facilmente innalzarsi ad un grado più elevato di poesia seguendo più liberamente la sua delicata ispirazione. Il merito precipuo di questo secondo volume è quello di aver saputo unire (ed era difficoltà più ardua) una scorrevolezza discorsiva bene adeguata ai vari soggetti poetici, con la ricerca talvolta preziosa della varietà ritmica. A questo proposito mi piace richiamare l'attenzione sulla elegante spontaneità melodica di *Nelle valle* e di *Ad un roseto fiorito* e sui festosi e varii atteggiamenti ritmici di *Feste d'aprile* e di *Scherzando nel viale*.

A questi pregi di carattere estetico si devono aggiungere quelli non trascurabili di carattere didattico; poichè ogni brano contiene adeguati problemi tecnici di ritmo e di espressione. Il volume così riesce di indubbia utilità agli studiosi del pianoforte e lo raccomandiamo vivamente ad allievi ed insegnanti. Non vogliamo dimenticare di aggiungere che l'edizione è come sempre accuratissima e di seria distinzione.

Luigi Ferrari Trecate.

ALFANO (F.) — *L'ultimo Lord*. Opera semiseria in tre atti (dalla commedia omonima di U. Falena). Adattamento per Canto e Pianoforte di G. F. Ghedini. (Universal - Edition, Vienna).

Si è già molto parlato della fortunata ultima opera di F. Alfano perchè occorra discorrerne qui a lungo. Diremo solo che, dopo il teatro, essa sopporta benissimo la lettura al pianoforte: ciò che significa deporre bene sulla qualità della sostanza musicale di cui l'opera è materiata.

Un esame accurato ci porterebbe a ripetere ciò ch'è stato già detto in *Musica d'oggi* in occasione della sua prima rappresentazione. Diremo solo che, oltre alle qualità già affermate, la lettura rivela anche che l'opera rappresenta un bell'atto di coraggio: in un'epoca in cui tutti i musicisti cercano la loro ispirazione nelle situazioni e nei personaggi che, a furia di *grottesco* o di *super-umanità*, non hanno più nulla di umano, Alfano ha chiesto la sua ispirazione alla poesia dei sentimenti più semplici ed alla mano: quella poesia che sfugge al più appunto per essere tutti i giorni e tutti i momenti sotto i nostri sguardi: una poesia candida, ingenua, serena, come — nonostante le apparenze — dev'essere l'anima del nostro musicista.

La riduzione di G. F. Ghedini è davvero eccellente: fedelissima, di ottima resa pianistica, e, senz'essere facilissima, assai più agevole di quanto non siano le riduzioni di lavori così complessi.

TURINA (I.) — *Souvenirs de l'Ancienne Espagne*. Quatre pièces pour le Piano. (E. Rouart-Lerolle, Parigi).

L'A. ci dà qui ancora un gruppo di visioni della sua Spagna, di quelle visioni ricche di colore e di ritmo, di cui sembra essersi fatta una specialità. Queste non sono meno eleganti nè meno efficaci di quelle che già conosciamo, e sono, come quelle, d'un pianismo scorrevole, non troppo difficile e d'eccellente rendimento sonoro. L'unico appunto che si potrebbe fare si è che l'A. comincia a ripetersi un po' troppo.

MASSARANI (R.) — *Besciagnàd Annegnilà*. Melodia ebraica per Canto e Pianoforte. (Ed. F.lli De Santis, Roma).

Conoscevamo Massarani autore di musiche più o meno grottesche, irte di urti e di dissonanze seminate con una prodigalità degna di miglior causa. Tanto maggiore è la sorpresa trovandoci davanti a questo canto così semplice e pieno di emozione profonda, le cui linee espressive si svolgono morbidamente con una grande purezza; con una linearità di scrittura che ci compensa abbondantemente di tutti gli spartiti così neri d'inchiostro e tanto parsimoniosi di musica. È questa una delle più belle liriche che ci sia stato dato di vedere da parecchio tempo a questa parte. Speriamo che se ne accorgano presto anche le nostre cantatrici.

BLISS (A.) — *Serenade* for Orchestra and Baritone. Riduzione per Canto e Piano-

forte. (Ed. Oxford University Press., Londra).

E' un ampio lavoro, diviso in quattro tempi: una *Ouverture* (*Il galante*) per orchestra sola, un *Sonetto* per canto ed orchestra, un *Millio* ancora per orchestra sola ed un *Canto* assai vivace e brillante (*In lode del suo Dafnil come finale*. Mi sembra uno dei migliori lavori di Bliss, e per la chiarezza e l'eleganza della scrittura e della costruzione, e per la vita e l'espressione che lo animano. Certo il Bliss, *enfant terrible* della musica, non è assente neppure in queste pagine, e fa capolino qua e là — specialmente nell'introduzione: *Il galante*, — ma v'è in tutto l'insieme una tale freschezza, un così delicato senso della natura, una tale spontaneità, pur nella raffinatezza della scrittura, da farci accogliere il lavoro con molta simpatia e da farci attendere i prossimi lavori dello stesso autore con interesse.

SCUDERI (G.) — *Intermezzo* per Violoncello e Pianoforte. (Ed. A. e G. Carisch e C., Milano).

Dei lavori di Scuderi, che finora conosciamo, questo *Intermezzo* ci sembra il migliore e più riuscito. Iniziato con un bell'impeto drammatico, la parte centrale più ampia e lirica si snoda melodicamente espressiva in una bella linea armoniosa, finchè l'impeto drammatico dell'inizio la interrompe e conclude. D'una scrittura chiara, senza inutili affastellamenti, lineare, e di un buon rendimento strumentale, questo lavoro si raccomanda anche perchè non presenta inutili acrobatismi all'esecutore, ed è di una non eccessiva difficoltà.

TEDOLDI (A.) — *Due liriche chinesi* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Due melodie facili, eleganti, assai *cantabili*, specialmente la prima, che faranno certo la gioia delle cantatrici.

LEBAN (E.) — *Nell'immensità dello spazio*. Impressione notturna per Pianoforte. (Ed. U. Pizzi, Bologna).

Musica a programma, ed a dispetto della magniloquenza del titolo di una mediocrità dilettantesca che richiama alla mente certe musiche da *salon* del secolo scorso, condite con uno spirito di modernità ad orecchio (scale di toni interi, accordi perfetti con 5ª e 6ª, ecc.....).

ROSSI (R.) — *16 tempi romantici dell'Autunno 1929. - Piccoli pezzi per Pianoforte (op. 46)*. (Ed. Giovannini, Rovereto).

Ci sono delle musiche i cui titoli sono la critica migliore che si possa fare al contenuto. Così questi *tempi romantici*: impressioni descrittive e sentimentali di un carattere veramente romantico, ma meno aderenti alla sensibilità dell'epoca attuale. Assai migliori i sei piccoli pezzi per pianoforte, destinati ai piccoli pianisti: pezzi di una più schietta musicalità, piacevoli, eleganti, e che possono essere d'aiuto all'insegnante per correggere od insegnare, senza averne l'aria, qualche piccolo problema di ritmo o di fraseggio.

TARTINI (G.) — *Sonata in D dur*, per due Violini e Pianoforte, con Violoncello *ad libitum*.

BACH (J. C.) — *Quartett in C dur* für Flöte (oder Oboe), Violine Viole und Violoncell. (Ed. Raabe e Plothow, Berlino).

Questa giovane casa di edizioni musicali ha iniziato la pubblicazione d'una collana d'opere strumentali del passato, in nitide e pratiche edizioni moderne, con lo scopo di favorirne l'esecuzione e la diffusione. Il quartetto di Bach, e la sonata di Tartini (poco noti, come altri lavori della stessa collana, che abbiamo avuto occasione di esaminare) ci fanno accogliere con simpatia questa nuova pubblicazione destinata a ricordare agli strumentisti che i loro repertori si possono arricchire non solo con lavori d'oggi, ma anche con opere del passato.

CRAS (J.) — *Trois Noëls* per Canto e Pianoforte. (Ed. M. Senart, Parigi).

Come i poemi hanno un carattere fra l'arcaico ed il popolaresco, così il musicista s'è attenuto ad una via di mezzo, e, mentre generalmente tali mezze misure hanno risultati mediocri, qui l'accorto equilibrio ha salvato tutto ed ha concorso alla realizzazione d'un lavoro riuscito. Le tre scene sono assai ben costrutte: la voce è veramente una voce che ora *parla* ed ora *canta* (la realizzazione del *dialoghi* presenterà una certa difficoltà alla cantatrice, ma vale la pena d'affrontarla), ed il pianoforte ha sonorità che ricordano ora quelle degli strumenti pastorali, ora gli archi o la celesta. Ne riesce una specie di trittico ingenuo, miniato con una grazia sottile e delicata, da raccomandarsi ad una *dicitrice* sicura della propria arte. Del resto il trittico è dedicato a Madeleine Grey: ciò che dispensa da ulteriori spiegazioni.

LESKOVITZ (R.) — *Chopin-Rag* für Klävier. (Ed. W. Zimmerman, Lipsia).

Lettore mio- credi tu che, pure avendo il massimo rispetto, si possa fare uno scherzo garbato ad un grand'uomo e sorriderne cinque minuti? Allora questa musica è per te: altrimenti chiudi il fascicolo e vattene. Si tratta di una trascrizione *jazzistica* del valzer in *re bem.*: ridotto a 4/4, in cui le note dell'originale diventano alternatamente appoggiatura e nota reale: dove il *Trio* si presenta in *re magg* poi la *mi bem.* prima di tornare alla tonalità iniziale. Per conto mio credo che Chopin sarebbe il primo a divertirsi, tanta è l'arguzia della trascrizione (più schietta, almeno in questo, di tante *pseudo-revisioni*, in cui dell'originale resta ben poco).

TELEMANN (G. F.) — *Concerto* für Violine und Viola da gamba (oder Violoncello) mit Cembalo oder Klävier. (Peters, Lipsia).

E' un'eccellente edizione moderna di un bellissimo trio del grande contemporaneo di Bach: d'una vivacità ritmica, di un'ampiezza melodica, d'una costruzione così ariosa e raffinata da farci desiderare di vederlo presto nel repertorio dei nostri concertisti: tanto più che non è di una grande difficoltà *tecnica*: ma domanda che gli interpreti siano veramente *musicisti*.

d. d. p.

FERRARI TRECATE (L.) — *Strambotto in Serenata* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'autore è molto noto ed apprezzato non solo nelle composizioni a lungo respiro, ma anche nelle bagatelle musicali per le quali ha delicatissime attitudini di felicissimo cesellatore. Nello *Strambotto in serenata* di recente pubblicazione conferma tutte le grazie delle composizioni precedenti accentuando le attrattive di semplice eleganza e di garbata trasparenza.

FERRARI TRECATE (L.) — *Canzoncina popolare* per il mese di Maria a una o due voci. (F. Bongiovanni, Bologna).

Semplice, chiara, melodica la breve pagina vocale risponde allo scopo di raccogliere le giovani menti intorno all'altare della Vergine Maria, offrendo alle piccole voci del coro la possibilità di diffondersi in belle espressioni di dolcezza e di devozione.

FERRARI TRECATE (L.) — *Le bambolette*. Coretto ad una voce di bimbe e pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Anche questa canzone merita di essere cantata e prediletta nel mondo infantile e scolastico, dove potrebbe particolarmente interessare se al garbo della musica aggiungesse le attrattive di una piccola messa in scena.

IVIMEY E.) — *Eloge du beau Leandre*. Ancienne chanson du siecle XVIII. (Augener Ltd., Londra).

Tolte ad un incipriato Vaudeville le tre strofe della canzone interessano per l'aggraziatissima melodia e per l'ingegnoso commento pianistico che in una vera sottigliezza sonora sanno trovare varietà e interesse armonico.

FASANO (R.) — *En Castilla este un castillo* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Ispirata ad una *cancion* del secolo XVI, la composizione si svolge con bella naturalezza, appoggiandosi ad un ritmo di Habanera che, come tutte le canzoni nazionali, serve ad accentuare nel pezzo l'elemento di originalità.

ELISABETTA ORDONE.

JACHINO (C.) — *2° Quartetto per Archi*. (M. Senart, Parigi).

Affermiamo subito senza esitazione e con la massima coscienza critica che il lavoro ci è apparso la rivelazione di un musicista non solo di forte tecnica, ma, quel che più importa, ricco di un mondo interiore originale che vuole esprimersi con la massima integrità, con la più completa sincerità. Jachino lo ha scritto perchè nel suo primo Quartetto sentiva di non essersi espresso appieno: in questo secondo Quartetto egli è andato oltre ed ha raggiunto una tale vittoriosa compiutezza di linguaggio da concedere il diritto di considerarlo fra le musiche più significative del momento presente.

Il carattere di necessità di questo lavoro è spiegato, o almeno confermato, dal fatto che Jachino si è orientato verso la musica da camera quale è il Quartetto, dopo essersi prima dedicato al teatro con il suo Giocondo. Segno che la sua vita artistica esigeva una forma d'arte senza compromessi, in cui la musica sola, veramente pura, seguisse, libera da intermediari, il suo cammino dalle sue genuine scaturigini fino alla sua naturale catarsi. L'aver trovato se stesso e aver raggiunto una considerevole altezza di contenuto e di forma (riconosciuta ufficialmente anche dalla austera giuria di un concorso internazionale quale il concorso bandito dalla Musical Fund Society di Philadelphia, che gli assegnò fra oltre 600 concorrenti di tutte le nazioni, il premio di diecimila dollari, condiviso da Bartok, Casella e Warner) costituisce una tal vittoria da mettere Jachino in prima linea fra i musicisti moderni italiani.

I pregi del lavoro sono di un doppio carattere; di ispirazione e di costruzione. Quanto al primo, esso è manifesto nella concentrazione spirituale del primo tempo, appena rotta da un moto vivace dello stacco del secondo tempo, che cede poi di nuovo alla pensosità del tema principale, e che si chiude con la ripresa dello scintillante inizio. Il carattere meditativo e di grande interiorità soggettiva, che forma la fisonomia essenziale di tutto il Quartetto, raggiunge il massimo di intensa se pure quartettisticamente contenuta espressione nel *Lento* (terzo tempo), pagina musicale di commossa spiritualità.

L'ultimo tempo è il tentativo di liberarsi dall'incubo del pensiero: lo slancio è impetuoso, ma il richiamo alla riflessività interiore è più forte di questa aspirazione liberatrice; ecco la ragione profonda del ritorno, in questo tempo, di periodi di movimento lento o meno mossi. Ciò è espressione della condizione tragica e divisa al tempo stesso dell'anima moderna.

Quanto al secondo pregio della costruzione, esso consiste nel rigoroso tematismo, tutto il Quartetto essendo fondato su di un solo tema, e nella densa polifonia, la quale, giova notarlo, non è, come in molti altri musicisti moderni, un *a posteriori* della idea musicale, ma è parte essenziale di essa e condizione inabolibile della sua vita. Il polifonismo poi è di natura diversa dal polifonismo per esempio di un Hindemith: questo essendo di natura cerebrale, quello di Jachino invece essendo luminoso e canoro, espressione di tutta la vita interiore. Questi suoi pregi essenziali, appena in qualche momento offuscati da qualche zona non dico meno sentita ma meno calda e dovuta, come nell'ultimo tempo, alla necessità impostasi di uno svolgimento della forma-sonata classica, fanno dunque del secondo Quartetto di Jachino un'opera che viene ad arricchire notevolmente la letteratura musicale da camera italiana.

ADELMO DAMERINI.

RECENTI PUBBLICAZIONI PER CANTO E PIANOFORTE

G. B. PERGOLESI

121627. - *Non mi negar signora* (Dipartita di Fra Serafino Aquilano). Aria (Ms.-Br.) pubblicata per la prima volta. Trascrizione di A. PARISOTTI. L. 5,—

S. MUSELLA

121614. - *Anelito*. Poema di O. Schanzer, ispirato al « Soupir » di S. Mallarmé. (S. T.) L. 5,—

M. BRUSCHETTINI

121806. - *Galoppo*. Framm. epico di Virgilio (*Eneide*. Libro VIII). (S.-T.). L. 5,—

A. LUALDI

121631. *Sire Halewyn*. Canzone romanzesca per Canto e Orchestra da camera. (MS.). L. 10,—

G. MULÈ

Tre canti Siciliani (su poesie popolari):
121250 a 252. - 1. Ninna Nanna (MS.-Br.). 2. Cantu du carceratu (S.-T.). - 3. Filastrocca (S.-T.). Ciascuno L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Musica Presidiaria del Comando Militare della Sicilia, Palermo. - Sono vacanti i seguenti posti: Saxofono tenore. — Prima tromba mi b. m. — Prima tromba bassa.

Per schiarimenti, rivolgersi al Direttore maestro A. Romeo, scrivendo con cartolina doppia.

® Comune di Gonzaga. — Concorso per titoli al posto di maestro direttore della Scuola comunale di musica e direttore dei Corpi di banda e di orchestra. Scadenza per la presentazione dei documenti, il 10 dicembre 1930.

® Il Concorso per titoli ed esami, al posto di Direttore del Civico Istituto Musicale Brera di Novara, è stato vinto dal violinista maestro Giulio Riccardi, attualmente insegnante all'Istituto « Lettimi » di Rimini.

® Amici della Musica, Palermo. - Ecco il risultato dei due Concorsi banditi lo scorso agosto:

a) *Nazionale* (*Lirica* per Canto e Piano). Presentati 51 lavori. Prescelte le due Liriche contrassegnate dai motti *Dolce è il cantare* (autore Silvio Insana di Piacenza) e *Habent sua fata libelli* (autore Achille Longo di Napoli), le quali pur non mancando, in vario modo e misura, di pregi sia di fattura che di gusto, non sono ritenute di requisiti tali da meritare il primo premio. Epperò viene assegnata a ciascuna di esse una medaglia d'argento e la menzione onorevole.

b) *Regionale* (siciliano) per un *Pezzo strumentale*. Presentati tre lavori, nessuno è entrato in gara, non rispondendo essi alle norme del bando di Concorso.

La Commissione aggiudicatrice era composta dei maestri Francesco Cilèa, Antonio Savasta, F. M. Napolitano.

® Concorso Corale Interregionale indetto dall'O.N.D. di Modena il 27 settembre u. s.:

a) *Cori maschili professionisti e dilettanti*:

1.) Euridice, di Bologna; 2.) Dopolavoro ferroviario, di Verona; 3.) Dopolavoro ferroviario, di Gorizia. — Premi d'incoraggiamento: Manzoni, di Pistoia; Monzese, di Monza; Verdi, di Siena.

b) *Cori maschili dilettanti puri*:

1.) D. L. Monopolii di Stato, di Bologna; 2.) D. L. Provinciale, di Pola; 3.) C. Preite, di Garda; 4.) Maestri Cantori, di Vigevano; 5.) Euterpe, di Milano; 6.) « La Pace », di Villafranca; 7.) Bellini, di Ferrara; 8.) Puccini, di Mozzecane; 9.) Pizzetti, di Vercelli; 10.) Euterpe, di Nogara; 11.) Lissonese, di Lissone; 12.) Foroni, di S. Lucia; 13.) Bovesana, di Boves.

c) *Cori misti*:

1.) Non assegnato; 2.) Luca Marenzio, di Brescia; 3.) Non assegnato.

La Commissione era costituita dal commendatore Rotunno e dai maestri Veneziani, Toni, Bartoli, Paribeni, Cremesini, Montanari.

NOTIZIE

® La Società Italiana Autori ed Editori, per risolvere la quistione dell'accertamento dei piccoli diritti musicali, ha stabilito di creare un ufficio speciale con incarico di compilare un dizionario tematico, cioè una raccolta generale dei motivi caratteristici di ogni produzione musicale non appena entri a far parte del patrimonio sottoposto alla sua tutela. Il dizionario tematico permetterà di identificare nei casi dubbi una composizione di cui non si conosca lì per lì l'autore. Contemporaneamente un altro ufficio della Società darà mano alla compilazione di un repertorio generale di tutte le opere che la Società ha sotto la sua tutela.

® A Milano si è aperto il nuovo Istituto Musicale S. Cecilia (Via Kramer 5), la cui direzione è affidata al maestro Giovanni Tronchi, coadiuvato da uno scelto corpo insegnante al quale appartengono Gino Nastrucci, Maria Maffioletti, Emanuele Mandelli ecc.

® Una Scuola Internazionale di Canto è stata costituita a Roma (Via Boncompagni 93), da professori italiani e stranieri, con insegnamento in dieci lingue. Essa avrà corsi speciali per stranieri e preparazione per il concerto e per il teatro.

® Si è riunita a Parma l'Associazione dei Musicologi italiani, presenti i proff. Gasperini, Bonaventura, Gentili, Barini, Righini, il conte Nani Mocenigo e la segretaria professoressa Gallo.

Fu approvata all'unanimità la relazione del presidente Gasperini che segnalò i progressi del lavoro sociale nel quadriennio scorso, ricordando i bellissimi volumi compilati dalla Associazione, contenenti i ricchi cataloghi delle Biblioteche musicali di Firenze e di Torino; ed annunciando ch'è quasi completato quello della R. Biblioteca S. Marco di Venezia.

® Il programma della Scala, che si riaprirà il 7 dicembre con i *Lombardi alla prima crociata* di Verdi, è pressochè definito. Come novità, si daranno: *La notte di Zoraida*, un atto di Montemezzi, libretto di Ghisalberti (novità assoluta); *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, libretto di Ghisalberti; *Lo Straniero*, due atti di Pizzetti; ed inoltre, i balli *Le mille e una notte*, fiaba moderna in 7 quadri, azione di Adami, musica di De Sabata, e *Bacco in Toscana*, azione e musica di Castelnuovo Tedesco.

Pare anche che del Pizzetti sarà eseguito un adattamento in forma di balletto della sua composizione sinfonica: *Rondò veneziano*.

Tra le opere di nuovo allestimento saranno certamente comprese: *Norma*, *Vascello fantasma*, *Don Pasquale*, *Loreley*, *Manon* di Massenet e *Le maschere* di Mascagni; e tra le riprese, *Nerone*, *Tristano*, *Barbiere*, *Mefistofele*, *Rigoletto*, *Forza del destino*, *Falstaff*, *Fanciulla del West*, *Don Giovanni* e la *Tetralogia*.

Dirigeranno: Panizza, Del Campo, De Sabata, Caluslo ed il maestro Pizzetti per i propri lavori. I cori saranno addestrati da Veneziani, mentre Caramba si occuperà dell'allestimento scenico, al quale, di volta in volta, presiederanno diversi direttori.

® La Provincia di Milano, auspice il suo Preside Avv. Sileno Fabbri, ha donato alla Casa Museo Bellini di Catania un ritratto di Giuditta Cantù Turina.

® Franco Alfano ha avuto incarico dal governo boliviano di scrivere un inno pel centenario della morte di Simon Bolivar, il liberatore dell'America latina.

® L'on. Starace, presidente del comitato per un ricordo marmoreo ad Emma Carelli, ha comunicato al comitato stesso che il Governatore di Roma ha concesso il terreno necessario al Verano. Del comitato fanno parte i maestri Mascagni, Cilea, Giordano, gli accademici Mancini, Sartorio, Brasini; Luisa Tetrazzini, Rosina Storchio ed altre personalità.

® Il 10 settembre si è chiuso a Bruxelles il 2° Congresso internazionale di arti popolari; al quale, per l'Italia, intervennero la signorina Bernardy, il prof. Biscottini, il professor Corso, il comm. Rossi, il prof. Amodeo (per la Cooperazione intellettuale), il commendatore Rotunno (per l'O. N. D.), il cav. Caravaglios.

Alla collaterale Conferenza di Musicologia, intesa alla formazione di un Istituto internazionale di raccolta delle canzoni e musiche popolari (con auspicata sede a Roma e Venezia), fu delegato il prof. Liuzzi.

La signorina Bernardy, che fece opera apprezzata di collegamento e di riassunto in diverse lingue, svolse due comunicazioni sui « giganti processionali nel folklore italiano » e sulle « marionette di Bologna ». Il professor Corso trattò dei « carri processionali » e delle « arti popolari nelle feste popolari italiane ».

® L'Opéra Comique di Parigi promette le seguenti novità: *Cantegril*, commedia buffa in 4 atti di Escholier, tratta dall'omonimo romanzo dello stesso autore, musica di Roger Ducasse; *Eros vainqueur*, racconto lirico in 3 atti e 4 quadri, parole di Lorrain, musica di De Bréville; *Le diable amoureux*, opera comica in 4 atti e 7 quadri, libretto di Allard, da un poema di Cazotte, musica di Roland-Manuel; *Le Commedie goldoniane* di Malipiero; *La femme nue*, dalla commedia di Bataille, musica di Février; *Vendémiaire*, un atto del giovane compositore Marcel Tremois.

® Rileviamo dal « Carroccio » alcune notizie sulla recente tournée della Philarmonic Symphony di New York, diretta da Toscanini, il cui deficit (già previsto anche prima di iniziare la tournée) è stato di 250 mila dollari. Per stipendi furono pagati 17 mila dollari per settimana, mentre i biglietti di navigazione costarono 38 mila dollari. I patroni dell'impresa furono i signori — tutti milionari — Mackay, Kahn, Astor, Juillard, Marshall Field, Harriman, Warburg, Flager etc.

Dei componenti l'orchestra, il direttore e quindici professori erano italiani: 29 russi; 10 tedeschi; il rimanente di nazionalità diversa.

® La Chicago Civic Opera, nell'ultima stagione ha avuto un deficit di circa 590 mila dollari.

® In occasione del Festival di Bayreuth si sono inaugurate nuove sale del Museo wagneriano, il quale si è arricchito di interessanti e preziosi cimeli, come il sofà sul quale Wagner si spense, a Venezia; la sua maschera mortuaria e quella di Cosima; il famoso berretto di velluto che Wagner era solito di portare e che si vede in molti suoi ritratti; una ciocca dei suoi capelli, il suo tavolino da lavoro e la sua poltrona, nonchè un bellissimo ritratto a matita di Blandine von Bülow, eseguito dallo stesso Wagner. Inoltre sono stati acquistati ed ordinati cinquecento manoscritti fra lettere e partiture.

NECROLOGIO

GIUSEPPE ALBINATI

Il nostro carissimo amico ed affezionato collega si è spento serenamente a 74 anni, il 19 settembre u. s., dopo una vita veramente laboriosa ed intemerata. Entrato appena undicenne nello Stabilimento musicale Canti, passò dopo due lustri a quello della vedova Lucca. Rilevato questo, nel 1888, dalla Casa Ricordi vi entrò anche l'Albinati rimanendovi fino a circa due anni or sono; meritando qualche mese prima, in una solenne cerimonia, la medaglia di benemerenza.

Aveva, in conclusione, uno stato di servizio di ben sessantun anni!

Da modeste mansioni, a forza di buona volontà e di passione pel lavoro, seppe assurgere in breve tempo a ben più alte, fino ad assumere quella importantissima della compilazione dei cataloghi. Ed egli seppe predisporli ed aggiornarli con tale chiarezza e precisione da rendere facilissima e semplice ogni ricerca, nonostante la materia, in questi ultimi tempi, comprendesse oltre 120 mila numeri.

Raccoglitore ed ordinatore accurato di dati e di notizie nel campo della musica, sapeva soddisfare con prontezza ogni informazione gli venisse richiesta. Godeva l'amicizia di un gran numero di musicisti, anche illustri, dei quali aveva seguito la carriera fin dai primi anni del Conservatorio.

Aveva pubblicato un *Almanacco musicale giornaliero* ed il *Piccolo dizionario di opere teatrali, oratori ecc.*, e raccolto — col compianto maestro Pavan — il materiale per un più ampio *Dizionario universale delle opere teatrali*. Nella nostra rivista pubblicava il Prospetto annuale, sempre accuratissimo, delle nuove opere, riprodotto poi da molti giornali.

Alla Sua memoria inviamo il nostro saluto affettuoso e commosso: ed alla famiglia sentitissime condoglianze.

RICCARDO DRIGO

All'età di 84 anni, a Padova, il maestro Riccardo Drigo, il quale, come compositore, debuttò a 18 anni con una *Messa a tre voci* per organo e orchestra da lui stesso diretta. Nel '68 fece rappresentare con buon successo, pure a Padova, l'opera *Don Pedro*. Trasferitosi in Russia, assunse, per moltissimi anni, la direzione del Teatro Imperiale di Pietroburgo, ove presentò anche l'opera *La moglie rapita*.

Scrisse anche diversi balli, tra cui *Le portbonheur* (Scala 1899), *Il flauto magico* (1912) ed un'operetta, *I milioni d'Arlecchino*, un brano della quale anche oggi è popolarissimo.

Nella sua città natale, ove trascorse gli ultimi anni, venne rappresentato, l'anno scorso, il suo *Garofano bianco*, accolto con grande favore.

CAMILLO BELLAIGUE

L'eminente critico francese è morto il 4 c. m. a Parigi, ov'era nato il 24 maggio 1858.

Dotato di eccellente temperamento musicale, e protetto da Gounod, compì severissimi studi, riuscendo a formarsi una coltura di prim'ordine, acuita da profondo spirito d'osservazione e di critica. Di tali cospicue doti si trovano traccia nei numerosi scritti sparsi in autorevoli giornali e riviste — tra cui la *Revue de deux mondes* — e nelle sue non poche pubblicazioni, tra le quali ricordiamo: *Un secolo di musica francese; Psicologia musicale; Impressioni musicali e letterarie; Epoche della musica; Mozart; Mendelssohn; Gounod; Verdi*.

Con grande simpatia e rispetto devono ricordarlo gli italiani, poichè egli fu un vero e sincero ammiratore dell'Italia, della sua cultura, della sua arte ed anche della sua musica. E' nota la profonda ed affettuosa amicizia che lo legava a Verdi e a Boito.

Cattolico fervente, aveva una grande ammirazione per Roma e lascia un gustoso volume dal titolo: *Pio X e Roma*.

Di Lui parlerà più diffusamente Raffaello De Rensis nel nostro fascicolo di novembre.

Recente successo a Roma

GIUSEPPE PIETRI

Casa mia, Casa mia...

Operetta in tre atti, su libretto di A. Novelli e A. Nessi

Riduzione (con parole) per Pianoforte di G. Zuccoli.

L. 20,—

PEZZI STACCATI PER CANTO E PIANOFORTE:

(121927). - Duetto dei mughetti (Nella e Peppino).
(121928). - Serenata burlesca (Nella e Stefano).
(121929). - Duetto dell'orologio a cucù. (Nella e Stefano).
(121930). - La Daina della vecchia guardia (Stefano e Peppino).
(121945). - Gli amori nella nebbia (Nella e Stefano).

Ciascun Pezzo L. 5,—

FANTASIE PER PICCOLA ORCHESTRA:

(121934). - 1ª Fantasia. - (121965) 2ª Fantasia.

Ciascuna L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CLEMENTI (M.) (E. R. 1233). *12 Monferrine*. Op. 69 (Boghen). (B) L. 6,—
CZERNY (C.) (E. R. 1265). *Le cinque dita*. 24 Melodie facilissime su cinque note. Op. 777 (Buonamici) (B) L. 3,—
—— (E. R. 1266). *Il Progresso* (*Le parfait pianiste*). 50 Studi di veloc., Op. 818 (Buonamici) (B) L. 8,—
DUVERNOY (G. B.) (E. R. 1210). *Scuola preparatoria della velocità*. 20 Studi-Esercizi senza ottave, Op. 276. (B) L. 6,—
KULLAK (T.) (E. R. 1214). *Scuola delle ottave*. Vol. 3° (Pozzoli). (B) L. 8,—
MENDELSSOHN (F.) (E. R. 1262). *Tre studi*. Op. 104 B. (B) L. 2,50
PIETRI (G.). Casa mia, casa mia... Operetta in 3 atti. Libretto di A. Novelli e A. Nessi. Riduzione (con parole) di G. Zuccoli. (A) L. 20,—
VERDI (G.) (121866). Simon Boccanegra. Fantasia. (Billi). (A) L. 6,—

CANTO E PIANOFORTE

BORDETAS (M.) (121885). *La cuadrilla* (La spagnuola innamorato). Paso doble (MS-Br). Versi di J. Bienvenido «Slanak». (A) L. 5,—
—— (121887). *Lleguste tarde* (Forse in ritardo). Tango (S-T). Versi di J. Bienvenido «Slanak». (A) L. 5,—
FORTINI (P.) (121230) *Modi e Canti della Toscana*. (A) L. 20,—
LAULLON (J.) (121893). *Mi muñequita* (Pupetta gaia). Paso doble (coupler) (MS-Br). Versi di L. Catalán. (A) L. 6,—
NATALETTI (G.) e PETRASSI (G.) (121338). *Canti popolari della campagna romana*. (A) L. 20,—
PEREYRA (E.) (121902). *Y que seas muy feliz* (Io per te saprò goder). Tango (MS-Br). Versi di E. Pereyra. (A) L. 6,—
PERSICO (M.). La bisbetica domata. Opera in 4 atti. Libretto di Arturo Rossato. (A) L. 50,—
PIETRI (G.). Casa mia, casa mia..... Operetta in tre atti. Libretto di A. Novelli e A. Nessi.
Pezzi staccati:
—— (121927). Duetto dei mughetti (Nella e Peppino). (S e T). (A) L. 5,—
—— (121928). Serenata burlesca (Nella e Stefano) (S e T). (A) L. 5,—
—— (121929). Duetto dell'orologio a cucù (Nella e Peppino) (S e T). (A) L. 5,—
—— (121930). La Diana della vecchia guardia (Stefano e Peppino) (T, T e Coro). (A) L. 5,—
—— (121945). Gli amori nella nebbia (Nella e Stefano) (S e T). (A) L. 5,—

CORI A VOCI SOLE

FARA (G.). *Canti di Sardegna*, trascritti per Coro a voci miste da V. Veneziani: a) Muttettu: In sa mam' 'e su apiccu - b) Muttettu: De sa ventana bia - 3. Muttettu: Pasci, angionedda, pasci - 4. Traccas: De sa turr' 'e su forti:
—— (121495). Partitura (A) L. 6,—
Parti staccate:
—— (121496). Soprani, Mezzi-Soprani e Contralti (uniti). (A) L. 3,—
—— (121497). Tenori e Bassi (uniti). » » 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

BOSSI (R.). (121772). *Momenti agresti*. Op. 35. (A) L. 10,—
PUCCINI (G.) (121898). Turandot. Fantasia (Billi). (A) L. 8,—
VERDI (G.). (121867). Simon Boccanegra. Fantasia (Billi). (A) L. 6,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MAINARDI (E.) (121874). *Rapsodia italiana*. (A) L. 10,—

MUSICA DA CAMERA

PILATI (M.) *Quintetto in Re*, per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte:
—— (121129). Partitura. (A) L. 30,—
—— (121130). Parti staccate degli Archi. » » 20,—
—— (121131). Partitura in-16°. » » 15,—

ORCHESTRA

BACH (G. S.) (121861). *Due Preludi*, interpretati per Orchestra d'Archi da R. Pick-Mangiagalli. (A) L. 6,—

GRANDE BANDA

PONCHIELLI (A.) (121613). La Gioconda. Dance of the Hours (R. J. F. Howgill). Parts complete with Conductor. (A) Sc. 12/—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

DE NAVA (A.) (121940). *Chi digo... con los amigos!...* (Iddio sperda gli amici)!. Tango. (A) L. 6,—
FLORIDIA (P.) (121880). *Rêverie-Berceuse* (dalle Scene pittoresche «Orient») (Culotta). (A) L. 6,—
FRONTERA (F.) (121942). *Oye, mujer!* (Senti bene, donna ingrata!). Tango. (A) L. 6,—
LOPEZ ARES (J.) (121950). *Cuarenta entradas* (Fosco dramma). Tango-Canzone. (A) L. 6,—
PEREYRA (E.) (121903). *Y que seas muy feliz* (Io per te saprò goder). Tango. (A) L. 6,—
PIETRI (G.). Casa mia, casa mia.... Due fantasie (Culotta):
—— (121934). I. Fantasia. (A) L. 20,—
—— (121965). II. Fantasia. » » 20,—
PUCCINI (G.) (121839). Edgar. II. Fantasia (De Cecco). (A) L. 20,—
RANDLE (F.) (121944). *Suspendo el viajecito* (Sospendo il mio viaggetto). Tango. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

BERGER (F.). *Titania*. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/—

BLISS (A.). *Serenade* in four movements for Orchestra and Baritone. Piano score. (Oxford, University Press). 7/6

BYNG (F. D.). *Sérénade lointaine*. 2/—. — *Harlequinade*. 2/—. (A. Lengnick & Co. Ltd., London).

BOUTNIKOFF (J.). *Poème*. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—

BUTLER (L.). *At Nightfall*. Nocturne. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/—

CHRETIEN (E.). *Images sonores*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

DAISH (J.). *Pastimes*. Four Bright Pieces. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/—

JOHNSON (J. B.). *Rutland*. Eigh Pieces. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/6

LEBAN (E.). *Nell'immensità dello spazio*. Impressione notturna. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—

LEE (E. M.). *Florestine*. Intermezzo. — *Romance* in G. Flat. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). Each 2/—

LESKOWITZ (R.). *Chopin Rag*. (W. Zimmermann, Leipzig).

NEWTON (E.). *10 English Country Dances*. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/6

POULENC (F.). *Aubade*. Concerto chorégraphique pour Piano et dix huit instruments. Réduction par l'A. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

RAVASENGA (C.). *Studio*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—

ROSSI (R.). *Sei Piccoli tempi*. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 10,—

ROSSI (R.). *16 Tempi Romantici dell'Autunno 1929*. Parte I, 1 a 8, L. 20. — Parte II, 9 a 16, L. 25. (Ed. Giovannini, Trento).

SAUGUET (E.). *La Nuit*. Réduction par l'A. — *Près du bal*. Divertissement pour Flûte, Clarinette, Basson, Violon et Piano. Réduction. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

SCHAEFER (C.). *Tenderness and Passion*. (A. Lengnick & Co. Ltd., London). 2/—

SCHAEFER (C.). *An eventful Day*. Album. (Augener Ltd., London).

TURINA (J.). *Miniaturas*. — *Viaje marítimo*. (Ed. Schott's Söhne, Mainz).

TURINA (J.). *Souvenir de l'Ancienne Espagne*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

ALLENDE (P. H.). *Ave Maria* para Soprano. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—

CAMPODONICO (G. B.). *Idilli*: La Chiesina sopra il poggio. — Il mulino. — Funerale. — Il figlio. (Soc. Ed. Internaz., Torino). Ciascuno L. 2,—

CRAS (J.). *Trois Noëls*. Poèmes de L. Chancerel. (M. Senart, Paris). Fr. 12,—

DOBRONITCH (A.). *Chants populaires Jougoslaves*. (M. Senart, Paris). Fr. 14,—

FERRARI TRECATE (L.). *Strambotto in Serenata*. L. 5. *Le bambolette*, per voce di bimba, L. 4. (F. Bongiovanni, Bologna).

GIBBONS (O.). *Hymn Tune Prelude* on Song 13°. (R. Vaughan Williams) (Oxford, University Press). 2/—

IVIMEY (E.). *Éloge du beau Léandre*, arranged by English Version by G. Rutherford. (Augener Ltd., London). 2/—

MASSARANI (R.). *Bersagnûd Annegnîl*. (F.lli De Santis, Roma). L. 6,—

MONTANARI (G.). *Tre Canzoni Campestri Modenesi su* Motivi popolari. (Mignani, Firenze).

PARIBENI (G. C.). *Nove epigrafi*. Poesia di F. Pastonchi. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—

PARIBENI (G. C.). *Tenzone di fontane* per coro di Soprani, Contralti, senz'accompagnamento. (Magazzino musicale, Milano).

ROCCA (L.). *All'ombra dei cipressi...* dal « Sepolcri » di U. Foscolo. (A. & G. Carisch & C. Milano). L. 5,—

SAUGUET (H.) *Amour et Sommeil*. Poème de Swinburne. — *Présence*. Poème de R. Laporte. — *Berceuse Créole*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

SIMONCINI (R.). *Tango della nostalgia*. — *Tango dei fiori*. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno L. 6,—

MUSICA DIDATTICA

ACHILLE SCHINELLI
Canzoniere dei fanciulli

PARTE I: CANTI RELIGIOSI (Canti gregoriani - Laudi spirituali. - Brani religiosi da opere teatrali):

120171. Canto e Pianoforte. L. 20,—
120177. Canto solo. » 12,—

Fascicoli sciolti (edizione popolare):

121511. Fasc. I. per la 1ª e 2ª elementare. L. 2,—
121512. Fasc. II, per la 3ª elementare. » 2,—
121513. Fasc. III, per la 4ª e 5ª elementare. » 3,—
121514. Fasc. IV, per i corsi integrativi. » 4,—

PARTE II: CANTI PATRIOTTICI (Inni nazionali. - Canti popolari. - Canti dei soldati. - Brani patriottici da opere teatrali):

120172. Canto e Pianoforte. L. 15,—
120178. Canto solo. » 8,—

Fascicoli sciolti (edizione popolare):

121515. Fasc. I, per la 1ª e 2ª elementare. L. 3,—
121516. Fasc. II, per la 3ª elementare. » 2,—
121517. Fasc. III, per la 4ª e 5ª elementare. » 3,—
121518. Fasc. IV, per i corsi integrativi. » 3,—

PARTE III: CANTI D'ARGOMENTO DIVERSO (A'la Natura, Alletti, ecc. dei migliori autori antichi e moderni):

120173. Canto e Pianoforte. L. 15,—
120179. Canto solo. » 8,—

Fascicoli sciolti (edizione popolare):

121519. Fasc. I, per la 1ª e 2ª elementare. L. 2,—
121520. Fasc. II, per la 3ª elementare. » 2,—
121521. Fasc. III, per la 4ª e 5ª elementare. » 3,—
121522. Fasc. IV, per i corsi integrativi. » 3,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

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 SAKÛNTALA. (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 PLATONE. Quadro sinf. (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 tempi. 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,—

GUI (V.)

CANTATA (dal « Cantico dei Cantici ») per Soprano, Tenore, Coro e Orchestra. (121623). L. 10,—

LAPARRA (R.)

SUITE ITALIENNE en forme de ballet, pour petit Orchestre avec Trompette principale. (121200). L. 10,—

LOCATELLI (P.)

CONCERTO per 4 Violini, Orchestra d'Archi ed Organo (Toni). (120864) L. 10,—
10º CONCERTO DA CAMERA per Orchestra d'Archi e Pianoforte (Marinuzzi). (E. R. 1005). L. 12,—

LUALDI (A.)

LA FIGLIA DEL RE. L'Interludio del 2º atto. (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*. (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. Molinari. (118670). L. 10,—

MULÉ (G.)

DAFNI. Interludio. (121057). L. 5,—
DAFNI. Danza satiresca. (121572). L. 8,—

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,—

PANIZZA (E.)

TEMA CON VARIAZIONI. (121476). L. 20,—

PARELLI (A.)

SINFONIA IN RE MIN. (120913). L. 40,—

PILATI (M.)

Suite per Archi e Pianoforte: 1. *Introduzione.* — 2. *Sarabanda.* — 3. *Minuetto e Rondò.* — 4. *Finale.* (120497) L. 10,—

Quintetto in Re, per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (121131). L. 15,—

PICK-MANGIAGALLI (R.)

Notturno e Rondò fantastico. (119073). L. 20,—

Piccola Suite: 1. *I piccoli soldati.* — 2. *Bercense.* — 3. *La danza d'Olaf.* (120474). L. 20,—

Preludio e Fuga. Op. 47. (120479). L. 20,—

4 Poemi. (*Elegia.* — *Menestrelli.* — *L'armoniosa cena.* — *Ballata macabra*). (119939). L. 20,—

Due Preludi di G. S. Bach. Interpretazione orchestrale. (121861). L. 6,—

PIZZETTI (I.)

Trio in la per Violino, Violoncello e Pianoforte. (119085). 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). (119639). L. 10,—

RESPIGHI (O.)

Antiche Danze ed Arie per Liuto (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: 1ª Suite 1. 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. Carosio Fabrizio. Laura soave. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canaria. - II. G. B. Besardo. Danza rustica. - III. Autore incerto. Campane Parisienses. Mersenne Marin. Aria. - IV. Giansoncelli Bernardo (detto il Bernardello). Bergamasca. (119577). L. 20,—

Ballata delle Gnomidi. Poema sinf. (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*). (118815). 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. (119989). 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 Colombe*, 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,—

Il tramonto. Poemetto lirico per MS. (121488). L. 8,—

Passacaglia in do min. di G. S. Bach. Interpretazione orchestrale. (121769). L. 20,—

ROCCA (L.)

Interludio epico (Percussus clevos). (121353). L. 12,—

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 Ruine.* - 2. *Serenate.* (119081). L. 15,—

Paesaggi Toscani. Rapsodia su temi popolari per Orchestra. (120079). L. 20,—

Preludio, Fanfara e Fuga per Orchestra. (120935). L. 20,—

Il Carnevale di Venezia. Variazioni alla Paganini. (121284). 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.

I. *La Primavera.* - II. *L'Estate.* - III. *L'Autunno.* - IV. *L'Inverno.* (120359 a 62). Ciascuno 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,—

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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.

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXX.

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo
la più facile digeribilità

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

CARLO ERBA MILANO

1929 - 202

CONCHITA SUPERVIA

e le sue più recenti mirabili interpretazioni incise sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

6063-M

Se tu m'ami (Pergolese)
La zingarella (Paisiello)

6064-M

Canzone del paggio (Sartorio) Aria antica.

Occhietti amati (Falconieri) Aria antica.

6065-M

Jota (De Falla) Canzone spagnola.

Seguidilla murciana (De Falla) Canzone spagnola.

CON ORCHESTRA DIRETTA DAL MAESTRO CAPOEVILLA

DISCHI ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - MILANO - Via L. Palazzi, 19

Negozio di vendita: Galleria Vitt. Eman. 74 (lato Piazza Scala)

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magaz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3 a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

COMPOSIZIONI PER BANDA

GRANDE BANDA

D'ELIA (A.).

Il trionfo di Bellerofonte. Impressioni sinfoniche :

120436. - Partitura L. 30,—
120437. - Parti staccate » 50,—

DE SABATA (V.).

Suite in 4 tempi (Garavaglios) :

121257. - 1.° Risveglio mattutino. Partitura L. 10,—
121258. - Parti staccate » 25,—
121259. - 2.° Tra fronda e fronda. Partitura » 20,—
121260. - Parti staccate » 50,—
121261. - 3.° Idillio. Partitura » 10,—
121262. - Parti staccate » 25,—
121263. - 4.° Meriggio. Partitura » 20,—
121264. - Parti staccate » 50,—

MULÈ (G.).

Sicilia canora. Suite (D'Elia).

121312. - 1.° Tempo. Una notte a Taormina. Partitura L. 10,—
121313. - Parti staccate » 20,—
121314. - 2.° Tempo. Fioriscono gli aranci. Partitura » 20,—
121315. - Parti staccate » 40,—

PUCCINI (G.).

Tosca. Sunto dell'Opera (Garavaglios) :

121466. - Parte I^a (Atto 1°). Partitura L. 30,—
121467. - Parti staccate » 50,—
121468. - Parte II^a (Atti 2° e 3°). Partitura » 30,—
121469. - Parti staccate » 50,—

RESPIGHI (O.).

Feste Romane. Poema Sinfonico (D'Elia)

121478. - Partitura L. 50,—
121479. - Parti staccate » 80,—

VERDI (G.).

La Forza del Destino. Sinfonia (M. Mascagni).

121461. - Partitura L. 20,—
121462. - Parti staccate » 40,—

ZANDONAI (R.).

I Cavalieri di Ekebù. Fantasia di G. Pennacchio :

120425. - Partitura L. 50,—
120426. - Parti staccate » 80,—

MEDIA BANDA

CECCHERINI (A.).

121242. - *Gran Marcia*. Partitura L. 10,—
121243. - Parti staccate » 15,—
121240. - *Marcia funebre*. Partitura L. 8,—
121241. - Parti staccate » 15,—

PICCOLA BANDA

CATALANI (A.).

Loreley. Danze delle Ondine e Finale del Preludio (Manente).

121439. - Partitura L. 15,—
121440. - Parti staccate » 25,—

DONATO (E.).

Julia. Tango Milonga (Manente).

121825. - Partitura L. 6,—
121826. - Parti staccate » 10,—

MATOS RODRIGUES (G. H.).

La Cumparsita. Tango (Manente).

121827. - Partitura L. 6,—
121828. - Parti staccate » 10,—

PUCCINI (G.).

Suor Angelica. Intermezzo (M. Mascagni) :

121459. - Partitura L. 8,—
121460. - Parti staccate » 15,—

FANFARA

PERONI (A.).

Brani scelti, trascritti. Partitura e Parti staccate :

121427. - Acton (C.). *A toi!* L. 6,—
121428. - Billi (V.). *Voce del cuore*. » 6,—
121429. - — *Fête au village* » 10,—
121430. - *Ronde des gamins* » 8,—
121431. - De Crescenzo (C.). *Prima carezza* » 6,—
121432. - Gillet (E.). *Passionnette*. » 10,—
121433. - — *Coeur joyeux*. » 6,—
121434. - Learsi (M.). *Indian patrol*. » 6,—
121435. - Pick-Mangiagalli (R.). *Chanson - Sérenade à Colombine*. » 8,—
121436. - Tosti (F. P.). *Malìa*. » 8,—
121421 a 426. - *Sei piccole marce*, per uso passeggiate, gite, ecc. Partitura e Parti staccate : 1. Gallarate. - 2. Montepulciano. - 3. Fossombrone. - 4. Cassano d'Adda. - 5. Angera. - 6. Cortina d'Ampezzo. Ciascuna L. 6,—

EDIZIONI RICORDI - 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

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"
"La Voce del Padrone"
(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

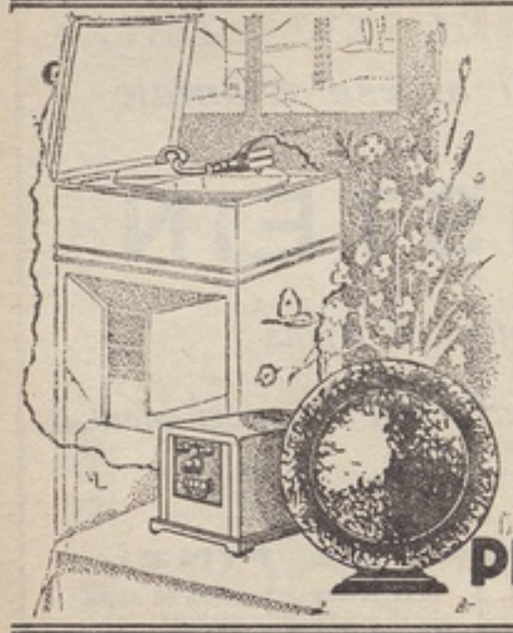
Artisti Sommi
Riproduzione perfetta



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



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA
FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

L'ALTOPARLANTE PHILIPS
tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita — A —

PHILIPS-RADIO

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 registr., 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

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 - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Piona & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellecioni - MANTOVA: L. Desiderà - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Giov. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Berzioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tiné - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VICENZA: Ferdinando Balboni - VOGHERA: Mario Maroni



I MIGLIORI DISCHI A PUNTA ACCIAIO
INCISIONE ELETTRICA - SENZA FRUSCIO

MACCHINE PARLANTI OLOTONAL

Amplificatori Elettrodinamici **PANATONAL**

CATALOGHI GRATIS

Soc. Anonima Italiana OMNIAFONO

MILANO

Portici Settentrionali, 21

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.

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

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

BELLINI (V.)		**PUCCINI (G.)**		**VERDI (G.)**	
Norma	L. 100	*Gianni Schicchi*	L. 60	*Aida*	L. 100
BOITO (A.)		*Il Tabarro*	» 60	*Falstaff*	» 100
Mefistofele	L. 100	*La Bohème*	» 100	*Il Trovatore*	» 100
Nerone	» 100	*La Fanciulla del West*	» 100	*La Traviata*	» 100
DONIZETTI (G.)		*Madama Butterfly*	» 100	*Otello*	» 100
L'Elisir d'amore	L. 100	*Manon Lescaut*	» 100	*Rigoletto*	» 100
MASCAGNI (P.)		*Suor Angelica*	» 60	*Un Ballo in maschera*	» 100
Iris	L. 100	*Tosca*	» 100	**WAGNER R.**	
MONTEMEZZI (I.)		*Turandot*	» 100	*Parsifal* (Testo italiano e tedesco)	L. 100
L'Amore dei tre Re	L. 100	**RESPIGHI (O.)**		**ZANDONAI (R.)**	
PIZZETTI (I.)		*Belfagor*	» 100	*Conchita*	» 100
Dèbora e Jaèle	L. 100	**SPONTINI G.**		*Francesca da Rimini*	» 100
PONCHIELLI (A.)		*La Vestale*	L. 100		
La Gioconda	L. 100				

EDIZIONI RICORDI

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 crom

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.

OVUNQUE
potete udire e acquistare i meravigliosi

DISCHI Brunswick

Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce
AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

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

LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = CANAPIFICI = SMALTIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI = COTONIFICI



In tutto il mondo
le Compresse di ASPIRINA sono conosciute. Milioni di persone le usano contro i mali di testa, di denti e di orecchio, l'influenza, i reumatismi, la febbre. Esse sono di effetto rapido e sicuro.

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250

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. Pannain. - Il Conservatorio di musica in San Pietro a Maiella . . Pag. 441

S. A. Luciani. - S. Agostino e la musica . . . . . » 451

R. De Rensis. Un grande amico dell'Italia: Camillo Bellaigue . . . » 455

RIVISTA DELLE RIVISTE: L'opera al giorno d'oggi. - Uno strumento nuovo. - Musica contemporanea corale per voci miste. - Italia. - Estero . . . » 458

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . . » 466

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Svizzera (G. Doret). - Lettera dal Belgio (E. Closson). - Lettera dalla Russia (B. De Schloezer) . » 468

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica per Orchestra . . . . . » 471

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 475

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 479

BRANO MUSICALE

G. Tagliapietra. - *Studio* per Pianoforte.

LA GRANDE MARCA DI PIANOFORTI

GAVEAU

PARIS



45-47 Rue la Boétie
SUCCURSALE
BRUXELLES
45-45 Rue Royale

Chiedere alla Casa invio del nuovo catalogo

ANNO XII. NOVEMBRE 1930-IX N. 11.

MVSICA D'OGGI

Il Conservatorio di Musica in San Pietro a Maiella

La storia del Conservatorio in S. Pietro a Maiella è intimamente collegata a quella degli antichi quattro Conservatori napoletani, e precisamente il Conservatorio di S. Maria di Loreto, quelli di S. Onofrio a Capuana, dei Poveri di Gesù Cristo, della Pietà delli Figlioli Turchini, detto più brevemente Pietà dei Turchini.

Il nome, al Conservatorio di S. Pietro a Maiella, gli venne dal luogo che il Conservatorio passò ad occupare nel 1826, il Monastero in S. Pietro a Maiella. Prima, il Conservatorio si chiamava Collegio di S. Sebastiano, e precisamente da quando l'ultimo rimasto dei quattro antichi Conservatori, quello della Pietà dei Turchini, aveva preso sede nel Convento di S. Sebastiano. I nomi, quindi, non danno il vero profilo dell'Istituto, e non stabiliscono distinzione. In realtà lo spirito musicale si attua, a Napoli, attraverso la storia dei suoi Conservatori, senza soluzione di continuità. Di questo spirito il nome di S. Pietro a Maiella è rimasto come un simbolo.

Conservatorio di S. Maria di Loreto.

Il più antico dei quattro Conservatori napoletani fu quello di S. Maria di Loreto. Una nota tradizione, raccolta dal d'Engenio, dal Villarosa, dal Sigismondo e dal Chioccarelli, ne fissa al 1537 la data di fondazione. La quale è dovuta all'iniziativa dello spagnuolo Giovanni di Tappia, giunto a Napoli proprio in quell'anno. Scopo dell'Istituto era quello di porgere assistenza all'infanzia derelitta. Così dice il d'Engenio del pietoso spagnuolo: « Con le limosine dei napoletani subito diede principio alla presente Chiesa e luogo ove cominciò a ricevere i poveri fanciulli figliuoli dei poveri cittadini, facendoli istruire et ammaestrare nella via christiana ».

Ma il Conservatorio, come gli altri tre dei quali andremo a dire, non divenne subito istituto di educazione musicale. Debbono passare una cinquantina d'anni perchè l'esercizio della musica vi sia introdotto, ma soltanto in adempimento alle esigenze delle funzioni religiose. E passerà un buon secolo perchè vi si cominci a parlare d'insegnamento musicale vero e proprio.

I primi musicisti che vi furono impegnati erano organisti: tra il 1586 ed ed il 1587 troviamo i nomi di Stefano di Napoli, Giovanni Cesare de Falco e

Giovan Bernardino de Filippis. Il primo accenno ad un maestro di cappella lo troviamo soltanto nel 1633 e sappiamo che detta carica veniva retribuita con sei ducati al mese. In data 29 gennaio 1634, nei registri dell'Archivio citato dal di Giacomo (1), si fa menzione d'un maestro di cornetta e nel febbraio dello stesso anno, d'un maestro di violino. Solo intorno a questi anni comincia, nei Conservatori napoletani, un'attività musicale vera e propria.

Tra le figure più importanti, per la storia musicale napoletana nel XVII secolo, è senza dubbio quella di Francesco Provenzale che nel 1663 fu chiamato a reggere il posto di primo maestro di cappella nel Conservatorio di S. Maria a Loreto e che dopo dieci anni passò ad insegnare nel Conservatorio della Pietà dei Turchini dove rimase fino al 1701.

A sostituire il Provenzale, in S. Maria di Loreto, fu chiamato Gaetano Veneziano, già allievo del Conservatorio. Gaetano Veneziano è una figura di musicista assai notevole; l'Archivio musicale dei Filippini, in Napoli, possiede di lui molta musica sacra. Egli rimane in S. Maria di Loreto fino al 1685, nel quale anno si dimette, con la dichiarazione che « non può più attendere ai figliuoli, per le molte sue occupazioni ».

Nel 1689, per deliberazione dei Governatori dell'Istituto, è assunto Alessandro Scarlatti « per maestro di cappella di detto Conservatorio, quale debbia dar lettione di canto e suono di tutto a figlioli che li saranno stabiliti da li Governatori ». Ma i Governatori non ebbero tempo di stabilire gran cosa, chè Alessandro Scarlatti subito si mise in licenza per recarsi a Roma. Fu malamente sostituito con Pietro Bartilotti che tenne l'insegnamento fino al 1695.

Ritorna, intanto, Gaetano Veneziano, con la carica di primo maestro « conosciuto per uno dei primarii maestri di cappella di quella città ». Nel 1704 viene a morte Francesco Provenzale. Ritornato in Napoli Alessandro Scarlatti, non attende più all'ufficio d'insegnante nel Conservatorio di S. Maria di Loreto, ma si dedica alla Cappella Reale. Anche Gaetano Veneziano mostra ben presto di anteporre le cure di maestro della Cappella Reale ai doveri d'insegnante e per il Conservatorio comincia una vera crisi didattica.

Morto il Veneziano nel 1716, gli succede il suo allievo Gaetano Perugino al quale viene aggregato il figliuolo Giovanni, in qualità di secondo maestro; ma nel 1720 viene nominato primo maestro un musicista di valore quale Francesco Mancini che servirà il Conservatorio fino al 1735. Di quel Giovanni Fischietti, che viene dopo il Mancini, il Conservatorio non avrà soverchiamente a lodarsi. Il Fischietti, infatti, viene ben presto sostituito da Niccolò Porpora che, però, nel 1741 lascia Napoli per Venezia. Venuto a morte Giovanni Veneziano, il Conservatorio rimane privo anche di secondo maestro. Ma il vuoto è subito colmato con una nomina degna: quella di Francesco Durante, che insegnò in S. Maria di Loreto dal 1742 al 1756. Al Durante succede Gennaro Manna. Intanto Antonio Sacchini, che dal 1758 aveva avuto la nomina di maestro straordinario di canto, nel 1761 viene eletto secondo maestro di cappella, per dimettersi subito, l'anno appresso. In suo luogo viene nominato Fedele Fenaroli. Anche nel 1758 ritorna in Napoli il Porpora che è nominato maestro di cappella straordinario, ma gli affari urgono ed egli va via di nuovo nel 1761. Nel 1777, Fedele Fenaroli, il cui nome rimarrà

(1) S. di Giacomo: *Il Conservatorio dei P. di G. C. e quello di S. M. d. L.* — Sandron, 1929, pag. 198-9.

legato ai suoi popolari partimenti, è promosso primo maestro e terrà per molti anni ancora il suo posto. Nel 1760, fra gli allievi, notiamo Domenico Cimarosa e Niccolò Zingarelli.

Nel 1770, secondo quanto al Burney riferì il Piccinni, da quello stesso interrogato al riguardo, nei Conservatori di Napoli lo studio della musica va organizzato nel modo seguente (2): In ciascun Conservatorio insegnavano due maestri di cappella, uno per la composizione, l'altro per il canto. Vi erano, inoltre, maestri tecnici per gli strumenti: violino, cornetta, clavicembalo, violoncello, oboe, flauto. Si era ammessi in Conservatorio tra un minimo d'età di otto o dieci anni ed un massimo di venti. Quando, dopo un certo tempo, gli scolari non avessero dimostrato buone disposizioni per la musica, venivano licenziati senz'altro. Quelli che vi entravano ad otto anni assumevano l'obbligo di restarvi non meno di altri otto. Si ammettevano anche scolari esterni a pagamento, o per convittori, e costoro potevano lasciare il Conservatorio quando volessero.

Nel 1797 il locale occupato dal Conservatorio di S. Maria di Loreto muta radicalmente di funzione. Da scuola viene adibito a caserma. I *figlioli* del Conservatorio debbono trasportare i loro penati in S. Onofrio a Capuana che s'era ridotto a qualche allievo e a due soli maestri, il Furno ed il Rispoli.

Il corpo insegnante del Conservatorio di S. Maria di Loreto, in quell'anno, era costituito nel modo seguente: Fedele Fenaroli, primo maestro; Saverio Valente, secondo; Nicola Coccia, maestro di violino; Giuseppe Prota, maestro d'oboe, Giuseppe Ercolano, maestro di tromba; Carlo Loveri, maestro di violoncello.

I due Conservatori di S. Maria e di S. Onofrio menarono vita grama fino al 1807; in questo anno, durante l'occupazione francese essi vennero fusi in uno col Conservatorio della Pietà dei Turchini.

Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo.

La carta di fondazione di questo Conservatorio reca la data del 1598, ma l'attributo di Poveri di Gesù Cristo gli fu conferito soltanto nel 1600. Alle origini della pia istituzione è legato il nome del caritatevole frate Marcello Fossataro da Nicotera, il quale con gravi cure e sforzi tenaci, riusciva ben presto ad elevare il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo allo stesso livello di quelli di S. Maria di Loreto, di S. Onofrio a Capuana e della Pietà dei Turchini.

Non si può indicare l'anno preciso nel quale il Conservatorio abbia iniziata la sua attività musicale. Il Di Giacomo ci fa sapere che nel 1633 quattro insegnanti facevano *schola* nel Conservatorio. Essi erano Francisco Rufolo, *magister musicae*, Marcus Antonius de Antonino, *eius coadiutor*, Franciscus Anzelonus, *magister lyrae*, Jacobus Anzelonus, *magister buccinae* (3).

Ma sappiamo altresì, attraverso la relazione della Visita del Cardinale Boncompagni, che in quello stesso anno il Conservatorio possedeva un archivio musicale di notevole importanza; da ciò si può indurre che la cultura musicale, presso i Poveri di Gesù Cristo, avesse di già raggiunto un elevato grado. Vi si notano le seguenti opere: Cristofaro Morales, Mottetti e Messe. Giovanni M. Sabino, Mottetti a due, tre e quattro voci. Pomponio Nenna, Madrigali a cinque. Luca Marenzio,

(2) S. di Giacomo: *Il Conservatorio di S. Onofrio a C. e quello di S. M. della Pietà dei Turchini.* - Sandron ed., pag. 116.
(3) S. di Giacomo, op. cit., pag. 68.

Madrigali a quattro. Giovanni M. Sabino, Sonate a quattro ed a cinque. Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, Madrigali.

Dallo stesso documento risulta che in quell'anno il Conservatorio possedeva i seguenti strumenti: tre violini di soprano; tre violini di tenore; due tromboni; tre vecchi cornetti; un cimbalo; due violoni, un altro violino « del quondam don Antonio Gabriele », una ribechina per la musica.

Nel 1675 troviamo, fra i maestri, il nome di Giovanni Salvatore che prende il posto di Domenico Arcuccio e lo conserva fino al 1689. Al Salvatore succede, nel 1690, Gennaro Ursino od Orsino che già insegnava nel Conservatorio fino dal 1686. Questo Ursino, finora sconosciuto alla storia della musica, è un forte musicista del quale abbiamo potuto constatare i meriti in alcune sue composizioni appartenenti all'Archivio musicale dei Filippini, in Napoli. All'Ursino succede, nel 1695, un altro musicista di grande valore: Gaetano Greco, versatissimo nel violino, nel contrappunto e nella composizione. Conosco del Greco una *Salve Regina* a 4 v. (1681) appartenente all'Archivio Musicale dei Filippini, una *Toccata* per organo ed un *Tema* con variazioni (Ballo de Mantua) per cembalo, conservati nel Conservatorio in S. Pietro a Maiella.

Nel 1699 il corpo insegnante del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo era così formato: Gaetano Greco, maestro di cappella, Matteo Giordano, sostituto ed aiutante del Greco; Francesco Mirabella, maestro di strumenti ad arco; Pietro Manto, maestro di strumenti da fiato.

Nel 1728 muore o viene giubilato Gaetano Greco e gli succede Francesco Durante. Se Giambattista Pergolesi abbia o non studiato al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo è una questione che la critica storica non ha ancora messo in chiaro. La tradizione, attraverso il Florimo, dice di sì, ma la tradizione afferma molte cose per niente attendibili e del Pergolesi, nei documenti finora consultati, non è nè pure il nome. Tuttavia viene fatto di sospettare che al soave cantore dello *Stabat* voglia riferirsi il nome di quel *Iesi* che ricorre frequentemente nei registri del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e precisamente in quelli del 1727, 1729, 1730. Si trova, invece, il nome dello spagnuolo Terradeglias che risulta essere entrato nel Conservatorio durante l'anno 1732.

Nel 1730 i *figlioli* del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo si rivoltano contro i mali trattamenti d'un rettore lestofante; la repressione violenta dell'indisciplinato atto portò anche a spargimento di sangue. Da quell'anno l'Istituto comincia a declinare, finchè nel 1744 ne viene decretata ed attuata la soppressione.

Conservatorio di S. Onofrio a Capuana.

Nel 1578 viene costituita, in Napoli, la venerabile Compagnia della Chiesa di S. Onofrio, « sita nella strada della Capuana ». Ai principi del 1600 questa benemerita Confraternita deliberava di dedicare i proventi della sua carità all'assistenza dei fanciulli orfani e poveri. Così ha origine il nuovo Conservatorio, chiamato appunto di S. Onofrio a Capuana.

Ma l'Istituto non assume una vera e propria importanza musicale avanti la metà del secolo. Soltanto tra il 1669 ed il 1690 troviamo nomi importanti di maestri di cappella appartenenti a questo Conservatorio, quelli cioè di Pietro Andrea Ziani e di Cristoforo Caresana, morto nel 1709, veneziano venuto a Napoli; una parte importante della sua ricca produzione è conservata nell'Archivio musicale dei Filippini, in Napoli.

Al Caresana succede, nel 1690, Angelo Durante (da non confondersi col celebre Francesco), che fu ad un tempo rettore e maestro di cappella. Il Durante compose la musica per un dramma spirituale *La gara amorosa tra il cielo la terra ed il mare* (1696). Anche il successore del Durante, Nicola Sabini, volle cimentarsi nel genere drammatico sacro, con *Il mondo abbattuto*, scherzo drammatico di Simone de Falco. Vanno ricordati, altresì, come appartenenti allo stesso Conservatorio, i musicisti Giuliano Bandini, autore del dramma sacro *Le glorie della Fede in due martiri mori*, su parole di Ignazio Maria Mancini e Giuseppe Niccolini da Piacenza.

Nel Conservatorio di S. Onofrio a Capuana allignò in particolar modo il culto della rappresentazione musicata, sacra e spirituale, in un primo momento, buffa in seguito. Appunto da questo Conservatorio sarebbe uscito, secondo una opportuna ipotesi, quel Michele Falco che fu uno dei primi autori di opere buffe napoletane ma del quale tuttora non si conosce alcuna composizione musicale.

Al Conservatorio di S. Onofrio a Capuana appartennero musicisti di grande valore. Ricorderemo Nicola Fago che v'insegnò dal 1704 al 1708; Francesco Durante, nel biennio 1711-12; poi lo troviamo al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e poi di nuovo in quello di S. Onofrio dal 1745 al 1755; Nicola Porpora, dal 1715 al 1722 e poi di nuovo nel 1760-1; Francesco Feo, dal 1723 al 1739; Leonardo Leo dal 1739 al 1744; Carlo Cotumacci, dal 1755 al 1785.

Inoltre vi furono allievi Nicola Coccia, napoletano, entratovi nel 1755; Filippo Dietrich, detto *Gallipoli*, alunno nel 1765; Giovanni Furno, nel 1767; Giuseppe Gazzaniga, nel 1761; Giuseppe Guglielmi, napoletano, nel 1766; infine Giovanni Paisiello da Taranto. Il Paisiello entrò allievo nel Conservatorio l'8 giugno 1754 e ne uscì il 5 luglio 1763.

Nel 1770, il Conservatorio di S. Onofrio contava novanta allievi, ma con la fine del secolo, l'importanza dell'Istituto va sempre più a diminuire. Nel 1790 gli scolari erano ridotti pressochè ad una trentina; maestro di cappella per la composizione era Giacomo Insanguine detto *Monopoli*. Dal 1781 al 1795 l'Insanguine fu anche maestro di cappella al Tesoro di S. Gennaro. Gli ultimi maestri del Conservatorio, nel 1795, furono Giovanni Furno e Salvatore Rispoli. Avvenuta la fusione dei due Conservatori di S. Maria di Loreto e di S. Onofrio, vi rimase il solo Furno. Il 1° gennaio 1807 gli avanzi di quelli che furono i due gloriosi Istituti di musica vengono incorporati al superstite Conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini.

Conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini.

Altra pia istituzione su lo stampo delle precedenti fu il Conservatorio di S. Maria della Pietà *delli figlioli turchini*, che cominciò a funzionare nel 1583; un tal nome venne al Conservatorio dal colore dell'abito che era prescritto quale divisa dei suoi *figliuoli*. Così, infatti, si legge al riguardo delle *Regole* e *Statuti* del Conservatorio: « Ognuno che viene in Conservatorio deve vestire con un abito modesto, e decente, di color turchino che vada al pavonazzo, lungo a modo di sottana ecclesiastica, con collare bianco, bottoni, cinta e zimarra dello stesso colore torchino, cappello e scarpe nere, calzette torchine o bianche » (4). L'inse-

(4) S. di Giacomo, op. cit., pag. 221.

gnamento della musica vi fu introdotto non molto dopo il 1600. Il primo maestro di cui si fa menzione nei registri dell'Archivio, attualmente posseduti dal Conservatorio in S. Pietro a Maiella, è Giovanni Maria Sabino, che v'insegnò dal 1622 al 1626. Gli successe Francesco Lambardi dal 1626 al 1630; ma i capisaldi della scuola furono Giovanni Salvatore e Francesco Provenzale.

Giovanni Salvatore v'insegnò dal 1662 al 1673. La tradizione mena voce che il Salvatore sia stato maestro di Alessandro Scarlatti; la qual cosa non è comprovata, ma anche se non vera, depone sempre della considerazione nella quale era tenuto il Salvatore. Abbiamo visto come il Salvatore, del quale si conservano alcune musiche nell'Archivio dei Filippini, sia stato Maestro di Cappella anche al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo nel 1675.

Francesco Provenzale nacque a Napoli verso la metà del secolo XVII. Nel 1680 viene assunto in servizio alla Real Cappella in sostituzione di Pier Andrea Ziani. Passò al Conservatorio della Pietà dei Turchini nel 1673, dopo di avere insegnato per undici anni continui in quello di S. Maria di Loreto. Tenne cattedra alla Pietà dei Turchini fino al 1701, morì nel 1704 (5).

Al Provenzale succede Gennaro Ursino che già abbiamo incontrato maestro di cappella ai Poveri di Gesù Cristo e poi Nicola Fago che insegnò alla Pietà dei Turchini dal 1711 al 1740 (6). Il Fago aveva insegnato anche al Conservatorio di Sant'Onofrio e fu maestro di cappella al Tesoro di S. Gennaro dal 1709 al 1731. Successore del Fago fu Leonardo Leo, un altro grande maestro che ebbe valore decisivo per le sorti della scuola musicale napoletana.

Leonardo Leo nacque in S. Vito degli Schiavi, in provincia di Lecce, nel 1694, e morì a Napoli nel 1744; allievo prima dell'Ursino ed in seguito del Fago, divenne maestro di cappella nel Conservatorio di S. Onofrio a Capuana dal 1741 al 1744 e poi in quello della Pietà dei Turchini dove già aveva tenuto cattedra dal 1734 al 1737, in qualità di secondo maestro. Fu anche organista nella Real Cappella.

Anche dal Conservatorio della Pietà dei Turchini uscì Nicola Sala, famoso autore delle *Regole di contrappunto pratico* stampate a spese delle Real Casa. Nel 1781 era secondo maestro in quel Conservatorio e fu promosso al grado di primo nel 1793. Giubilato nel 1799 ebbe a successore Giacomo Tritto, pugliese. Fu costui studioso del violoncello e versatissimo nella didattica del partimento; fu secondo maestro nel Conservatorio fino dal 1785. Una personalità assai spiccata della scuola musicale napoletana fu Nicolò Jommelli di Aversa, vissuto tra il 1714 ed il 1774. I documenti d'archivio non ci danno dati precisi circa la sua carriera scolastica, ma la tradizione afferma che egli abbia studiato in Napoli. È noto che il Jommelli, tra i più notevoli rappresentanti dell'opera seria nel Settecento, fu maestro a Stuttgart dal 1754 al 1769. Neanche del Traetta abbiamo i dati controllabili; la tradizione porta anche lui tra gli allievi dei Conservatori napoletani e precisamente del Durante e del Porpora.

---

(5) Cf. S. di Giacomo, op. cit., pag. 312. — R. Rolland, *Hist. de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Paris, 1895. — G. Pannain, *Fr. Provenzale e la lirica del suo tempo*. in « Riv. mus. it. », 1925, pag. 497 e seg.

(6) In Di Giacomo, op. cit., trovo dati discordanti, al riguardo: a pag. 295 sono dati come anni di servizio del Fago alla Pietà dei Turchini quelli che vanno dal 1705 al 1710 ed è confermato a pag. 313. Invece, a pag. 149 vien detto che il Fago fu chiamato ad insegnare a la Pietà nel 1711.

Nel 1790, per nomina regia, fu delegato al Conservatorio della Pietà Saverio Mattei, calabrese di nascita, professore di lingue orientali nel R. Liceo del Salvatore in Napoli, esaminatore dei Regi Professori delle Scuole del Regno, uditore dei Regi Castelli, avvocato fiscale del Tribunale di guerra e della Casa Reale, uomo eruditissimo. Il Mattei fu amico ed alto estimatore del Jommelli ed è noto l'elogio funebre da lui scritto per il musicista aversano. Quando il Mattei fu nominato Regio Delegato al Conservatorio della Pietà, le cose vi andavano tutt'altro che bene. La sua relazione presentata nel 1795 parla chiaro. Tutto vi trovò « nel massimo sconcerto. Giovani indisciplinati, vagabondi, senza subordinazione, e quel ch'è più languenti dalla fame e dalla miseria. Lo studio della musica o trascurato affatto, o regolato in modo da non farne cavare profitto alcuno alla povera gioventù mal diretta ». Gravi sono i rilievi del Mattei circa l'insegnamento: « I maestri — egli riferisce — invece di tenere i giovani come i pittori nella Scuola del *nudo*. si contentano di far solo ornamenti, ed in luogo di far cantare ai giovani i duetti di Steffani e di Carapella, i salmi di Marcello, i madrigali di Lotti, le carte di Scarlatti, di Leo, di Durante, cominciano subito a far cantare loro dei rondoncini e dei canonetti da chitarra francese ».

Non meno violentemente si scagliava il Mattei contro la decadenza della scuola di composizione. Delle opere dei classici e dei grandi maestri paesani che col loro insegnamento avevano dato lustro ai Conservatori, non si conservava nè pure la traccia. Fuori di qualche rondò e d'un poco di musica buffa null'altro si leggeva nelle scuole. Il Mattei comprende la gravità della situazione e si dà a tutt'uomo ad una energica riforma. Anzi tutto si preoccupa dell'insegnamento del Canto fermo e vi destina il Padre Giuseppe, uno dei migliori cantori di Santa Maria la Nova. Si rende conto che per una seria educazione musicale occorre avere a portata di mano le opere fondamentali dei grandi maestri e vagheggia ed attua l'ardita idea d'una *Biblioteca di musica*. Egli stesso vi contribuisce di sua borsa e dona « infinite carte, antiche e recenti, di ottimi autori ». È costituita, così, la *Biblioteca musicale* del Conservatorio della Pietà la quale sarà il prezioso fondo della Biblioteca di S. Pietro a Maiella. Ne fu primo custode quel Giuseppe Sigismondo che si rese benemerito anch'egli di cospicui doni alla Biblioteca. Circa la costituzione di questo importante fondo bibliografico, la citata relazione del Mattei dà importanti notizie: « Incominciando da gli antichissimi madrigali del Duca (*sic*) di Venosa e discendendo piano piano alla nostra età, si son raccolti in ogni genere di musica vocale, istrumentale, sacra, profana e buffa, moltissime carte. Basta dire che del solo gran Jommelli si son riposti in biblioteca circa quaranta spartiti teatrali, oltre di tante carte di chiesa, moltissime del Durante, del Leo, del Cafaro, dello Scarlatti, del Vinci, del Pergolesi, dell'Hendel (*sic*), del Marcello e di altri più antichi e più nuovi ».

Il buon Sigismondo compilò un catalogo ed uno schedario che tuttora costituisce parte di quello in uso.

Ma il Mattei viene inopinatamente a morte; la sua opera di ricostruzione è, così, bruscamente interrotta.

Il Conservatorio della Pietà dei Turchini volge, intanto, verso la fine della sua gloriosa esistenza. In esso non esiste più disciplina alcuna. Gaspare Spontini, ammessovi come allievo nel 1793, frequenta le lezioni del Sala e del Tritto, viene bocciato nel 1795 e se ne scappa dal Conservatorio.

I prossimi burrascosi giorni della Repubblica Partenopea e della Santafede non furono tali da creare ambiente propizio ad una rinascita del morente Istituto; nè poteva in alcun modo influirvi l'opera di Niccolò Piccinni che era stato nominato ispettore dei Conservatori Musicali di Napoli.

Con l'occupazione francese, avvenuta nel 1805, Monsignor Giuseppe Capecelatro, in una elaborata relazione al Sovrano, lo informa del vero stato in cui versavano gl'Istituti Musicali di Napoli. La sua idea di procedere ad una radicale riorganizzazione di essi, fonderli in uno solo da chiamarsi *Collegio Reale di Musica* viene senz'altro accettata.

Nel 1807, su le rovine gloriose dei tre antichi Conservatori sorge il Collegio Reale di Musica che avendo bisogno di più ampi locali, l'anno appresso, trasporterà i suoi penati nell'edificio già adibito a *Monastero delle donne* in S. Sebastiano, oggi R. Liceo Ginnasio Vittorio Emanuele, nella strada di S. Sebastiano. Anche il nome dell'Istituto viene mutato in quello di *Real Collegio di Musica di San Sebastiano*.

Real Collegio di S. Sebastiano e Conservatorio in S. Pietro a Maiella.

A capo dell'Amministrazione del Collegio di musica in S. Sebastiano fu messo un tal Marcello Perrino proposto dallo stesso Monsignor Capecelatro ed a lui venne affidata anche la direzione della disciplina; compiti assai ardui, se si tengano presenti le condizioni di decadenza nelle quali versavano gli antichi Istituti già concentrati nella Pietà dei Turchini.

La parte tecnica venne affidata a tre musicisti di gran nome: Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli, Giacomo Tritto.

La gestione del Perrino operò, senza dubbio, notevoli miglioramenti nelle condizioni generali, economiche ed artistiche dell'Istituto. Anzitutto si ottenne che lo Stato stabilisse, nel suo bilancio, un assegno annuo per il mantenimento del Collegio. Tutta l'organizzazione del Convitto venne mutata dal fondo; fu aumentato quasi del doppio il numero dei maestri, istituiti posti gratuiti, fu introdotto lo studio delle discipline letterarie, si riordinarono le scuole e si stabilì un limite all'età prescritta per l'ammissione, la quale non poteva essere minore di sette nè maggiore di quattordici anni. Furono vietate le prestazioni d'opera degli allievi per esecuzioni musicali pubbliche e le ammissioni di eunuchi, abolito l'abito ecclesiastico degli allievi ed istituita apposita uniforme. Allo studio teorico fu aggiunto quello pratico, gli alunni vennero provveduti di buoni strumenti e fu istituito un teatrino sperimentale per le opere degli allievi. Fu qui che Vincenzo Bellini provò le sue prime armi.

Con decreto di Gioacchino Murat — 7 novembre 1811 — in seguito riconfermato e sancito da Ferdinando II, con decreto 18 marzo 1834, gli alunni del Collegio di musica vennero dispensati dalla leva militare.

La gestione amministrativa del Perrino durò dal 1807 al 1813 e fu realmente piena di benemerenze. Certo, se il Perrino non avesse lasciato documento di certe fatuità musicomani, la storia potrebbe parlare di lui con maggior reverenza.

Avvenne in questo periodo l'apparizione di Nicola Manfroce, un temperamento musicale pieno di promesse che si annunziò con due opere applaudite: *Alzira* ed *Ecuba*, ma si spense in assai giovine età.

Nel 1813 gli organi direttivi del Collegio di musica vennero mutati. Il triumvirato composto del Paisiello, del Fenaroli e del Tritto venne sostituito da un direttore tecnico ed amministrativo nominato nella persona di Niccolò Zingarelli. Nel 1815 le cariche di amministratore e di direttore furono separate e per la parte amministrativa venne nominato un Consiglio al quale si affidava la vigilanza dell'Istituto. Successore del Perrino, per la parte disciplinare, fu il sacerdote Gennaro Lambiase, antico rettore della Pietà dei Turchini, già destituito per ragioni politiche dal Governo francese.

Importante fu l'istituzione, avvenuta nel 1817, delle scuole di musica anche per gli allievi esterni, con lo scopo di allargare la cerchia dell'insegnamento musicale.

Con la rivoluzione napoletana del 1820 parte dell'edificio in S. Sebastiano appartenente al Collegio venne occupata dagli Uffici del Parlamento Nazionale insediatosi nell'annessa Chiesa. In seguito il locale in S. Sebastiano fu concesso ai Gesuiti che lo richiesero per farne sede d'un loro Istituto ed il Collegio di musica passò nel Monastero di S. Pietro a Maiella già appartenente ai Padri Celestini.

Al Tritto, che morì nel 1824, successero Pietro Raimondi e Francesco Ruggi.

Il Collegio di S. Sebastiano può vantare al suo attivo una schiera d'illustri allievi. Primo fra tutti Vincenzo Bellini. Ammessovi nel luglio 1819, fu prima allievo del Furno; ebbe a maestrino Carlo Conti uscito anch'egli dalla scuola del Tritto, del Fenaroli e dello Zingarelli e passò infine alla scuola di quest'ultimo. Vincenzo Bellini si provò la prima volta nel Teatrino del Collegio con *Adelson e Salvini* nel 1824, lasciò l'Istituto nel 1827. Dallo stesso Collegio uscirono, tra gli altri, anche i fratelli Luigi e Federico Ricci, fortunati autori di *Crispino e la Comare*, e Lauro Rossi che in seguito sarà direttore del Conservatorio in S. Pietro a Maiella.

Nel 1834, apertasi la successione del Raimondi per l'insegnamento del contrappunto e della composizione, viene invitato Gaetano Donizetti il quale accetta l'incarico, con la promessa che sarebbe diventato direttore del Conservatorio. Ma dopo la morte dello Zingarelli, avvenuta nel 1837, il Donizetti vede essergli preferito Saverio Mercadante perchè napoletano. Non gli resta, quindi, che dimettersi anche dall'ufficio d'insegnante. Saverio Mercadante è nominato direttore di S. Pietro a Maiella con decreto del 18 giugno 1840.

Al Ruggi, nel 1845, succede Carlo Conti per l'insegnamento del contrappunto e tiene con onore questa carica fino al 1858; in questo anno se ne allontana per motivi di salute ma viene richiamato nel 1862 e conserva la cattedra fino al 1868.

Al Conti nel 1858 era succeduto, per breve tempo, il Lillo e quando nel 1861 il numero dei maestri di contrappunto, composizione e strumentazione viene portato a due, la nuova cattedra è affidata a Paolo Serrao. Il nome di Paolo Serrao è legato a gran parte della vita del Conservatorio di S. Pietro a Maiella, nella seconda metà dell'800. Nato nel 1830, era già maestro di partimento e di accompagnamento al piano nel 1860. Promosso alla superiore cattedra di composizione la tenne con onore fino al 1907, anno di sua morte. Coadiutore del direttore nel 1872, operista e compositore, tenne per molti anni la direzione orchestrale del Teatro S. Carlo.

L'amministrazione del Conservatorio subisce, nel secolo XIX, diverse riforme: nel 1848 fu approvato un regolamento per cui gli stipendi di taluni professori

venivano pagati direttamente dalla tesoreria dello Stato che si addossò un onere di 3864 ducati, di fronte a 942 che ne pagava il Collegio. Questo regolamento fu mantenuto in vigore dal Governo Italiano.

Nel 1851 venivano riformate le norme dettate dal regolamento della scuola esterna per l'esame degli alunni aspiranti alle « piazze franche » del Collegio; nel 1856, con altro regolamento, viene compilata una nuova pianta organica la quale è riformata nuovamente nel 1861, e finalmente, nel 1869, è approvato dal Governo Nazionale il nuovo Regolamento del Conservatorio e con esso il primo ruolo organico a carico della Tesoreria dello Stato.

Ma un regolamento interno non esisteva, come non esisteva una severa disciplina dell'Istituto. Mercadante muore nel 1870 ed il Conservatorio di S. Pietro a Maiella rimane come una nave senza nocchiero in gran tempesta.

Viene nominato direttore Lauro Rossi, il quale, in una prima relazione, mentre elogia il valore dei maestri dichiara di avere trovato una baraonda e sollecita l'approvazione d'un regolamento interno (1871). Ma il Rossi dovette essere poco soddisfatto del suo ufficio se nel 1875 già avanza domanda di collocamento a riposo che gli viene respinta dal Ministero della Pubblica Istruzione, con parole molto lusinghiere. Le cose, però, non vanno bene per la Direzione del Conservatorio e Lauro Rossi chiede ed ottiene il collocamento a riposo nel 1878.

Dopo circa un decennio d'interregno, durante il quale le sorti del Conservatorio furono tenute da un Consiglio di reggenza di cui tornò a far parte lo stesso Lauro Rossi, viene nominato direttore Pietro Platania che dal 1863 si trovava a Palermo, direttore di quel Conservatorio. Il Platania fu direttore a Napoli dal 1887 al 1902 e durante questo periodo il Conservatorio tornò a vita rigogliosa.

Il 10 novembre 1888 muore Francesco Florimo e viene nominato bibliotecario Rocco Pagliara; nel 1894 lo stesso è incaricato dell'ufficio di direttore amministrativo ed è nominato definitivamente nel 1896. Nel 1895 si progetta la costruzione della nuova sala di concerti, ma il progetto non potrà attuarsi prima di venti anni.

Accanto a Paolo Serrao insegnava composizione Nicola d'Arienzo, fino dal 1877; a questo insegnamento gli si aggiungerà anche quello di storia della musica, nel 1904. Morto il Serrao nel 1907, la cattedra di composizione e fuga da lui tenuta, passá a Camillo de Nardis che la conserverà fino al 1924; in questo anno egli è collocato a riposo per avere raggiunto il limite massimo degli anni di servizio previsti dalla legge. Il D'Arienzo, dimesso anch'egli dal servizio per la stessa ragione, nel 1913, morì due anni dopo.

A Pietro Platania, nel 1902, succede Giuseppe Martucci che tiene la direzione del Conservatorio soltanto fino al 1909, anno della sua morte immatura.

Non diremo che con la morte del Martucci si determinò, in S. Pietro a Maiella, la medesima situazione caotica verificatasi dopo il '70, con la morte di Mercadante. Certo una successione al Martucci era difficile trovarla. Dopo due anni di reggenza del D'Arienzo fu nominato direttore Guido Alberto Fano (1912-1915) mentre l'amministrazione passava temporaneamente ad Alberto Salvagnini commissario straordinario inviato dal Ministero. Con l'applicazione della nuova legge che sistemava gli Istituti di Musica e di Belle Arti, il Pagliara decadde dalla carica di direttore amministrativo, nel 1912.

Intanto il Conservatorio veniva ammodernato. Consule il Salvagnini, il vecchio ed ormai decrepito teatrino fu trasformato in una sala di concerti a cui venne dato il nome di Giuseppe Martucci; il Convitto che ormai languiva nella decadenza delle cose vetuste, fu chiuso; l'archivio patrimoniale, tratto dalla polvere, veniva riordinato e collocato in sede almeno più accessibile. Nel 1915 il Fano è trasferito a Palermo ed alla direzione di S. Pietro a Maiella è preposto Francesco Cilèa, già direttore al Conservatorio di Palermo. Col Cilèa la grande sala di concerti viene finalmente condotta a termine nel 1925, e tuttora si continua nella iniziata opera di restaurazione dei valori artistici e tradizionali del glorioso Istituto.

GUIDO PANNAIN.

Sant'Agostino e la musica

A documentare la squisita sensibilità musicale di S. Agostino basterebbe un passo di quell'incomparabile poema lirico che sono, oltre tutto, le sue *Confessioni*, nel quale, parlando della dolcezza del canto liturgico dice: « Quando mi accade di sentirmi commosso più dalla melodia che dalle parole cantate, mi sembra quasi di peccare, e non vorrei sentire colui che canta » (1). La musica può essere infatti la più sensuale e la più spirituale delle arti. E non è difficile spiegarsi come S. Agostino, vissuto in un'epoca drammatica, che aveva in sè tutti gli elementi della civiltà pagana in decomposizione e tutti quelli della cristiana in germe, dovesse più che mai avvertire questo duplice carattere dell'arte musicale, e, mentre era rapito dalla soavità del canto liturgico, dovesse confessare con un senso di rimorso di essere stato irretito e soggiogato « troppo tenacemente » dalla musica profana (2).

Della musica profana più vicina al tempo del Santo, non ci restano che due inni di un certo Mesomede, liberto di Adriano. Essi hanno un carattere arcaico e sembrano duri e angolosi di fronte alla calda movenza dell'innodia ambrosiana. Ma accanto a queste espressioni che ben potremmo dire accademiche, vi doveva essere tutta una fioritura di canzoni pervase dalla più accesa sensualità, quando si pensi che, particolarmente nell'Africa Romana, alla tragedia sul teatro si era sostituita la pantomima, la quale, come si può rilevare da una minuziosa descrizione che ne fa Apuleio nell'*Asino d'oro*, era un che di mezzo tra il balletto russo e il cinematografo. *Nihil sub sole novi!*

Frequenti sono i passi delle opere di S. Agostino in cui il Santo parla con raffinata sensibilità e competenza di musica. Così come quando definisce il canto giubilatorio nel non potere esprimere con parole ciò che si sente (3) o spiega come nella musica la memoria coordini le sensazioni sonore che sono fugaci e le renda

(1) « ... cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantantem ». Conf. X. 33.

(2) « ... Voluptates aurium tenacius me implicaverunt et subjugaverunt ». Conf. X. 45.

(3) « Quid est jubilare? Gaudium verbis non posse explicare et tamen voce tonari quod intus concipitur est et verbis explicari non potest. Hoc est jubilare ». In psal. XCIV.

presenti al nostro spirito (4). Ma, oltre questi frammenti, noi abbiamo la fortuna di possedere un'opera intera dedicata alla musica e intitolata infatti *De Musica*, la quale, cominciata a Milano poco dopo la conversione del Santo, fu terminata dopo il suo ritorno in Africa nel 388. Di quest'opera, di cui non esisteva in Italia che una mediocre traduzione, è apparso recentemente uno studio del Dr. Franco Amerio (*Il « De Musica » di S. A.*, Torino - Società Editrice Internaz., 1930) che per la lucidità e l'acume con cui è esposta e analizzata la dottrina musicale di S. Agostino, merita di essere particolarmente segnalato tra le pubblicazioni apparse in occasione del decimoquinto centenario della morte del Santo.

***

S. Agostino nel primo libro del suo trattato comincia con definire la musica come *scientia bene modulandi*. « Scienza », riferendosi alla concezione spiritualistica e matematica di questa disciplina, manifestazione sensibile del numero, « del retto moto dei suoni », riferendosi al fine morale della musica. Il che spiega come il Santo paragoni agli usignoli coloro che cantano per semplice diletto, guidati dalla natura (5). È questa la concezione spiritualistica della musica che è alla radice di ogni grande civiltà. E infatti, quasi con le stesse parole, nell'antichissimo *Libro dei Riti* della Cina è detto: « conoscere i suoni ma non conoscere le note è proprio degli uccelli, conoscere le note e non conoscere la musica è proprio del volgo. Solo al saggio è riservata la conoscenza della musica ».

Stabilito questo principio S. Agostino passa a considerare la ritmica, elemento fondamentale della musica e della poesia (egli si proponeva di scrivere un secondo libro sul *Melos*), accettando il postulato grammaticale della doppia quantità di sillabe, che sono brevi o lunghe, e del rapporto matematico di 1 a 2, necessario alla costruzione ritmica. Studia quindi i vari aggruppamenti di lunghe e di brevi che costituiscono i differenti piedi o tipi ritmici, e gli aggruppamenti dei piedi nello stesso tratto ritmico, che prende nome di verso. Nel quale aggruppamento — e questo è il punto originale e importante della dottrina agostiniana — la legge fondamentale e la uguaglianza nella durata dei piedi, i quali, — contrariamente all'opinione dei teorici moderni che ammettono piedi di lunghezza differente, e quindi brevi e lunghe di durata variabile, — debbono essere composti dello stesso numero di unità ritmiche. Ora, quando accade che in un verso le lunghe e le brevi che lo compongono non si lasciano dividere in piedi uguali di tre, di quattro o di sei tempi, S. Agostino si vale largamente della pausa (*silentium*) la quale serve a completare i piedi mancanti, non solo in fine di verso o di cesura, ma di parola. Così il notissimo verso saffico di Orazio:

Jam sa - tis ter - ris nivis - atque - dirae

che è considerato comunemente come composto di un trocheo, uno spondeo, un

(4) « ... come tutto ciò che il nostro spirito contempla è sempre presente e immortale... mentre il suono, poi che è sensibile passa e subito non esiste più che nella memoria, la ragione permise al poeta... d'immaginare che le muse fossero figlie di Giove e della memoria. E perciò che il nome di musica fu dato a quest'arte che parla ai sensi e allo spirito ». *De Ordine* II, 14.

(5) « La musica è una scienza? Sì. — L'usignolo che canta con ritmo e soavità conosce le regole dell'arte musicale? A lui rassomigliano coloro che, mossi da un istinto qualsiasi, cantano soavemente e ritmicamente e, interrogati sui ritmi e gl'intervalli dei suoni gravi e acuti non saprebbero che rispondere ». *De Musica*, I, 1.

dattilo e due trochei, vale a dire come una successione di piedi di tre e di quattro unità mescolati, è scandito invece da S. Agostino così:

Jam satis + - terris nivis - atque dirae.

Vale a dire in tre membri di sei unità, completando il primo incompleto con una pausa.

***

Da questo breve accenno alla dottrina metrica esposta nel *De Musica*, si vede come essa differisca totalmente da quella accettata ed insegnata in tutte le scuole, fino al punto da poter avere anche l'apparenza di cosa arbitraria. Ciò spiega, ma non giustifica il giudizio di un insigne teorico italiano, il quale ha potuto dire che il *De Musica* è stato scritto « con scarsa conoscenza della materia » (6), dimenticando non solo la coltura professionale di S. Agostino, ma la potenza del suo ingegno e la sua sensibilità musicale. Ciò spiega inoltre come non ci sia stato finora che un solo studioso, il Crozals (7), che abbia cercato di valersi dei principi agostiniani per la scansione delle odi di Orazio. Ora, l'omogeneità ritmica che forma uno dei capisaldi della ritmica agostiniana, vale a dire il rapporto costante tra le brevi e le lunghe, non è un principio cervellotico, ma basato sugli insegnamenti degli antichi, di cui sono traccie in molti metrici derivati da Aristosseno, del quale è infatti la sottile distinzione nella musica della percezione e della memoria, adottata da S. Agostino (8). Il Laloy, autore di uno studio profondo su Aristosseno, commentando le teorie del filosofo tarantino, senza tener presente S. Agostino, arriva per altra via ad ammettere gli stessi principi enunciati nel *De Musica*, senza poter risolvere tuttavia la questione della mescolanza dei piedi di lunghezza differente, che S. Agostino risolve con l'impiego frequente della pausa (9).

Tutto quello che sappiamo della metrica antica è così vago e incerto che uno studioso come il compianto Teodoro Reinach, poteva confessare candidamente di non sapere scandire nel senso preciso della parola un'ode di Pindaro o di Bacchilide (10). Il trattato di S. Agostino ci sembra perciò che debba servire ad una completa revisione degli studi metrici e a rintracciare i principi della metrica antica, poichè il Santo, come ben dice l'Amerio nella conclusione del suo studio, ci si presenta « non come inerte tracopiatore del pensiero antico, nè come indipendente e presuntuoso creatore di novità, ma invece come sagace e geniale organizzatore di quanto l'antichità ha trovato e prodotto ».

(6) « Ad onta del suo titolo, quest'opera è un vero trattato di metrica... scritto con vedute sue proprie e anche con tanto scarsa conoscenza della materia, che poco giova alla storia delle antiche teorie ». Zambaldi. *Metrica greca e latina* - Torino, 1882.

(7) J. de Crozals. *Essai de notation musicale des odes d'Horace*. Rivista Mus. Ital., 1894.

(8) « La percezione musicale si riduce a questi due elementi: percezione e memoria. Perchè occorre percepire il presente e ricordarsi del passato, senza di che non c'è modo di seguire i fenomeni musicali ». Aristosseno. *Elem. di Armonica*, (cfr. Laloy. *Aristoxène de Tarente*, p. 159).

(9) « Bisogna rinunciare definitivamente alle brevi allungate o abbreviate. Se gl' antichi fossero stati padroni di fare ciò come spiegarsi la pena che si dà un Pindaro o un Eschilo per ripetere esattamente nell'antistrofe le serie delle brevi della strofa? Le brevi e le lunghe non potevano avere sempre la stessa durata, ma questa non poteva essere modificata che dal movimento ». J. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, Parigi, 1904, pagina 343.

(10) Th. Reinach. *La Musique grecque*, Paris, 1926.

Se il *De Musica* si limitasse all'esame dell'elemento puramente ritmico dell'arte musicale, il trattato sarebbe già cosa, come abbiamo osservato, di enorme valore. Ma S. Agostino, dopo essersi indugiato a considerare nei sensi il diletto del ritmo, procede ad indagare l'essenza del ritmo, poichè scopo della dottrina musicale è di condurre dalle *equalità* imperfette che dilettano nelle cose e che si percepiscono con i sensi alla *equalità* perfetta che regna oltre le cose. S. Agostino si rivolge perciò non più agli eruditi e agli studiosi, bensì a coloro cui l'intensità dell'amore rende aperti gli animi, più che la scienza e l'erudizione.

Il fine ultimo della musica, non è dunque nel senso, ma nell'intelligenza, non nei numeri sensuali, ma nei numeri razionali, spirituali ed eterni. Essi, quali cause e ragioni supreme della soavità dei suoni e non i suoni stessi, effetti transeunti della loro potenza, sono l'oggetto ultimo della disciplina che dal sensibile facendosi scala fino ad essi si accosta a Dio: « *summa mensura et summus numerus* ».

Le cose in quanto sono, sono belle, quantunque non siano la somma bellezza. Amarle nel loro grado di bellezza è bene per l'anima, ma amare la bellezza senza avere riguardo all'intimo grado di essa nelle cose è un errore perchè è un turbamento nell'ordine e nella scala degli esseri, dei quali ciascuno è buono ed appetibile nel genere suo. Quest'ordine turbato non rende già passiva la cosa, ma invece pone l'anima in peccato.

Noi finalmente comprendiamo il significato del passo delle *Confessioni* da noi citato, in cui S. Agostino ritiene di peccare ascoltando più la melodia che le parole del cantare. E s'illuminano così e ci appaiono in tutto il loro significato i versi danteschi che sembrano riassumere mirabilmente tutta l'estetica agostiniana:

E s'altra cosa vostro amor seduce
Non è se non di quella alcun vestigio
Mal conosciuto che quivi traluce.

S. A. Luciani.

MUSICA D'OGGI che sta per entrare nel suo 13° anno di vita, pubblica in ogni fascicolo:

ARTICOLI DEI PIU' NOTI MUSICOLOGI ITALIANI E STRANIERI.
UN DIFFUSO RIASSUNTO DELLE PRINCIPALI RIVISTE DI TUTTO IL MONDO.
IL NOTIZIARIO DELLA VITA MUSICALE ITALIANA E DI QUELLA DELL'ESTERO.
INFORMAZIONI, CONCORSI, NECROLOGI, ECC. E L'ELENCO DELLE NUOVE PUBBLICAZIONI, 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 1931:

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 1931.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

UN GRANDE AMICO DELL'ITALIA:

Camillo Bellaigue

Con senso di doverosa e spontanea gratitudine i musicisti italiani debbono ricordare il nome di Camillo Bellaigue, l'insigne critico e scrittore, morto il 4 ottobre scorso a Parigi, dov'era nato il 24 maggio 1858. Egli era un sincero e grande amico dell'Italia; coltivava, illustrava la nostra arte e la nostra storia, e la difendeva: ciò che non accade spesso negli ambienti intellettuali stranieri, sopratutto francese.

***

La sua natia predisposizione alla musica ebbe possibilità di precoce e pronto manifestarsi anche per la consuetudine affettuosa di Carlo Gounod in casa Bellaigue.

Si racconta un gentile episodio. Il piccolo Camillo usciva di chiesa, biancovestito, dopo la cerimonia della prima Comunione; s'imbatte in Gounod, il quale, in mezzo alla strada, s'inginocchia e chiede la benedizione al fanciullo.

L'amicizia, l'arte, la fede cattolica stringono i due in un vincolo tenacissimo, che dura l'intera vita di ciascuno.

E Gounod che avvia Bellaigue, con meditata ma ardente responsabilità, nell'agone dell'arte, gli apprende l'amore per la polifonia palestriniana, per Roma, dov'egli aveva soggiornato *Prix de Rome*, e gli facilita l'entrata, in qualità di critico musicale, nel *Correspondant* e nella *Revue des Deux Mondes*, dove tien cattedra autorevole per oltre quarantaquattro anni.

Bellaigue dedica al suo Maestro le pagine più ispirate e fiammanti. Egli non disgiunge mai il culto dell'arte dal culto dell'amicizia. Quando stima ed ama un'arte, stima ed ama l'artista. Creazione e creatore son per lui termini inscindibili che, indagati con eguale acume e fervore, gli permettono una disamina vasta, integrante, completa, umana.

***

Il *curriculum vitae* di Bellaigue è lungo perchè lunga la vita, e laboriosa sino all'estremo istante; ma qui non si può tracciarlo che in grandi linee.

Frequenta contemporaneamente il Conservatorio di musica e le scuole classiche, diplomandosi, prima ed a pieni voti, in pianoforte, poi laureandosi in giurisprudenza.

Non pensa mai alle pandette e si serve sempre del pianoforte, che pur possiede mirabilmente, per sussidio intimo e personale. La sua cultura veramente umanistica, la squisita sensibilità, l'acume penetrantissimo, la volontà di conquistare e la facoltà di divulgare i misteri della musica, il maneggio della penna da esperto letterato, lo sospingono subito, senza titubanze, verso il giornalismo ed il libro.

Le rassegne nel *Correspondant*, nella *Revue des Deux Mondes*, nel *Temps*, nel *Gaulois*, nella *Revue Universelle*, nel *Figaro* percorrono mezzo secolo di vita musicale europea, formanti un perfetto equilibrio tra critica, storia, scienza e creazione letteraria.

Egli si attiene, costantemente, all'unico principio, che ancor oggi — passate le burrasche delle ribellioni e delle tendenze contrastanti — si giudica il più sano ed esatto: il principio della tradizione e della evoluzione. Mai un oltraggio al passato e... all'avvenire, qualcuno forse al presente; sempre chiara visione del quadro estetico d'ogni tempo e d'ogni popolo.

Polemista vivacissimo, ma cortese; romantico acceso, ma non intransigente; sopratutto idealista e poeta. Ogni persona, ogni fatto, a traverso il suo pensiero e la sua espressione, s'ingentilisce e si abbellisce. Le sue cronache, i suoi libri sono altrettanti atti di simpatia, di fraternità, di amore.

Con Camillo Bellaigue scompare il tipo, rarissimo, di critico gentiluomo.

***

Cattolico convinto e militante, la sorte della musica in chiesa è una sua perenne preoccupazione. Quando nel 1895 il Patriarca di Venezia, cardinal Sarto, in una severa pastorale, grida la necessità di scacciare dalla chiesa la musica mondana, indegna del tempio della preghiera, e di restaurare la musica gregoriana e palestriniana, Bellaigue corre a Venezia per conoscere e complimentare il coraggioso Prelato. Conosce anche, in questa occasione, il giovine Don Lorenzo Perosi, che solo osservava e faceva osservare nella diocesi lagunare la nuova disciplina.

Di entrambi diviene intimo amico ed estimatore.

Asceso il Sarto sul trono di Pietro, col nome di Pio X, elegge subito Bellaigue cameriere di cappa e spada, mentre emana il celebre *motu proprio* per la riforma della musica sacra.

Bellaigue viene spesso a Roma; quivi, com'egli dichiara, trascorre i giorni più lieti della sua vita. Da questi soggiorni e dalla intimità col santo Uomo ha origine un libro vibrante e commovente: *Pio X e Roma*.

***

Ma i due grandi amici italiani, verso i quali sente una devozione senza limiti, sono Boito e Verdi.

Le cento e più lettere di Boito che il Bellaigue affidò a me, tempo addietro, per la pubblicazione (e che faranno parte di un importantissimo epistolario boitiano, editore Le Monnier), sono tutte una irruente esplosione d'amore per Verdi, per Boito, per la musica italiana, per l'Italia.

L'amicizia, poi, di Bellaigue e Boito si rafforza e si sublima nella comune adorazione per Verdi: « il gran Vecchio benedice le tue parole, perchè sono di Verità, come le sue note, che tu hai benedette ».

Le lettere di Boito vanno dal 1887 — epoca dell'*Otello* — al 1918; scritte le prime in ottima lingua francese, poi, parte in francese e parte in italiano, bizzarramente; le ultime quasi interamente in italiano, anche perchè l'amico è divenuto assoluto padrone del nostro idioma.

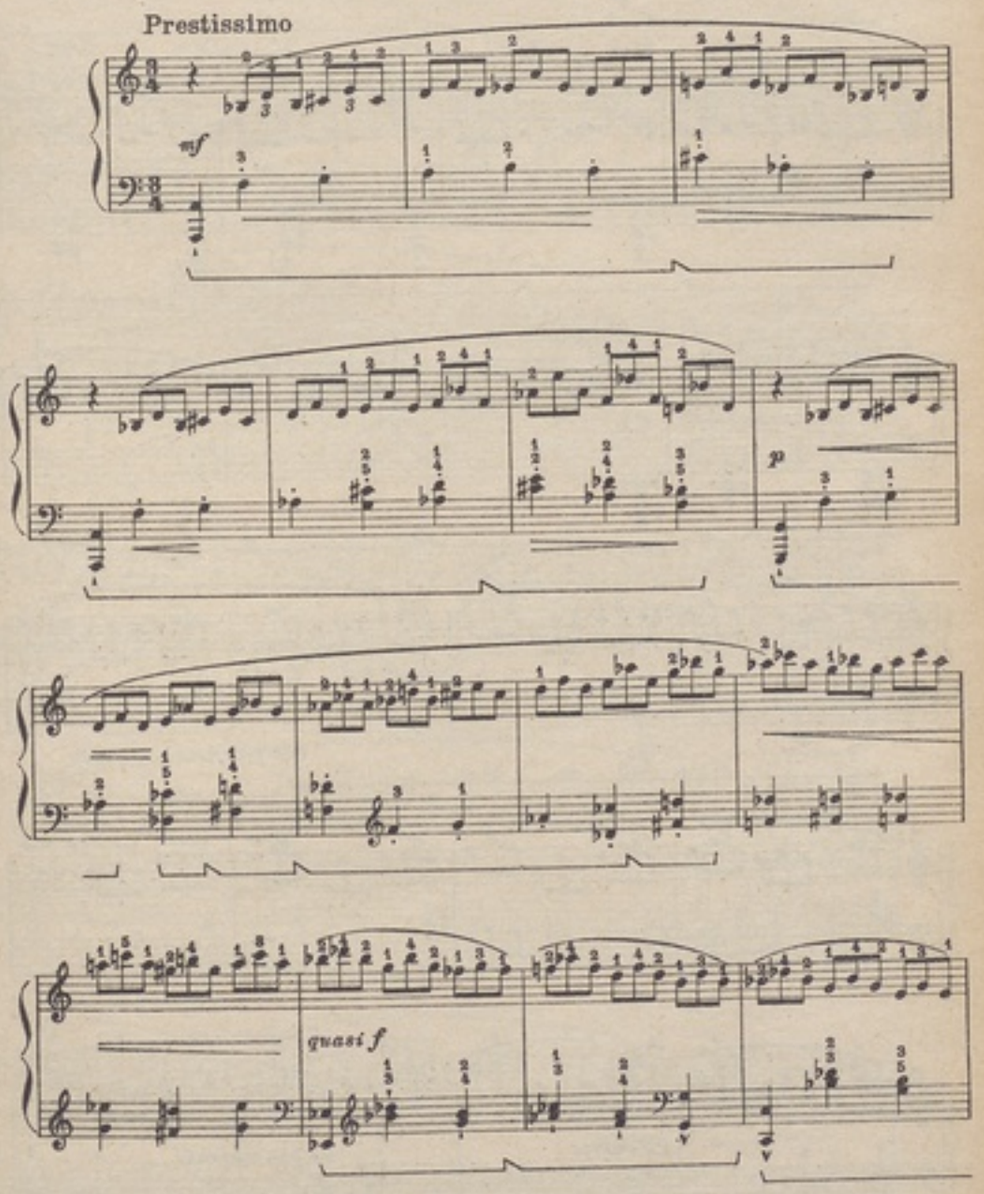
« Ti lodo — gli scrive Boito, che, come si sa, era un dantista profondissimo — perchè consacri un poco della luce del mattino alla lettura della *Commedia*: hai scelto assai bene l'ora per quella divina ascensione dello spirito ».

Più tardi aggiunge: « Spero che la vita parigina non ti avrà fatto perdere l'abitudine di leggere un *canto* della *Divina Commedia* ogni giorno. Tu sei l'uomo

STUDIO

Dai « *40 Studi di Perfezionamento per Pianoforte* »

Gino Tagliapietra



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXII by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
All rights of execution, reproduction, and transcription are strictly reserved.

E.R. 196

f

p

sempre p *fp* *ben marcato e spiccato*

marcato *pp subito* *mf ben marcato*

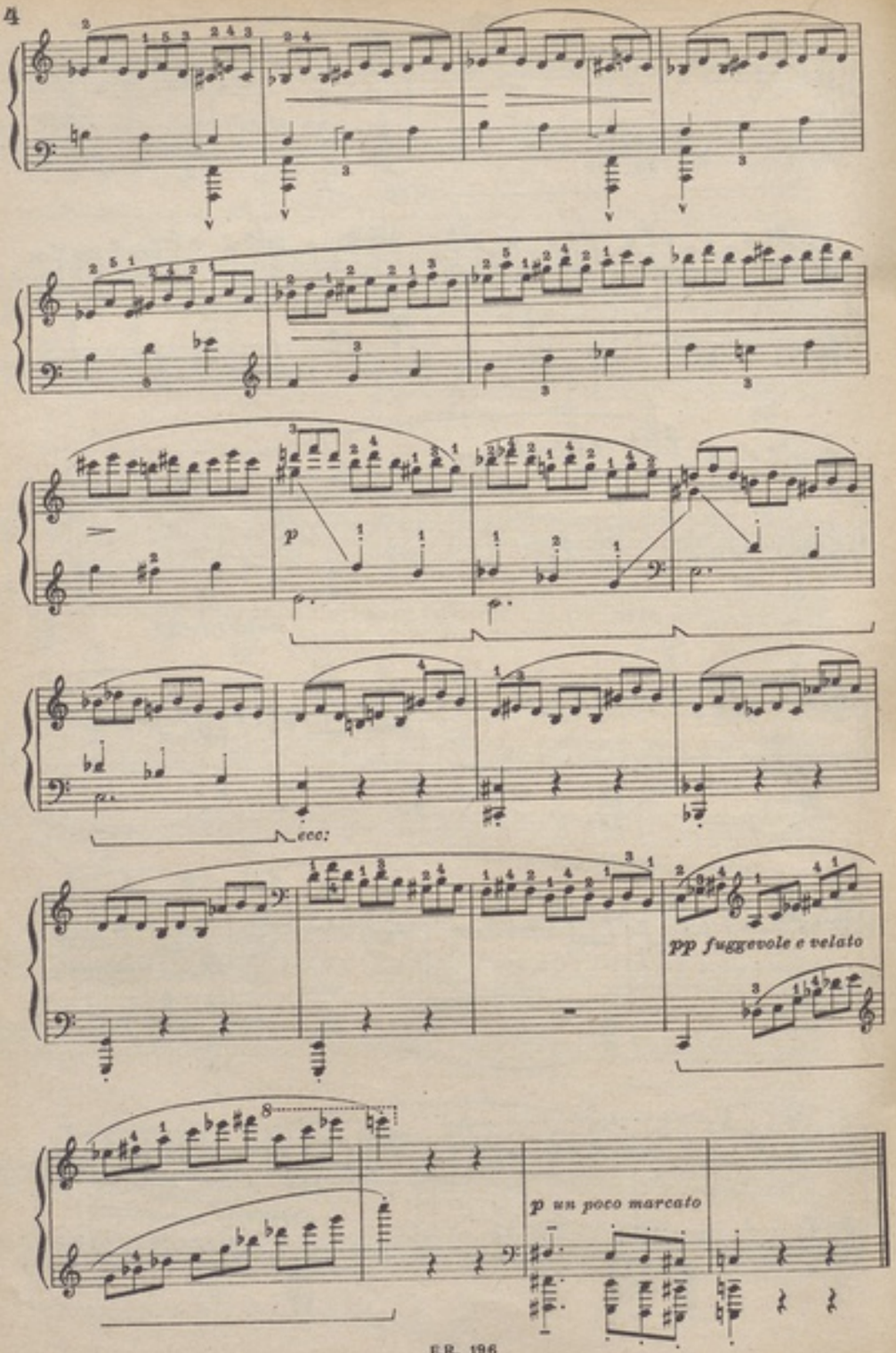
pp *mf spiccato*

f

cresc. *ff* *marcatissimo*

ff *staccatiss.*

sempre *f*



predestinato a divulgare in Francia, nella classe delle menti illuminate e colte, il miracolo dantesco ».

Più tardi ancora: « Tu devi tradurre la *D. C.* per la Francia. Tu sei nato per questo. La tua versione dei frammenti è magnifica ».

Dante, Palestrina, Marcello, Verdi, Manzoni, Fogazzaro, il pretino (Perosi), Roma, Milano, Messina, la guerra sono gli argomenti della appassionata conversazione epistolare tra i due amici.

Sparito dalla scena della vita anche Boito, Bellaigue continua ad amare l'Italia, ed ama anche l'Italia fascista, perchè la comprende subito, come non ancora i suoi connazionali.

Quando gli chiesi le lettere di Boito, per pubblicarle insieme con moltissime altre dirette a numerose ed elette personalità, mi risponde con la seguente lettera, in data 12 dicembre 1928:

Distintissimo collega,

Davvero amai assai il vostro e mio Boito, e fui da lui riamato.

Davvero anche posseggo un centinaio di lettere interessantissime di lui. Saranno legate da me (l'ho promesso tre anni or sono) al Museo della Scala. Mi fu già proposto d'autorizzarne la pubblicazione. Ma... ma... (come canta Rosina) ma ecco la difficoltà.

Queste lettere amichevoli, sono troppo lusinghiere per il mio modesto merito. Tante e tante contengono dei complimenti che — conosciuti dal pubblico — mi coprirebbero, realmente, di confusione, come se fossero una specie di réclame.

Ciò detto senza finta modestia, Lei capirà i miei scrupoli... ed aspetterà con

Il suo devotissimo

Camillo Bellaigue.

Io, naturalmente, non mi arrendo, insisto con dolcezza e con assiduità, finchè ricevo questa lettera, in data 14 marzo 1929:

Caro collega,

Ecco il bello epistolario! Ho fatto la scelta necessaria. Parecchie lettere mi sembrano troppo intime. Faccia del resto secondo il suo piacere.

Dio benedica il suo lavoro e la memoria dell'amico caro e veramente grande.

Lei avrà ricevuto il nostro — *più suo che mio* — Mussolini musicista. *Si degni il* Duce *di gradire il mio omaggio d'ammirazione e di regalarmi la sua* fotografia.

Una cordiale stretta di mano dal suo devotissimo

Camillo Bellaigue.

In questa lettera allude ad un suo entusiastico articolo su Mussolini, comparso nel *Gaulois*, in recensione di un mio opuscolo.

Il Duce gli manda l'agognata fotografia e Bellaigue mi telegrafa: « Ora son felice ».

RAFFAELLO DE RENSIS.

OPERE DI CAMILLO BELLAIGUE. — *L'année musicale* (1886-1891), cinque volumi. — *L'année musicale et dramatique* (1893-94). — *Un siècle de musique française* (1887). — *Psychologie musicale* (1894). — *Portraits et silhouettes de musiciens* (1896). — *Etudes musicales et silhouettes de musiciens* (1898-1903-1907), tre volumi. — *Impressions musicales et littéraires* (1900). — *Mozart* (1906). — *Mendelssohn* (1907). — *Les époques de la musique* (1909), due volumi. — *Verdi* (1913). — *La musique*: 1800-1900 (1914), due volumi. — *Propos de musique et de guerre* (1917). — *Promenades lyriques* (1924).

RIVISTA DELLE RIVISTE

L'opera al giorno d'oggi

Molto interessanti ci sembrano le idee che Leonida Sabancieff espone sull'opera moderna in uno degli ultimi numeri del *Musical Times*. Crediamo utile farle conoscere ai nostri lettori, per quanto qualcosa di molto simile si sia già detto nell'articolo di C. Clausetti, *L'opera lirica di domani*, apparso nel nostro fascicolo dello scorso Marzo.

La crisi della musica è particolarmente evidente nei destini dell'opera moderna. Il teatro è sempre stato l'aspirazione di tutti i musicisti, ed era al teatro che un musicista si rivolgeva per avere una consacrazione definitiva presso il grande pubblico.

L'egemonia dell'opera sta tramontando da quando il pubblico ha acquistato la facoltà di godere le audizioni di musica sinfonica e di musica da camera. Per quella parte del pubblico che non ha saputo trovare lo stesso godimento in una sfera d'arte superiore, il surrogato dell'opera è diventato il cinematografo. La ragione è semplicissima: la parte del pubblico che godeva davvero *musicalmente* a teatro ha finito per fare a meno del concorso degli occhi, e godere della musica pura senza elementi extra-musicali; l'altra, quella per cui lo spettacolo scenico era il centro d'attrazione e la musica un puro e semplice complemento, ha trovato nel cinematografo quello che incoscientemente cercava: uno spettacolo essenzialmente visivo, in cui la musica ha una funzione molto secondaria quando, non è addirittura trascurabile.

Di più, il ritmo della vita moderna mal si accorda con le esigenze dell'opera. L'opera è per sua natura essenzialmente lirica, oppure in funzione di dramma; ma dinamicamente, causa la vera natura della musica, essa è inevitabilmente in uno stato d'inerzia. Questo diluisce considerevolmente l'azione drammatica ed i suoi sviluppi, ed è tutto ciò che più d'ogni altra cosa è in contrasto con la sensibilità d'oggi, influenzata dal dinamismo intenso della vita. Il lirismo domanda ampi respiri e lunghe attenzioni, ma l'uomo moderno non ha tempo da sprecare. Se Faust gridava: «Fermati, o istante, tu sei bello!», l'uomo moderno potrebbe esclamare: «Scorri rapido, o istante, perchè solo nel mutamento sta la bellezza».

Se l'opera vuol vivere dovrà subire profonde modificazioni; la sua tecnica dovrà essere molto semplificata, ed il suo sviluppo molto più rapido e variato. Poichè l'uomo moderno chiede all'arte uno svago ed un riposo, mi sembra che l'opera comica, con le sue trovate argute, con la vivacità dei ritmi, con la semplicità delle situazioni, abbia molte più probabilità di vivere che non l'opera seria.

I teatri d'opera, naturalmente, dovranno mutare tutto il loro attrezzamento, perchè le realizzazioni più rapide possano avvenire facilmente. L'opera dovrà diventare velocissima, abolendo gli eccessivi sviluppi, le intenzioni più o meno simboliche o filosofiche, le profondità psicologiche, e cedere il posto alla fantasia più sbrigliata ed alla varietà continua. La musica naturalmente dovrà adattarsi alle nuove forme, abolendo gli sviluppi sinfonici e le effusioni liriche per assumere movimenti assai più rapidi e snelli che le permettano di serrare molto da vicino il movimento scenico.

Un esempio di ciò che potrebbe essere l'opera musicale di un non lontano avvenire, ce lo dà il *cinema sonoro*. Da esso il futuro uomo di teatro potrà trarre più d'un utile insegnamento. So benissimo che il cinema sonoro, almeno allo stato attuale, è tutt'altro che una forma d'arte; esso è una materia bruta ma perfetta, la quale non chiede altro che d'essere plasmata dalla mano di un forte ingegno per assurgere ad una vera essenza d'arte.

Che questo sia vero lo si vede dal fatto che i compositori più avanzati preferiscono scrivere delle *cantate* in uno stile d'opera (*Re Davide* di Honegger e le *Eumenidi* di Milhaud) oppure tentano una riforma decisa come Krenek col *Jonny*, e gli autori delle famose opere-minuto. Lavori di un'importanza dell'*Edipo Re* di Strawinsky, scritte per il teatro, vengono eseguite solamente al concerto: altre di una indiscutibile ed eccezionale importanza come l'*Angelo di fuoco* di Prokofieff restano nel portafoglio dell'autore. L'opera, almeno nella vecchia forma è definitivamente tramontata, e domanda un'urgente riforma.

Uno strumento nuovo

Lo strumento nuovo sarebbe il microfono della Radio, inteso non come arnese trasmettente musiche già preesistenti, ma proprio come strumento espressivo, dotato di caratteristiche proprie diverse da qualsiasi altro, inimitabili, inconfondibili, e — almeno per ora — inesauribili. Non è difficile prevedere la fondazione di una cattedra — nelle scuole di musica — di « composizione per Radio ».

Questo è il pensiero che si affaccia alla mente dopo la lettura d'un articolo di R. Raven-Hart, apparso nel fascicolo della *Revue Musicale* dedicato alla musica meccanica, ed in cui l'A. esamina i rapporti molto stretti che oggi passano fra la musica e la T. S. F.

E' indubitato che la radiofonia prenderà uno sviluppo formidabile e che tra non molti anni, le sale da concerto non esisteranno più perchè avremo i concerti a domicilio. Ed avremo non solo i concerti di musica classica trasmessi per radio — come avviene ora — ma avremo, sempre più frequenti, i concerti di musica scritta espressamente per essere trasmessa, tenendo conto delle varie possibilità offerte dal microfono, le quali — a giudicare da esperienze già fatte in Germania — sono tali da far facilmente prevedere quale inesauribile gamma di sensazioni nuove ci riserba il mondo musicale.

Per le musiche già esistenti, se la loro trasmissione non è ancora perfetta, si tratta solo di perfezionamenti tecnici i quali saranno ben presto al punto; nei casi più... refrattari (si sa che non tutte le musiche *rendono* egualmente bene al microfono, e che la musica di struttura *lineare* si trasmette assai meglio che la musica di *colore*), il difetto sarà eliminato da opportune modificazioni allo strumentale. Intanto si è già notato che la piccola orchestra *rende* assai meglio della grande; che i legni sono trasmessi assai meglio che non gli archi e che la disposizione dell'orchestra davanti al microfono può modificare la sonorità e l'equilibrio degli impasti strumentali.

Ma questo riguarda in modo particolare le musiche già esistenti, ed il microfono riserba ben altre sorprese. Una fra le più semplici e curiose, è quella di far dominare un *fortissimo* di tutta l'orchestra, dal *pianissimo* d'un solista. E' impressionante (afferma l'A.) sentire un violino che suona in *armonici*, *pp.*, vicino al microfono, dominare tutta l'orchestra, anche se l'alto-parlante abbia sonorità da far tremare i vetri: si ha l'impressione di una voce dominatrice, anche se appena percettibile. L'effetto è importantissimo, non solo nel caso di strumenti solisti con orchestra, ma ancor più nel caso in cui una voce *parlata* sia sottolineata dalla musica. L'attore può parlare tranquillamente senza forzare la voce, sicuro d'essere udito.

Altri effetti curiosi son quelli che permettono di modificare profondamente il timbro degli strumenti. Ognuno sa che il *timbro* di uno strumento è in relazione alla quantità di *armonici* generati dallo strumento stesso. Esperienze fatte — sempre in Germania — hanno dimostrato la possibilità di modificare e di controllare il numero degli *armonici* emessi. Lo strumentista (flauto, tromba, fagotto o altro) vien chiuso in una cabina vetrata e fra il microfono e lo strumento si interpongono alcuni filtri elettrici, modificabili a volontà. Si ha così la possibilità di far risuonare la sola *nota fondamentale* lasciando risuonare solo gli *armonici* ottenendo dei timbri d'una bellezza assolutamente insospettabile.

Un altro effetto non meno curioso e ricco di soluzioni pratiche è la *trasposizione elettrica*: si può scrivere, per esempio, una parte di flauto in *la bem.* (tonalità di esecuzione difficile) mentre in realtà lo strumentista suona in *re magg.* Si pensi agli sviluppi di un tale effetto sul colore della voce umana.

Tutte queste possibilità, controllate, studiate e diffuse, hanno dato luogo in Germania ad una floritura di musiche radiofoniche, copiosa ed interessantissima. Tutti i compositori tedeschi — con a capo Hindemith — hanno voluto scrivere per radio ed i concorsi per musiche *radiogeniche* hanno dato ottimi frutti. All'esempio della Germania, fecero seguito la Polonia, la Danimarca, la Cekoslovacchia, ed ora anche la Francia (primo fra tutti Florent Schmitt che ha scritto espressamente per la Radio due lavori che sono fra i suoi più riusciti).

E da noi?

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.

Musica contemporanea corale

per voci miste

Si nota da tempo un ritorno, tra i compositori tedeschi, verso la letteratura « a cappella ». Il canto corale non è oggetto d'un culto privilegiato da parte di una ristretta cerchia di musicisti, pensosi del divenire di questa forma particolare dell'arte musicale.

Esso tende a generalizzarsi, nelle creazioni predilette dai compositori, in modo quasi da conferire una continuità di applicazione, nel corso del tempo, a questo genere di musica, che ha una storia così gloriosa, e conta, tra i suoi cultori, nomi immortali.

Richard Petzoldt, nella rassegna *Die Musik*, tratta il problema, passando in rapida sintesi le più significative manifestazioni della letteratura corale nel nostro tempo. Riproduciamo questa sommaria enunciazione:

Robert Kahn ha pregevoli composizioni per coro misto, oltre a brani sinfonico-corali e a frammenti per voci con accompagnamento di pianoforte. Degni di rilievo sono il *Begräbnisgesang* e il *Mahomets Gesang*.

Di Richard Strauss si ricordano il *Wanderers Sturmlied*, op. 14, per coro a sei voci e orchestra, e i *Due canti* op. 34 per coro a sedici voci.

Richard Wetz compose varia musica polifonica vocale, tra cui degni di particolare nota sono: *Vier geistliche Chöre* op. 44, e il ciclo *Nacht und Morgen*.

Un posto eminente, tra i vessilliferi della scuola d'avanguardia, occupa Paul Hindemith, che si è dedicato con fervorosa cura al genere corale. Due sue opere sono qui menzionate e sottoposte ad indagine critica: il *Liederbuch für mehrere Singstimmen* op. 33, e i *Lieder für Singkreise* op. 43.

Di Ernst Krenek si rammentano due composizioni: i *Tre cori op.* 22, e *Die Jahreszeiten*, quattro cori su versi di Hölderlin op. 35.

Schönberg figura in questa rapida sintesi per la sua op. 13: *Friede auf Erden*, appartenente alla prima maniera: composizione solidamente congegnata. Qui siamo lontani dalle elucubrazioni nebulose che rendono tuttora enigmatico il linguaggio musicale di questo artista singolare e cingono d'una tenebra impenetrabile le sue intenzioni

Invece non si può che accennare di sfuggita ai due *Lieder für gemischten Chor mit Instrumenten* di Anton von Webern, i quali anche per l'accozzaglia eteroclita degli istrumenti d'accompagnamento (celesta, chitarra, violino, clarinetto e clarone), costituiscono il più ibrido e plateale compromesso tra il suono e il rumore.

Egon Wellez, nei tre brani corali su testo di A. Silesius, mostra una assoluta padronanza delle forme e rivela una austera concezione del genere polifonico vocale, che riconnette la sua opera ai compiti essenziali della letteratura corale, e illumina la sua figura come quella d'un prosecutore degno dei maestri del passato

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, luglio-settembre 1930.

G. Morazzoni. - *Gaetano Donizetti. Lettere inedite.*

L'A. fa la presentazione d'un gruppo cospicuo di lettere donizettiane, provenienti in parte dal carteggio Donizetti-Melzi, in parte da altre fonti. Le lettere, in numero di 41, qui pubblicate per la prima volta, presentano un notevole interesse, non solo nei riguardi di Donizetti come uomo e come artista, ma anche come contributo alla storia del teatro lirico italiano della prima metà dell'800.

La Rassegna Musicale. - Torino, settembre 1930.

A. Casella. - *Difesa ed illustrazione della musica contemporanea italiana.*

Risposta ad uno scritto di G. Pannain apparso sulla stessa rivista. Casella ribatte gli argomenti dell'A. affermando che l'arte attuale non è affatto in contraddizione con quella dell'800 italiano, e che anzi « coll'andar del tempo, 800 e 900 sembreranno armoniosamente riuniti da un periodo dominato e rischiarato dalle due ultime opere verdiane »; liquida la famosa questione delle *influenze straniere*, della cultura improvvisata, della mancanza ben decisa di tendenze e conclude con l'affermazione che uno stile moderno, perfettamente italiano, si deve cercare « in una visione ampia e olistetica di tutto ciò che l'arte nostra ha dato negli scorsi secoli di maggiormente grande, di più nobile, ricercato e fuso in nuova rappresentazione ed animato da nuovo spirito ».

G. Pannain. - *Di una difesa che non esiste.*

L'A. presa visione della risposta di Casella la confuta affermando ch'essa è basata sopra un equivoco, e riafferma le proprie argomentazioni. La polemica, troppo complessa per essere riassunta in poche righe, è interessantissima ed utile, non foss'altro pei musicisti convinti che la musica non si riduca ad una più o meno scaltra o sapiente manipolazione di suoni e note.

A. Parente. - *Critica e storiografia musicale.*

Osservazioni acute e precise sull'essenza della critica e della critica musicale in particolare: sulle qualità e sui metodi necessari a questa importante e difficile funzione; sulle cognizioni storico-estetiche e tecniche necessarie al critico, e sul loro uso: sul come la critica va esercitata.

F. Flora. - *I nuovi suoni.*

Scritto sulle possibilità offerte dalle macchine sonore d'oggi: film sonori, radio, grammofoni, ecc... « Una espressione d'arte che s'incarni in questi nuovi suoni, con consapevole intuizione, è forse nel grembo delle cose: ma si attuerà solo per opera di un artista. La macchina dei suoni è inerte, se essi non hanno ricevuto da un artista impronta tale che li muti in musica; e da possibilità meccaniche in realtà spirituali di poesia... ».

L. Parigi. - *Pittori musicali: Il Caravaggio.*

Articolo (illustrato da eccellenti riproduzioni di quadri) sull'opere di questo pittore, e specialmente sugli elementi musicali che in essa si trovano.

La Propaganda Musicale. - Roma, agosto 1930.

E. Riegler-Dinu. - *La musica moderna rumena.*

Brevi accenni alla scuola moderna rumena con note biografiche e bibliografiche sui compositori più importanti.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 ottobre 1930.

E. Dagnino. - *Vicende del Quartetto.*

Dopo la coraggiosa lotta di Torrefranca per la rivendicazione delle origini italiane della *Sinfonia* e della *Sonata*, ormai onestamente ammesse anche dai musicologi tedeschi più illustri, l'A. si domanda se non sarebbe il caso di qualcosa di simile anche per il *Quartetto*. E gli argomenti ed i fatti citati son certo tali da far pensare.

G. Barini. - *Il festival internazionale di Venezia.*

Osservazioni critiche d'un musicologo romano al recente Festival veneziano di musica.

FRANCIA

Le Monde Musical. - Parigi, 30 settembre 1930.

A. Apponyi. - *« Parsifal » à Bayreuth.*

Il conte Alberto Apponyi, del quale è da poco ricorso l'84° genetliaco, è un musicologo eminente. Il suo articolo sulla recente rappresentazione del *Parsifal* a Bayreuth, è una minuta analisi dell'opera wagneriana, una dissertazione ricca di considerazioni estetiche e filosofiche. Il conte Apponyi è il più autorevole rappresentante del Governo ungherese in seno all'assemblea della Società delle Nazioni a Ginevra.

F. Raugel. - *Le festival Mozart à Salzbourg.*

Al festival salisburghese, svoltosi dal 1° al 31 agosto dell'anno in corso, intervenne l'autore di queste note, in qualità di direttore dell'orchestra della « Società di studi mozartiani », recentemente costituita a Parigi.

L. Chevaillier. - *Traité de l'Harmonie de Charles Koechlin.*

« Il grande lavoro di Koechlin è una delle più cospicue opere monumentali elevate alla gloria della tecnica della composizione musicale ».

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 ottobre 1930.

La rassegna esce da oggi in nuova veste editoriale, più signorile e più consentanea ai gusti del nostro tempo.

Essa ha indetto un referendum tra le più alte personalità del mondo musicale francese, sul tema: « Comment permettre aux Concerts Symphoniques de vivre? ». Nel fascicolo attuale sono pubblicate le prime risposte, tra le quali sono particolarmente notevoli quelle di H. Rabaud, Direttore del Conservatorio di Parigi, e di P. Dukas, il cui ritratto figura sulla copertina

Le Ménestrel. - Parigi, 5 settembre 1930.

J. Chantavgine. - *Une nouvelle correspondance de Wagner.* (Lettres à Matilde Maier).

La morte di Cosima e di Sigfrido Wagner hanno dato libertà di pubblicazione ad una quantità di documenti wagneriani che finora avevano dovuto limitarsi a restar chiusi in collezioni private per l'opposizione alla loro divulgazione, da parte degli eredi diretti del Maestro. Qualcuno è già pubblicato, altri sono in via di pubblicazione. In questi numeri ultimi del *Ménestrel*, J. Chantavoine pubblica, con opportuni ricordi storici, alcune lettere del Maestro a M. Maier. Non è — dice l'A. — fra le donne amate da Wagner una delle più *frappantes*: ma tra di esse « il n'y en a guère de plus discrète ni de plus harmonieuse ».

12 settembre 1930.

P. Bertrand. - *Les « Festspielen » de 1930.* (Bayreuth, Munich - Salzbourg).

Continuazione e fine d'una corrispondenza iniziata nel N. precedente. L'A. ha assistito ai tre importanti « Festspielen » tedeschi, e ne dà un ampio e preciso resoconto, piacevolissimo a leggersi, corredato di acute osservazioni.

19 settembre 1930.

G. Helbig. - *Étude sur les Instruments à cordes pincées à clavier.*

Conclusione di uno studio (iniziato sul N. del 5 settembre) sull'origine e l'evoluzione degli strumenti a corde pizzicate ed a tastiera (dal monocordo al clavicembalo) sino all'invenzione del pianoforte.

26 settembre 1930.

J. D'Udine. - *L'Art du Lied et les Mélodies de Massenet.*

Lo studio (iniziato tre numeri fa e non ancora finito) è dedicato alla lirica vocale da camera ed in modo speciale alle *Melodie* di Massenet, ingiustamente dimenticate, quando non sono addirittura ripudiate

con disprezzo. L'A. fa di esse e dei loro caratteri un accurato ed amoroso esame, che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

J. Tiersot. - *Les chants populaires des montagnes romaines.*

L'illustre studioso di *folk-lore* musicale pubblica qui la prima parte di uno studio sui canti popolari rumeni di montagna. Anche questo studio riassumeremo a pubblicazione compiuta.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, settembre - ottobre 1930.

T. Jareki. - *The new virtuoso: his conquest of America.*

Per l'A. — uno dei più dotati tra i giovani compositori americani, che danno più sicuro affidamento per l'avvenire, a giudicare dai lavori che di lui conosciamo — il nuovo virtuoso, il virtuoso tipico dell'epoca moderna è il direttore d'orchestra. Il direttore *vero*, intendiamoci, non il musicista che legge una partitura press'a poco e si limita a segnare un *tempo* più o meno preciso; ma l'artista che ha profonda conoscenza della tecnica costruttiva e strumentale, sensibilità vigile e pronta ad esprimere gli stili più diversi, e soprattutto una volontà e quell'alcun che di indefinibile che soggioga e rende passiva agli ordini della sua bacchetta la massa che compone l'orchestra moderna. Questo è il virtuoso che ha conquistato l'America. L'A. segue passando in rivista le caratteristiche dominanti dei più celebri direttori dell'epoca attuale: i suoi entusiasmi sono riserbati a Toscanini, dell'arte e della sensibilità del quale egli fa una disamina acuta, serrata, imparziale e precisa, che ci conforta di tutti gli articoli turibolanti e vuote parole che certa stampa, dilettantesca od incosciente, propina ad ogni occasione al nostro grande direttore.

A. Collins. - *The riddle of Eugene Goossens.* (L'enigma di E. G.).

L'enigma inquietante — per l'A. — della personalità di Goossens è, oltre alla meravigliosamente precoce perfezione della sua tecnica, l'irrequietezza e la mutevolezza della sua sensibilità e della sua espressione. Se l'opera sua — abbastanza vasta — rivela parecchie influenze, non è meno vero che, fin dai primi lavori, denota una personalità irrequieta ed inquietante che a traverso i caratteri più varii dei suoi diversi lavori appare incontrollabile. L'A. studia le caratteristiche dei lavori del G., le caratteristiche della sua personalità e cerca di porre in rilievo i tratti principali di questo interessante compositore inglese.

Monthly Musical Record. - Londra, settembre 1930.

D. M. Craig. - *The younger english composers: Victor Hely-Hutchinson.*

L'A. continua a passare in rassegna l'opera dei più giovani compositori inglesi. Qui si occupa d'uno dei più giovani, non ancora trentenne, che ha già al suo attivo una produzione cospicua ed interessante, e appare tra le promesse più sicure della musica inglese di domani.

R. H. Hull. - *Arnold Bax's second symphony.*

Breve, ma chiara ed esauriente analisi, corredata da opportune citazioni musicali, di questo interessante lavoro dell'illustre compositore inglese.

F. Erckmann. - *Sigfrid Wagner.*

Scritto in occasione della morte del figlio di R. Wagner; riguarda specialmente l'attività musicale, come direttore del teatro di Bayreuth, del defunto.

The Sackbut. - Londra, settembre 1930.

N. Demuth. - *Arthur Bliss.*

Da noi, per quel poco che può esser noto, A. Bliss è conosciuto come una specie di *enfant-terrible* della musica, autore di vaghe composizioni per gruppi di strumenti inusitati. Per l'A. Arturo Bliss comprende *tre* musicisti: uno che, ante-guerra, scriveva della musica di nessun valore, un secondo che alla fine della guerra conobbe la fama, portato in alto dalle ondate della moda (è l'epoca del Bliss *enfant-terrible*), un terzo più recente che presenta cose puerili e si volge alla serietà. Del tre quello che l'A. sembra preferire è il secondo: e dell'opera di B. in quel periodo fa un breve, ma chiaro studio.

W. Becket. - *Sigfrid Karg-Elert.*

L'illustre organista e compositore tedesco che nel maggio scorso fu assai festeggiato a Londra come interprete e come autore, è stato argomento di numerosi articoli e non meno numerose interviste, comparse sulle riviste inglesi. Questa è una delle tante, ma non delle meno interessanti per conoscere questo musicista «indiscutibilmente un tedesco del vecchio tipo sentimentale, ed uno dei più perfetti tipi di quell'umanità».

The Musical Times. - Londra, settembre 1930.

A. J. B. Hutchings. - *The technique of romanticism.*

Continuando i propri studi sul romanticismo musicale, l'A. fa una breve digressione per dimostrare come i caratteri di esso non siano affatto scomparsi come si crede, ma siano ancor vivi e forti in più d'un compositore d'oggi. «Io non posso adoperare questo termine: romantico nel limitato significato che alla parola si vuol dare».

T. S. Wotton. - *Drums.*

Continua lo studio sui caratteri dei vari strumenti a percussione, e sull'uso che di essi hanno fatto e fanno tutt'ora i compositori d'ogni paese.

H. De Curzon. - *Cosima Wagner and Bayreuth.*

Traduzione d'uno scritto già apparso su qualche rivista francese. Vi si parla del ruolo di Cosima Wagner come direttrice del teatro di Bayreuth, e fedele custode delle tradizioni wagneriane, e vi si riportano alcune lettere di lei, dirette al tenore Wan Dyck, assai interessanti per ciò che riguarda i criteri d'interpretazione delle opere di Wagner.

B. Pattison. - *A note on the 16th. century lute songs.*

Scritto di carattere storico critico sulla musica per liuto del sedicesimo secolo. «La musica — per liuto — era veramente popolare» anche perchè il compositore «ricorreva ad elementi che ritrovava in canti e danze popolari e non si faceva alcuno scrupolo d'adoperarli nella propria musica...».

P. Ridout. - *Musical impressions and criticism.*

Sui limiti e sulle possibilità della critica comunemente intesa. Generalmente il critico è un uomo i cui studi o le simpatie ad un certo punto, si sono fermate, mentre l'arte allarga continuamente il proprio campo d'espressione. «La critica *accademica* può esser agevolmente definita: l'espressione di un'altra opinione», e dopo tutto l'elemento personale è il più importante fattore della critica.

R. H. Hull. - *The use of organ with orchestra.*

Interessanti ed acute osservazioni sul modo di trattare l'organo, sia come strumento solista che concertante, con l'orchestra.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1930.

H. W. Fisher. - *The Paradox of Sullivan's Comic Operas.*

Prima parte d'uno studio sull'opera del compositore inglese, autore di musiche eleganti e leggere, troppo trascurate — a quanto pensa l'A. dello scritto — perchè di larga popolarità e quindi intese come musica *facile*. Riassumeremo l'articolo a pubblicazione compiuta.

H. Ellingham. - *Piano Touch and Player-Piano Touch.*

Interessanti osservazioni alla tecnica del tocco pianistico com'è stata prospettata nel famoso libro di T. Manhay.

L. W. Daley. - *Eric H. Thiman: an Appreciation.*

Scritto di carattere biografico informativo su questo giovane organista e compositore inglese, seguito da un'accurata bibliografia.

Music and Letters. - Londra, ottobre 1930.

E. Carducci. - *The tenor voice in Europa.*

L'articolo si potrebbe intitolare: Storia della voce di tenore attraverso i tempi. Vi si parla infatti dell'uso e dei caratteri di questa voce, fin dai tempi più lontani: dei tenori più celebri della storia: della decadenza di tal timbro. L'A. fornisce anche una curiosa tabella da cui possiamo apprendere che nel *Guglielmo Tell* Rossini esige dal tenore 456 *sol*, 93 *la bem.*, 92 *la*, 34 *si bem.*, 15 *si*, 19 *do* e 2 *do dies*. Un calcolo simile è fatto per i *Puritani*, per *Tannhäuser* e per la *Bohème*. Anche da tal curiosa statistica risulta che i compositori attuali sono molto meno esigenti che quelli del passato. È il timbro che si perde, o la sensibilità che muta?

R. A. Gallop. - *Basque Wassailing Songs.*

Ampio studio — corredato da numerose citazioni musicali, assai interessanti — sui caratteri della canzone popolare basca.

G. E. H. Abraham. *Borodin as a symphonist.*

«Nessun compositore è meno *derivato* di Borodine», conclude l'A. dell'articolo dopo un'accurata analisi delle due sinfonie borodiniane (non senza averci messo in guardia contro la malaugurata revisione di Rimsky-Korsakov). Se Borodine non fu un compositore *professionista*, non era neppure un *dilettante*: la sua cultura tecnica risultava più che notevole. Se per l'espressione delle sue idee si serve volentieri delle forme già consacrate, non vuol dire che egli sia un accademico: basta vedere quanto diventa cosa viva, nelle sue mani, la forma del primo tempo di sinfonia: come quel suo tipico *scherzo* sia unico nella letteratura musicale. La sua musica è fra quelle più nutrite di autentica sostanza musicale.

A. J. Browne. - *Aspects of Strawinsky's work.*

Curiose ed interessanti osservazioni — da un punto di vista tipicamente inglese — sull'opera e sulla concezione artistica di S. «Strawinsky è, soprattutto, uno sperimentatore. L'Inglese detesta gli esperimenti nel campo dell'arte: preferisce l'imitazione della tradizione».

R. H. Hull. - *The cult of archaism.*

«Nella musica inglese della nostra epoca, l'uso delle melodie popolari diventa sempre più frequente, e quest'uso ha sollevato qualche non solo isolata protesta». In base a questa premessa, l'A. studia, nei singoli compositori inglesi, i diversi usi delle melodie e dei modi popolareschi: le conseguenze sugli sviluppi delle varie personalità singole e sulla musica stessa: e sembra considerare quest'uso — tipico dell'età nostra e non solo in Inghilterra — come un fenomeno transitorio e passeggero.

R. W. Wood. - *Putting in the expression.*

Studio acuto ed interessante sull'interpretazione dei segni espressivi in vari autori ed in varie opere: sul modo di intenderli e... sulle possibilità ch'essi siano, qualche volta, segnati in modo più preciso e sicuro.

GERMANIA

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 3 settembre 1930.

H. Pasche. - *2000 Jahre Musik auf der Schallplatte.*

Una storia della musica sonorizzata! Duemila anni di

musica sul diaframma del grammofono! Questo formidabile ciclo è raccolto in dodici dischi doppi, che vanno dalle prime espressioni della musica greca; via via, dai canti ebraici, e, posteriormente, dalle più lontane manifestazioni del canto gregoriano; attraverso i primordi della musica polifonica vocale, i canti trovadorici, il Minnesang, i fiamminghi, i madrigalisti; sino a Monteverdi e a Bach. La raccolta bimillenaria ha essenzialmente un indirizzo didattico, ed è volta a scopi di praticità e di diletto. Senza avere le pretese di una riforma rivoluzionaria, ha comunque sapore di novità e di utilità. Essa è stata ideata e voluta dal Dr. Curt Sachs, professore dell'Università di Berlino.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 10 settembre 1930.

S. BRICHTA. - *Johann und Josef Strauss.*

In relazione al saggio monografico su Josef Strauss apparso nel n. 29 del *Signale*, e già menzionato su queste colonne, l'articolista istituisce un parallelo fra i due notissimi autori, con acuta indagine analitica e con opportuni raffronti stilistici.

——— 17 settembre 1930.

W. HIRSCHBERG. — *Donizettis «Liebestrank».*

L'*Elisir d'Amore* ha avuto una nuova messa in scena all'Opera di Stato «Unter den Linden». Il critico nota e rileva, attraverso le molte pagine che il tempo ha ingiallite, ancora tesori di soavità e purezza incomparabile di melodie.

———24 settembre 1930.

R. TENSCHERT. - *Jubiläums - Festspiele in Salzburg.*

I festivals giubilari di Salisburgo hanno destato un'eco di risonanza mondiale. La cura scrupolosa nella cernita delle «troupes» artistiche e la metodicità razionale della preparazione e degli allestimenti hanno avuto per risultato di conferire alle rappresentazioni il prestigio di una solenne celebrazione.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 settembre 1930.

K. LONDON. - *Der Opertonfilm.*

L'articolo esamina diffusamente le possibilità pratiche di realizzazione in film sonoro di intere opere teatrali. Elementi positivi e negativi si contrastano il campo. La Società germanica «Terra», attrezzata poderosamente, munita di mezzi finanziari cospicui, ha avuto l'appoggio statale; ora si attendono i risultati definitivi di questa collaborazione singolare tra lo Stato e il privato.

H. HERMANN. - *Neue Chorprobleme.*

La musica moderna per coro costituisce una branca artistica di interesse collettivo, o gode di una ristretta cerchia di cultori?

——— 12 settembre 1930.

O. LANG. - *Monteverdi's «Orpheus».*

Si annunzia una nuova edizione dell'*Orfeo* a cura di C. Orff. Le note presenti sono piuttosto una diffusa notizia biografica di Monteverdi, che non un esame dell'opera. Lo scritto non rammemora quella che fu l'elaborazione più pregevole del capolavoro italiano, la realizzazione più perfetta: a cura di Giacomo Orefice.

W. KRIENITZ. - *Wilhelm Mauke.*

Commemorazione del musicista W. Mauke, di recente scomparso.

——— 19 settembre 1930.

A. DIESTERWEG. - *Erfolg oder nicht?* (Successo o insuccesso?).

Ironiche frecciate contro l'andazzo di certi critici musicali, i quali, imperturbabilmente, registrano nella cronaca degli spettacoli: «grande successo», anche quando la maggior parte del pubblico se n'è rimasta immusonita in silenzio.

——— 26 settembre 1930.

E. MANNHEIMER. - *Zum Verständnis des musikalischen Kunstwerks.* (Per la comprensione dell'opera artistica musicale).

È costume la logica del nostro modo di sentire la musica? Siamo in grado di ascoltare e di penetrare le opere del tempo passato, secondo la sensibilità d'allora e seguendo le intenzioni del compositore?

F. BRUST. - *Das alte Problem der 9. Sinfonie von Beethoven in neuer Beleuchtung.* (Il vecchio problema della 9ª Sinfonia di Beethoven posto in nuova luce).

La nona sinfonia, col coro finale, ha messo sempre a soqquadro la curiosità e le ricerche dell'estetica musicale. Perchè l'aggiunta della parola, la materializzazione verbale delle pure astrazioni musicali, la volontaria restrizione — nell'angusto, chiuso àmbito della parola — di tutta una congerie inconoscibile di forme eteree e di sovrumana spiritualità?
Un nuovo contributo a queste ricerche è dato dal libro di

O. BRENSCH. - *Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie.*

Di recente pubblicazione.

Die Musik. - Berlino, settembre 1930.

W. DANCKERT. - *Die Rekonstruktion des Bachorchesters.*

La ricostruzione dell'orchestra bachiana è un problema artistico che da tempo interessa gli studiosi e i competenti. Il costruttore degli istrumenti acconci alla bisogna deve essere non soltanto un tecnico del mestiere, ma anche e soprattutto artista, pervaso del più eletto «Klangideal», che gli consenta di vivere spiritualmente nell'atmosfera della musica del tempo passato.

F. PPOHL. - *Die Bayreuther Festspiele 1930.*

Rassegna delle rappresentazioni wagneriane nella decorsa stagione. Lo scrittore dedica la parte saliente delle sue note all'esaltazione e alla glorificazione di Toscanini, sommo interprete del *Tannhäuser* e del *Tristano*.

W. GOLHER. - *Siegfried Wagner.*

Commossa evocazione della figura artistica del Maestro scomparso; sintetica enunciazione dei dati e dei dettagli della sua carriera; voti e auspici, perchè della sua opera di valorizzatore della immane costruzione paterna rimanga traccia imperitura.

W. VON KWETZINSKY. - *Die Balalaika.*

Tra gli istrumenti popolari della Russia, la «balalaika» tiene un posto di particolare rilievo, non soltanto per il suono suggestivo e grato, ma anche perchè la stessa struttura dell'istrumento e la tecnica dell'esecuzione offrono possibilità impensate di sviluppo e di applicazioni. Chi pose in luce la «balalaika» fu Wassily Wassiljewitsch Andréew — assassinato nel 1919 — che non si rivelò soltanto un virtuoso, ma un teoreta e un illustratore di eccezione.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, luglio-agosto 1930.

Il fascicolo, in relazione al congresso dei critici musicali tenutosi recentemente a Praga, contiene una sorta di referendum tra i collaboratori, sull'essenza e sui compiti della critica, in rapporto al divenire dell'arte.

K. WESTPHAL. - *Musikkritik - Musikerkritik.*

La critica è in funzione del momento storico e in attinenza con tutta la psiche collettiva della sua epoca. Così, per citare un caso tipico, il soggettivismo musicale del secolo decimonono richiese una critica psicologica.

K. HOLL. - *Musik-Kritik.*

La critica è più un'attitudine innata, una sorta di compito preordinato, che non una professione. Il critico d'arte è, in fondo, un artista?

SPAGNA

Rivista Musicale Catalana. - Barcellona, settembre 1930.

L. MILLET. - *El Mestre Nicolau i l'Escola Municipal de musica de Barcellona.*

Pagine illustrative in onore del maestro Antonio Nicolau, considerato «una gloria pura della musica catalana».

V. M. DE GIBERT. - *El romanticisme en la musica religiosa.*

Conferenza tenuta il 2 maggio 1930, per invito del Comitato promotore delle celebrazioni del centenario del romanticismo. L'articolo tratta delle varie opere più rappresentative del romanticismo musicale per quanto si riferisce alle forme liturgiche, e si sofferma con lunga analisi ad esaminare lo *Stabat Mater* di Rossini, e il *Requiem* di Berlioz.

S. - *Constitució del Comité Pro-Chopin a Mallorca.*

A ricordo del soggiorno di Chopin con G. Sand nel 1838, si è costituito a Majorca un Comitato Pro-Chopin, presieduto da J. M. Thomàs.

CANTO E PIANOFORTE

ANTOLI (R. A.)

121862. - *Mal de ausencia* (Nostalgia d'amore). Tango. Versi di M. I. Reinoso (C.-B.) L. 6,—

BAXTER (P.).

121869. - *Il piccolo Pit. Fox-trot.* Parole di P. Baxter. L. 5,—

BERNSTEIN (L.)

121878. - *Una limosna por Dios...* (Un po' d'amore per pietà). Tango. Versi di F. Garzia Imenez. (MS.-Br.) L. 6,—

BIENVENIDO «SLANAK» (J.)

121889. - *El color de una rosa.* Valzer criollo. (C.-B.). Versi di Ramon Jumosa. L. 5,—

BUSTOS COMAS (J.)

121831. - *Noviecita di otros tiempos* (Fidanzata d'altri tempi). Tango. Versi di J. B. A. Reyes (MS.-Br.) L. 6,—

CALELLA (A.)

121864. - *Noviecita de la infancia* (Piccola fidanzata). Tango. Versi di L. Más. (MS.-Br.) L. 6,—

CROPPI (M. L.)

121807. - *El pibe picaflor* (Lo scapestrato). Tango. Versi di A. J. Rodriguez Bustamante (C.-B.) L. 6,—

LOPEZ (G.)

121833. - *Lo que va de ayer a hoy* (Oggi la va così). Tango. Versi di L. Catalán. (MS.-Br.) L. 6,—

TORANZO (U.)

121813. - *Arañita.* (Ragnolina). Tango. Versi di D. Arseno (MS.-Br.) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«I Saturnali» a Bologna.

Il pubblico di quel Teatro del Corso ha fatto fervide accoglienze, con complessive 23 chiamate, il 23 settembre, al nuovo poema lirico in tre atti *I Saturnali*, libretto di G. Mari, musica del maestro Gaetano Marziali.

L'azione ha per sfondo l'Asia agli inizi del Cristianesimo, sotto l'impero di Diocleziano, e rievoca, con felice senso del teatro e drammaticità, un episodio che si riferisce al martirio di San Basilio.

La musica, secondo ha giudicato la critica bolognese, contiene pagine liriche e di insieme che rivelano nel Marziali lunga e meditata preparazione e un temperamento nobilmente pensoso, mentre tutto il lavoro è concepito con probità fuori di discussione.

Il maestro Frattini ha diretto inappuntabilmente, ben coadiuvato in palcoscenico, specie dalla Valobra, dal tenore Luzi, dal baritono Campagnano ecc.

«Beatrice Cenci» a Brescia.

Completo successo ha avuto, al teatro Sociale, questa nuova opera del maestro G. Luigi Tonelli, su libretto di Remo Fusilli, tratto dal romanzo di Guerrazzi.

Il dramma, tagliato molto bene, con scene di sicuro effetto e verseggiato con eleganza, ha trovato nel Tonelli un sagace commentatore che, pur non distaccandosi dal modello del melodramma del secolo scorso, ha saputo renderlo musicalmente con efficacia.

Ad una ventina e più di chiamate, oltre l'autore, hanno partecipato il maestro Giacopetti che dirigeva, e i principali interpreti: la Ferrari, il tenore Volpi, il baritono Grandini.

® Un'altra operetta di Lombardo e Ranzato — *La duchessa di Hollywood* — è stata calorosamente applaudita al nostro Dal Verme, la sera del 30 u. s. Essa non si discosta dal genere preferito dai due fortunati collaboratori; si pregia d'un libretto divertente, la cui azione si svolge tra i divi e le dive del cinematografo, e d'una musica appropriata, ora gaia, ora sentimentale, e sempre di buona fattura. Al successo ha contribuito l'accurata interpretazione della Crizona, del Dezan, della Boni, del Mischel ecc.

® Al Kursaal di Lugano è piaciuta (7 ottobre) la nuova operetta *Goal*, del maestro Bruno Mastelli.

® Le ultime opere rappresentate al nostro Dal Verme, lietamente accolte, sono state: *Fanciulla del West* (la Qualatti, tenore Sempère, baritono Tommasini); *Andrea Chénier* (la Qualatti, Sempère, Biasini); *Manon* (Alba Da Monte, tenore Cecil, baritono Wilmar). Tutti gli spettacoli hanno avuto ad apprezzato direttore il maestro Rossi.

® Al Rossetti di Trieste, dirette da Fabbroni, hanno avuto fervide accoglienze due opere del compianto Smareglia: *Il vassallo di Szigeth* (signora Somigli, Bentonelli, Beuf e Zambelli) e *Pittori fiamminghi* (la Tassinari, Wesselowski, Badini e Zambelli). Gli altri spartiti presentati furono *Trovatore* (l'Amerighi Rutili, Lois, la Castagna, Tagliabue); *Butterfly*, con la Pampanini; *Amleto* di Thomas, che non si eseguiva da molti anni, con Stabile e la Bugamelli. Ottimo direttore, sempre il maestro Fabbroni.

® Con *Tosca* (la Zawaska e Melandri) si è riaperto il Chiarella di Torino. Hanno seguito *Lohengrin* (signore Rota e Bardelli, tenore Parmeggiani); *Ernani* (Melandri, Guicciardi, signora Escribano). Direttore Edmondo De Vecchi. Più recentemente, con esito eccellente, si è inscenata *Turandot*, diretta da Falconi, interpreti la Visconti, l'Adami Corradetti e Lupato.

® Anche il Vittorio Emanuele della stessa città si è riaperto a spettacolo d'opera, con *Gioconda*, direttore Del Cupolo.

® Una importante stagione si è svolta al Verdi di Ferrara con *Bohème* (maestro Bavagnoli, signore Favero e Lauri, Minghetti e Ghirardini); *Aida* (maestro Neri, Pertile, Borgioli, l'Arangi Lombardi e la Dal Monte); e *Trittico Francescano* di Refice (maestro Neri, Granda e la Cristoforeanu).

® *I Misteri Gaudiosi* di Cattozzo hanno avuto pregevoli esecuzioni ad Acqua e Lendinara. Il successo è stato veramente caloroso e «La Voce del Mattino» di Rovigo ha scritto per l'occasione un vibrante articolo critico.

® Anche a Firenze è stata accolta con grande favore la nuova operetta *Casa mia...* del maestro Pietri.

CONCERTI

MILANO

® Teatro del Popolo. - I primi due concerti sono stati tenuti dal Quartetto Poltronieri, il quale ha fatto udire un nuovo *Quartetto* di Glière di facile suggestione, ed in primissima esecuzione quello *in sol magg.* di Perosi, che si è imposto per doti di spontaneità e di chiarezza, per semplicità di mezzi, per l'eleganza dei temi. Particolarmente ammirato l'*Adagio*. Nella prima seduta, Leandro Serafin e due suoi allievi hanno presentato il *Trio* di Beethoven per corno inglese e due oboi.

Nell'ultima udizione si è assai distinto il Coro della Scala, magnificamente diretto da Veneziani. Oltre musiche corali antiche e brani d'opere, sono state particolarmente gustate canzoni regionali di Senigaglia, di Pratella, di Fara e di Masetti.

® Ufficio Concerti. - Notevoli successi della nota cantatrice Finzi Magrini (al piano Vidusso); del pianista Giovanni Strauss, ricco d'energia; del duo Mader (violino) e Merker (pianoforte).

® Concerti Diversi. - La pianista Jannette Gerieu è stata assai apprezzata alla Sala Bossi, ove ha iniziato la sua tournée italiana. Molti applausi hanno avuto i pianisti Ferris e Cortez al Conservatorio.

ROMA

® Augusteo. - Dopo alcune audizioni dedicate a studenti, il 4 c. m. si è inaugurata la stagione ufficiale con un concerto Molinari, nel cui programma figuravano il *Rondò veneziano* di Pizzetti, nuovo per Roma, che ha avuto caloroso successo di pubblico e di critica, ed i *Quadri d'una esposizione* di Ravel-Mussorgsky.

Nel secondo concerto, pure diretto da Molinari, è stata applaudita, in un variato programma, la cantatrice Kern che ha denotato versatilità interpretativa.

® Concerti Diversi. - Inizio della stagione nelle varie sale ed istituzioni: alla Filarmonica, con un bel concerto di musiche (per orchestra da camera) di Respighi, da lui diretto, con partecipazione della cantatrice Pasini e del pianista Arnaldi; alla Sgambati, con una felice udizione del giovane pianista Goldsand.

® Molto bene sono riusciti a Bologna i Concerti di quell'Orchestra bolognese diretta dal maestro G. A. Ferrari, il quale si è distinto anche come pianista. Interessanti i programmi.

® A Reggio Emilia ha avuto fervide accoglienze il violinista Giannino Carpi, allievo del prof. Franzoni

® Per tre sere è stato eseguito a Loreto l'oratorio *Giudizio di Salomone* di Carissimi, diretto dal maestro Turibio Baruzzi, con un notevole complesso di solisti.

® Il 28 ottobre si è inaugurata a Cremona, la Sala dei cimelli stradivariani, donati dal cav. Giuseppe Fiorini, dei quali si è a lungo occupata la nostra rivista, con un articolo di Alberto De Angelis. Ha parlato il professor Camelli, direttore del Museo, e la professoressa Protto ha eseguito quattro Sonate di autori del 700 e 800 sullo Stradivario costruito dal Fiorini.

® A Budapest, diretto da Failoni, ha avuto grandi accoglienze il *Requiem* di Verdi, eseguito integralmente al Teatro Reale, con apposite scene.

® Respighi ha presentato a Lipsia, con la Sinfonie Orchester, un programma di sue composizioni. Successo completo.

® La *Cella azzurra* di Ludovico Rocca è assai piaciuta a Parigi, sotto la valida direzione di Poulet.

® Il Festival di Musica Sacra a Francoforte si è iniziato il 24 settembre e si sono molto distinti i compositori italiani. Le *Litanie* di Ghedini, la *Messa* di G. Bas, i *Mottetti* di Perosi, di Refice e di Desderi, ed alcuni piccoli lavori di Adolfo Bossi e di Dagnino, hanno interessato per la finezza della tecnica e l'intimità dell'espressione.

Particolari accoglienze hanno avuto il *Dies irae* di Pizzetti, magnificamente eseguito dal coro di Karlsruhe, diretto dal Philipp, e il *S. Francesco* di Malipiero, diretto nitidamente dal prof. Berberich ed eseguito in italiano dal celebre coro di Monaco e dall'ottimo baritono Willy.

Nell'assemblea generale hanno parlato: il prof. Haas; il rettore Hatzfeld ed il nostro prof. Fausto Torrefranca, che ha improvvisato in tedesco una breve ma acuta indagine sulla musicalità religiosa specie in rapporto al nostro tempo e sul problema della forma.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Svizzera

La Svizzera, che fu uno dei primi paesi europei a favorire il turismo (non è qui il caso di discutere se fu un bene od un male, date le caratteristiche della nazione) non ha che in via eccezionale profittato della grande corrente di visitatori durante l'estate, per lo sviluppo delle sue manifestazioni musicali, sinfoniche e liriche. L'estate è al contrario una stagione morta per la musica; e se in autunno, al momento in cui la Società delle Nazioni riprende le sue sedute, la città di Ginevra è presa da un grande zelo musicale, ciò avviene unicamente per ospitare e far valere complessi stranieri.

Spettacoli e concerti vi giungono, i primi ammirabilmente preparati; gli altri senza nessun requisito straordinario.

Ecco così le apparenze d'una vita intensa — momentanea! — in un teatro che, in realtà, è morto; la città di Ginevra non può e non vuole, infatti, più accordare una sovvenzione indispensabile alla vita d'un teatro lirico normale.

Zurigo, Basilea e Berna sono le sole città che da noi posseggono teatri che, nonostante le reali difficoltà riscontrabili ovunque, hanno sale che offrono spettacoli di sicuro valore. Ma è sopratutto da deplorare che la Svizzera francese sia priva di teatri lirici, giacchè non si può annoverare come stagione vera e propria, quella che il piccolo teatro di Losanna organizza per Pasqua.

In breve, la stagione d'estate e di autunno, da giugno a ottobre — che potrebbe essere redditizia pel grande numero di forestieri che si trovano in Svizzera — sotto l'aspetto musicale è morta. Mentre Salisburgo e Bayreuth richiamano vere folle con i loro festivals, noi non offriamo alcuna manifestazione che possa interessare i suoi ospiti. Perchè?

Sarebbe certamente puerile il voler imitare Bayreuth e Salisburgo: ma, tuttavia, non necessiterebbe un soverchio spirito d'immaginazione per elaborare un programma originale. Le doti di organizzazione degli svizzeri sono indiscutibili. Basterebbe aggiungervi una intelligente iniziativa.

Lo spettacolo patriottico e locale non è, certamente, privo d'interesse, e così pure quelli preparati per le nostre ricorrenze nazionali; ma non bastano. Necessita che, pur mantenendo gelosamente e scrupolosamente le nostre tradizioni artistiche, sappiamo dare maggiore sviluppo alla nostra arte lirica e drammatica.

A Berna, lo scorso luglio, vi è stato un avvenimento importante, le cui conseguenze non possono lasciare indifferente chiunque si interessi alla nostra vita musicale e sociale.

Le società corali operaie, riunite in federazione, hanno riunito nella capitale 8000 cantori (tra uomini e donne) perfettamente organizzati, avendo il Partito socialista compreso la forza sociale della musica e intendendo avvalersene.

Lo scopo politico della manifestazione, bisogna convenirne, non è stato nascosto, ma, anzi, proclamato ed esagerato volontariamente.

Se, quindi, possiamo rallegrarci considerando il notevolissimo sviluppo delle forze musicali operaie, dobbiamo deplorare, viceversa, che lo scopo di questo sviluppo sia stato materializzato, invece che elevato in sfere più ideali, giacchè riteniamo che la musica non deve e non può servire a coltivare sentimenti d'odio.

E' da augurarsi che le magnifiche forze corali, così bene riunite, così entusiaste e piene di fede musicale, possano servire meglio la causa della fraternità di tutti i cittadini. La musica è al servizio dell'umanità e non ha altro scopo. Il volgerla all'esaltazione dell'odio costituirebbe una umiliazione. La potenza della musica è illimitata per coloro che sapranno sfruttarla per realizzare l'unione degli individui i più dissimili e non per aumentare l'eccitazione delle basse passioni.

Bisogna invitare i cittadini di uno stesso paese a riunirsi per il culto della musica, senza etichetta di partito, e senza distinzione d'opinioni politiche.

L'atmosfera purificata renderà allora più sane e più feconde le discussioni dalle quali esulerà la violenza, scaturendo invece l'intesa più facile tra gli uomini.

Chissà che la Svizzera non possa dare un giorno l'esempio d'un'opera musicale sociale quale non si può oggi prevedere. Non vi è nulla d'impossibile, poichè coloro che hanno compreso la potenza della musica creando nella classe operaia svizzera lo slancio musicale, possono ritenere questa forza come necessaria alla conquista d'un ideale comune a vantaggio di tutti i cittadini.

Troppi odi provengono da malintesi e da incomprensioni reciproche. Ove gli oratori ed i politicanti sono impotenti, la musica potrà compiere il miracolo della realizzazione del problema della pace e della buona volontà tra gli uomini.

Le peggiori utopie diventano spesso realtà.

GUSTAVE DORET.

Lettera dal Belgio

Come già detto in altra mia, la nostra Nazione ha festeggiato quest'anno il centenario della sua indipendenza; e nei festeggiamenti ha avuto grandissima parte la musica, con una serie innumerevole di manifestazioni.

A Bruxelles si tenne un grande «Ciclo musicale», con udizioni di società strumentali e vocali e delle migliori musiche militari belghe, nonchè della Guardia repubblicana di Parigi e della musica militare inglese di Kneller Hall. Il Teatro della Monnaie ha dal canto suo inscenato la *Muta di Portici* di Auber, la quale opera, ebbe, nel 1830, durante la nostra rivoluzione, una parte importante per le espressioni di patriottismo che contiene.

Le esposizioni di Anversa e di Liegi furono anch'esse sede di molti avvenimenti musicali, tra i quali ricorderò specialmente l'esecuzione della *Passione secondo S. Matteo*, nella prima città, interprete la Corale Cecilia (la migliore del Belgio) sotto la direzione del maestro de Vocht; e quella della *Passione secondo S. Giovanni*, a Liegi, da parte del Concerto Spirituale di Bruxelles, direttore Jongen.

Ad Anversa si tenne il Congresso delle Arti Popolari, sotto il patronato della Società delle Nazioni. Tra le conferenze, mi piace segnalare quella del maestro Caravaglios di Napoli, sui «Gridi dei venditori napoletani». Durante il Congresso furono gettate le basi di un Istituto internazionale per lo studio della Canzone popolare, che, probabilmente, potrà funzionare tra qualche mese. Tredici paesi erano rappresentati: l'Italia, da F. Liuzzi ed il Belgio dal sottoscritto.

Grande importanza assunse l'VIII Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, tenuto a Liegi, durante il quale si svolse pure il primo Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Presidente il dott. P. Wagner) che comprendeva quattro conferenze pubbliche ed una cinquantina di comunicazioni da parte di specialisti di tutti i paesi, tra cui M. U. Prota Giurleo di Napoli; che dette «Notizie sul musicista belga Jean Macque, maestro della Reale Cappella di Napoli dal 1599 al 1614». Ai lavori del Congresso si alternarono numerosi concerti di musica liegese e polifonica dal XIII al XVIII secolo. Ed altri alla cattedrale, tenuti dal maestro della chiesa arciepiscopale di Malines, il quale fece udire lavori sinfonici di De Monte, Lassus, Josquin de Près ecc. Vi fu anche la rappresentazione de il *Falso mendicante*, opera comica di Gresnick, compositore liegese del XVIII secolo, in cui si danzarono arie di balletti di Grétry.

Le sedute della Società internazionale di musica contemporanea (presiedute da E. Y. Dent) furono numerose e di grande interesse La musica del 1° Reggimento Guide eseguì brani di Fittelberg, Toch, Hindemith, Jongen, Moulaers, Schoemaker ecc. Due udizioni furono dedicate alla musica da camera ed a lieder; in programma brani di Haba, Michel, Tailleferre, Bax, Roussel, Casella ecc.

Due concerti sinfonici dette l'orchestra stabile di Liegi, sotto la direzione di maestri di diversi paesi, ciascuno dei quali dirigeva i lavori dei propri connazionali. Andreae diresse la sua *Musica*, op. 35; Wagenaar, la sua *Sinfonietta*; Walton il suo *Concerto* per viola e orchestra; Casella, la *Sinfonia italiana* di Veretti; Quinet, *Ronde burlesque* di Schmitt, *Poème de l'espace* di Poot, *Chant funèbre* di Rivier e la *Fonderie d'acier* di Mopolow; Scherchen, il *Preludio* di Pepping e *Suite* di Rathaus; Jirak, un *Allegro* di Borkovec; Gibson, la sua *Gaelic March*; Golschmann, la *Fantasia*, op. 26 di Mikalovici. Era compreso nei programmi anche lo *Stabat* di Szymanowski, eseguito dal Concerto spirituale di Bruxelles, direttore Fittelberg.

Il Festival ed il Congresso si conclusero nella capitale, con una udizione di musica da camera organizzata dal «Pro Arte» di Bruxelles (da segnalare il bellissimo *Quartetto* a corde di Bartok, dedicato allo stesso complesso) e con una rappresentazione di *Céphale et Procris* di Grétry alla Monnaie.

La maggiore attrattiva del Festival fu, però, la rappresentazione di *Wozzeck* d'Alban Berg, al Teatro d'Aix-la-Chapelle. L'opera è veramente sorprendente e destò profonda impressione. Essa è l'espressione formale la più evoluta del teatro lirico, per l'estrinsecazione scenica delle novità audaci della scuola schönberghiana.

Concludo con l'annunzio che sta per avvenire la fusione tra la Società dei Concerti popolari, la Filarmonica e la Pro Arte. Le udizioni del nuovo complesso si terranno al magnifico palazzo delle Belle Arti e la vita musicale di Bruxelles si concentrerà così, sempre più, nelle mani del signor Henry Le Bouef, personalità di vedute e di mezzi.

Come conseguenza, si prepara l'istituzione di un'orchestra permanente che pure avrà la sua sede nello stesso palazzo.

Frattanto, i grandi complessi della vita musicale della capitale sono: Concerti popolari e Filarmonica (riuniti); Concerti Defauw, tutti e tre con sede alle Belle Arti; Concerti del Conservatorio e Concerti spirituali (con sede al Conservatorio). Teoricamente, queste cinque istituzioni hanno ancora la propria orchestra distinta; ma, praticamente, molti elementi sono in comune; ciò che faciliterà la creazione auspicata dell'orchestra unica e permanente.

ERNEST CLOSSON.

Lettera dalla Russia

Mai come quest'anno, durante le vacanze, si è discusso e scritto di questioni musicali e teatrali, dando la chiara impressione, all'inizio della nuova stagione, che l'attività musicale nella Russia dei Sovieti debba subire una crisi profonda e che si preparino dei gravi avvenimenti.

Bisogna attendersi, innanzi tutto, una forte riduzione nel numero degli artisti stranieri, che per parecchi anni hanno trovato nell'U. R. S. S. un vero Eldorado, con paghe in dollari ed accoglienze fervide dal pubblico e dalla critica. Il Commissario dell'Istruzione, trovandosi costretto a fare economie, ha deciso di rimpiazzare, finchè è possibile, gli artisti pagati in moneta estera con connazionali che devono accontentarsi di tchervonetz. La Russia attuale, del resto, dispone sufficientemente di eccellenti musicisti e la sostituzione potrà avvenire senza seri inconvenienti.

Ciò che è più grave, invece, è l'offensiva politica che si delinea sul «fronte musicale», per usare un'espressione guerresca. Non è la prima volta che assistiamo a una offensiva di questa specie, ed ho già avuto ripetutamente occasione di accennare agli sforzi che fecero i comunisti per creare un'arte musicale «proletaria». Tali sforzi non essendo riusciti, il comunismo cerca di modificare la situazione per altra via, democratizzando la musica e proletarizzandola col moltiplicare le scuole di musica, invitando le masse a partecipare alla vita musicale, con concerti, conferenze, ecc., e sforzandosi di far rivivere l'arte nazionale dei differenti popoli disseminati nell'immenso territorio. Questa politica porta i suoi frutti giacchè ci permette di assistere ad una vera rinascenza dell'arte popolare.

Ciononostante, i Conservatori di Leningrado, di Mosca e di Kiev continuano a funzionare come nel passato; i teatri inscenano le vecchie opere russe e straniere; ed i giovani compositori, influenzati da Hindemith, da Prokofieff, da Strawinsky o da Ravel, scrivono musica che non si distingue da quella che si compone a Berlino, Roma o Parigi.

In Russia, ove la ideologia marxista o meglio leninista tende a dominare e penetrare tutto, fino anche le scienze naturali; ove si pretende di opporre alla matematica «borghese» una matematica nuova, derivata dai principi del materialismo economico, la musica — almeno nei grandi centri — costituisce una specie di oasi autonoma: ed il forestiero che entra nel Gran Teatro di Mosca o nell'antica sala della Nobiltà, ove si eseguiscono i concerti sinfonici, può credere, se non volge lo sguardo al pubblico che lo circonda, che nulla sia cambiato da noi e che la rivoluzione non è che un sogno. L'uditorio che affolla le sale non è più lo stesso; ma quanto si svolge sulla scena o in orchestra non ha proprio nulla di specificatamente rivoluzionario. Si è modificato, è vero, il libretto di *Tosca* e di qualche altra opera, ma a questo soltanto si riducono le riforme; e di giorno in giorno la contraddizione appariscе più evidente tra la struttura della vita russa dominata dalle idee rivoluzionarie e comuniste e l'attività musicale dei grandi centri.

«Questa situazione deve cambiare»: ecco l'invocazione fissa e continua della stampa sovietica. La discussione non ammette altro rilievo. Alcuni, e particolarmente i giovani comunisti «Komsomol», affermano che lo Stato sovietico deve completamente disinteressarsi della musica e lasciarla morire, per accumulare tutti gli sforzi sul «fronte cinematografico». L'arte dell'avvenire è per essi il cinema; la musica e il teatro sono condannati a sparire come arti indipendenti. La prima deve servire il cinema. I concerti di musica pura sono un non senso, dal punto di vista comunista. Nessuna riforma è possibile, poichè la musica dotta è troppo impregnata d'elementi borghesi.

Altri gruppi invocano riforme parziali, la prima delle quali consisterebbe nel proporre di rinforzare l'elemento operaio nel Comitato direttivo dei teatri e delle organizzazioni di concerti. Questi Comitati, è vero, sono già sottoposti al controllo delle cellule comuniste, ma di fatto la direzione è riservata agli specialisti répisseurs e musicisti.

Ora, come scriveva recentemente la *Pravda*, anche quando questi intellettuali acconsentano ad obbedire alle direttive del partito, non possono disfarsi delle antiche abitudini, e siccome essi continuano a godere d'un certo prestigio agli occhi dell'elemento operaio, questi ultimi non si oppongono alle loro decisioni.

«Il repertorio del Gran Teatro — afferma un giovane critico comunista — è un'offesa ed una sfida al popolo. Necessitano uomini nuovi e bisogna rivolgerci al proletariato. Quello di Mosca, anzi, deve assumere senz'altro la direzione del Gran Teatro, e gli specialisti, compresi i musicisti, devono essere ridotti al ranco di semplici esecutori. Se ciò non è possibile, preferiamo chiudere i teatri e le sale da concerto».

Tali proteste ottengono il loro effetto; ed attualmente si sta infatti procedendo ad una specie di «pulizia» nei Conservatori e nei Teatri di Stato di Mosca e di Leningrado. Il primo dei quali promette di già un repertorio considerevolmente «proletarizzato», in cui, vicino a vecchie opere di Moussorgsky e di Rimsky, ne figurano tre di compositori ancora sconosciuti: una avrà per sfondo il bacino oleario di Donetz e la vita delle miniere; le altre due si riferiranno alle comunità agricole o «Kolkhozy».

B. De Schloezer.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BERNET-KEMPERS (K. PH.) — *Iacobus Clemens non Papa und seine Motetten.* (Benno Filser, Augsburg).

Accompagnato da quaranta pagine di preziose citazioni musicali, lo studio del B. K. è condotto con viva simpatia artistica, oltre che con rigore scientifico. La parte biografica contesta parecchi dati comunemente ripetuti, e altri ne afferma, allargandosi nell'ambiente che fu del contrappuntista fiammingo, vissuto nella prima metà del XVI secolo. La parte teorica si indugia nell'esame della struttura dei mottetti, ma non vi si inaridisce, chè sempre vien considerato lo spirito animatore delle opere. Acutamente distingue l'autore quei musici nei quali il sentimento della divinità, l'ispiratore delle loro opere, determinava a una volta un sentimento di familiarità con le immaginate persone divine, dagli altri, che pensarono la divinità come un ente alto e tremendo, donde un moto artistico del tutto diciato. Confronta severo Clemens con Gomberi e con Palestrina, notando quanto più alto si levi l'italiano nella potenza dell'espressione. E non limita l'indagine alla forma contrappuntistica, ma la considera, (com'è necessario e logico, visto che l'arte musicale in questo caso si associa con l'arte verbale), in rapporto al testo, rilevando l'ispirazione del testo stesso e la sua efficacia emotiva.

COLLET (H.) — *L'essor de la musique espagnole au XX siècle.* (Eschig, Paris).

Sono noti e pregiati gli studi di Henri Collet, di nascita francese (1885), sul *Misticisme musical espagnol au XVI siècle, su Victoria, su Albeniz et Granados.* Compositore, trae l'ispirazione da immagini spagnuole; musicologo, è tenerissimo dell'attuale rinascita musicale della Spagna, quanto delle glorie del passato. Già nell'*Encyclopedie Lavignac* aveva descritto l'Ottocento spagnuolo, e i maggiori artisti che dal 1880 in poi illustrarono la Spagna, come in altre nazioni rimasta a lungo assente nell'attività creatrice musicale, un nuovo periodo floridissimo. Ora, prendendo le mosse dalla fine dell'Ottocento, lumeggia tendenze e persone del Novecento. Dai precursori Barbieri, Predell, Olmeda passa ai maestri, che superano il tradizionalismo di Predell e Olmeda, cioè a J. Albeniz, Turina e De Falla, realisti, al romantico Granados, ai naturalisti Casas e Esplà. Segue, per reazione, il neoromanticismo nazionalista o regionalista dei galiziani, degli aragonesi, dei baschi, dei catalani, degli andalusi, e il francklismo o lo scrausismo del de Lara, La Vina, Arregui e Del Campo. Ed ecco l'avanguardia modernista, il gruppo dei quattro, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Roberto Gerhard, spalleggiati da Oscar Esplà, i quali si son proposti di riconciliare la musica nazionale con quella internazionale, di far rientrare la Spagna nel concerto europeo. E vi son riusciti, afferma il Collet. A parte sta Joaquin Nin, il continuatore progressivo di Granados, il compositore, pianista, e rievocatore dei clavicembalisti e sonatisti del Settecento. Ne è da dimenticare il pianista Vines che svolge una felice e simpatica propaganda delle nuove forze spagnuole. L'influenza delle musiche di *tras los montes* è particolarmente efficace su i compositori francesi.

PERRIER DE LA BATHIE (E.) — *Orgues savoyardes.* (Ugine, Savoia).

Gros ou petit, sieuve ou vin,
E' stantun tò pè l' bon Dio!

Quanti organi ebbero o posseggono le chiese della Savoia, tanti ne elenca e descrive l'autore; antichi, del Trecento, ultimi, quelli or ora costruiti, piccoli e grandiosi; un censimento, rallegrato da motti e da proverbi regionali.

VON DER NULL (E.) — *Bela Bartók, ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik.* (Mitteldeutsche Verl. Ak. Gesell., Halle).

Studio dell'armonizzazione, forma e melodizzazione in Bartok, accentrato sulle opere pianistiche, poichè «fin dal principio dell'attività di compositore, il piano servì a Bartok per la realizzazione delle idee, e fu come la via propria della creazione».

BEETHOVEN ARCHIV — *Beethoven.* (Hans, Bonn).

Progredisce il lavoro di raccolta, nella sede archiviale di Bonn, di tutto ciò che riguarda Beethoven. Attualmente le schede raggiungono il numero 23.746. Le fotografie e i facsimili, 3841. I manoscritti, grazie a tre ricche donazioni, 3.936. Le stampe, 2.569. La biblioteca dedicata alle pubblicazioni su B. contiene 1301 volumi, 4691 estratti di riviste e giornali. I dischi di grammofoni 457, con 223 pezzi.

FAURÉ FREMIET (PH.) — *Gabriel Fauré.* (Rieder, Paris).

L'ambiente nativo, la famiglia, le prime conoscenze e le predilezioni, gli studi e i primi tentativi, i maestri e i discepoli, il lavoro severo e gli alti ideali, le aspre difficoltà per affermarsi, il tardo riconoscimento, tutta la vita di Fauré è amorosamente, degnamente descritta; opportuni rilievi dell'attività creatrice, dell'incessante ricerca del nuovo e del moderno completano la simpatica narrazione, inserita nella collezione dei *Maitres de la musique ancienne et moderne.*

DESDERI (E.) — *La musica contemporanea.* (Bocca, Torino).

Quo vadis, musica? — domanda, cominciando, l'autore, che è anche compositore e giovane, nato ad Asti nel 1892. E la musica dovrebbe rispondergli: — Dove tu e gli altri tuoi contemporanei mi conducete. Il Desderi passa largamente in rassegna tutte le forme della contemporanea attività musicale, e anche quelle che vorrebbe fossero richiamate in vita, e conclude: « La musica contemporanea si avvia decisamente a considerare il problema dell'espressione come essenziale di tutti i problemi estetici. La ridda delle tendenze speculative cede il campo all'introspezione; il frenetico pullulare di cerebrali ricerche si esaurisce o si riduce a proporzioni modeste, e non sbigottisce più con l'interrogativo ossessionante del « diverso ad ogni costo » i giovani che si affacciano con ansia trepida alla vita artistica. Molti ammaestramenti discendono dal pericolo ormai chiuso: e su tutti emerge quello relativo all'immanenza indistruttibile della interiorità. Questa e questa sola può dare all'arte nuova la nuova fisonomia auspicata, questa e questa sola suggerisce al musicista il tono personale, l'accento inconfondibile. E, soprattutto, da essa sola il compositore può trarre quel calore di vita, senza del quale ogni costruzione sonora, anche la più acutamente realizzata, anche la più interessante e ricca, fantasiosa od arguta, si riduce a gioco accademico, ad esibizione tecnica, a girandola scoppiettante; piena di bagliori, di lampeggiamenti, di bizzarrie, ma priva d'ogni reale consistenza ».

BAYER (K. Th.) — *Musikliteratur.* (Stadtbibliotek, Berlin).

Questa guida bibliografica si propone di giovare al bibliotecario desideroso di scegliere fra le molte pubblicazioni tedesche di musicologia quelle che meglio convengano all'una o all'altra classe di lettori. È un catalogo ragionato, redatto con equità di giudizio, con sincerità. Riesce perciò utile non solo allo scopo pratico cui immediatamente mira. Per esempio, fra il dizionario dell'Abert e quello del Riemann, Einstein non esita a raccomandare il primo ai dilettanti e il secondo ai colti; ed elenca tutti i recenti lessici, descrivendone il contenuto. Altrettanto fa per le guide teatrali e concertistiche, e per tutte le altre serlooni: pedagogia, riviste, storie generali e regionali, ecc. Invecchiato l'Abert, questo opuscolo è la bibliografia che meglio ci soccorra nel campo della vastissima editoria tedesca.

a. d. c.

DE CURZON (H.) — *Elleviou.* (Alcan, Parigi).

È la storia d'un celebre tenore francese della fine del sec. XVIII e del principio del XIX, che fu un grande interprete di opere comiche. Il libro — storicamente fedelissimo — è gustosamente scritto ed offre un quadro della vita musicale francese dell'epoca, pittoresco e piacevole.

SCONZO (F.) — *Il flauto ed i flautisti.* (Hoepli, Milano).

In questo utile e svelto manuale, l'A. offre una storia dello strumento dalle origini fino ad oggi, condotta storicamente con molta diligenza e copia di documenti, seguito da un elenco dei flautisti più celebri e dei compositori di musiche per flauto.

d. d p.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PASQUINI (B.) — *Arie ed Ariette* per Canto e Pianoforte. (F. Boghen). (G. Ricordi e C., Milano.

Dal *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

L'autorità di Felice Boghen nel campo delle trascrizioni di opere di antichi italiani, è ormai da troppo tempo conosciuta perchè occorra riparlarne oggi, a proposito di questo nuovo volume che contiene otto deliziose arie e ariette di B. Pasquini. Come nelle altre sue trascrizioni, anche in queste il Boghen non ha oltrepassato i confini di una sobrietà signorile e al tempo stesso efficace.

Della musica di Pasquini è inutile parlare qui, specie dopo le recenti ottime pubblicazioni dovute all'attività instancabile dello stesso Boghen. Segnaliamo la prima breve arietta, delicatissima, e le due ultime arie, in cui si trovano dei recitativi spesso molto espressivi. Correttissima, nitidissima l'edizione Ricordi. Speriamo di veder inclusa al più presto nei concerti di canto qualcuna di queste arie.

M. C.

FRESCOBALDI (G.) — *Partite* per Clavicembalo, raccolte rivedute ed illustrate da F. Boghen. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalle *Revue de Musicologie*, Parigi.

Il nostro eminente collega, Felice Boghen, ci offre qui una racco'ta di cinque Partite tra le più celebri di Frescobaldi, tutte estratte dal primo libro di « Toccate d'Intavolatura e Partite » (1614): Partite su *La Romanesca*, su *Ruggero*, *La Monica*, i *Passacagli* e *La Follia*. Tutti riediti già, senza dubbio, questi pezzi riuniti ora in una sola raccolta, hanno un interesse pratico evidente. La pubblicazione, accuratissima e fervorosa del maestro Boghen, mette alla portata di tutti una scelta eccellente comprendente qualcuna delle pagine trascendentali del grande organista, di quelle che contengono le solide novità di contrappunto e di ritmo che lo hanno immortalato.

A. Tessier.

HOWELLS (H.) — *Lambert's Clavichord.* - Twelve pieces for Clavichord. (Oxford University Press).

Ritorno al passato su tutta la linea, almeno in apparenza. Ecco un gruppo di musiche scritte per l'antico strumento, in uno stile che arieggia l'antico, ma senza dimenticare le conquiste moderne. Non è detto però che le armonie acidule di gran parte di queste musiche non trovino un correttivo nella voce calda e dolce dello strumento d'altri tempi.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. (Forlivesi, Firenze).

Ecco una buona Sonata per pianoforte e violoncello, scritta con perfetta conoscenza delle esigenze — oltre che della musica — degli strumenti trattati e del loro rendimento. Ad un primo tempo arioso e sereno, di respiro vasto, dalle linee ample, di solida e pur chiara costruzione, segue un *tema con variazioni* in cui la ricchezza, la varietà e l'espressività delle variazioni può far indulgere al tono un poco *rigolettegiante* del tema.

CRAS (J.) — *Soir sur la mer* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

È una delle liriche più delicate ed espressive che ci sia stato dato di vedere in questi ultimi tempi: più poemetto che lirica, nonostante la semplicità — più apparente che reale — dei mezzi impiegati, e la sua brevità. È veramente consigliabile alle cantatrici intelligenti.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M). — *Variazioni sinfoniche* per Violino e Orchestra Trascrizione per Violino e Pianoforte. (Universal-Edition, Vienna).

È uno dei migliori lavori e fra i più riusciti del fecondo compositore fiorentino, d'una bella eleganza di scrittura, e — da quanto è possibile giudicare a traverso la riduzione — d'un eccellente colore strumentale: e, ciò che più importa, d'una materia musicale viva e vera. Il tema proposto in forma di *chaconne* si trasforma successivamente in una *corrente*, in un *minuetto* ed in una *pastorale* rivelando una ricchezza di vita espressiva veramente straordinaria, ed offrendo pretesto all'A. di far rivivere con un accento personale e moderno le vecchie buone danze d'altri tempi. Alla pastorale segue un vaghissimo *notturno*, poi un *fox-trot*. Perchè no? Questa danza non è l'espressione di tempi nostri? E non ha anch'essa diritto d'entrare nella musica come quelle d'altri tempi? Tanto più quando il musicista la sa trattare con un senso di vita e d'eleganza come fa il Castelnuovo-Tedesco. Nel complesso queste *Variazioni* sono un bellissimo lavoro che ci auguriamo di poter ascoltare assai presto.

JEANNERET (A.) — *4 Trios* pour trois Violon. - Partition de poche. (M. Senart, Parigi).

Eccellente lavoro didattico (per quanto la sostanza musicale sia tutt'altro che assente) per abituare presto gli allievi a far musica d'insieme. La parte del primo violino dev'essere tenuta dal maestro: le altre due da allievi anche *« peu avancés mais bons musiciens »*. È un eccellente inizio per lo studio della musica da camera. Il lavoro è vivamente raccomandabile, specie agli insegnanti, ed è da sperare che altri del genere debbano seguire presto.

d. d. p.

BARHAM JOHNSON (J.) — *Rutland* for Pianoforte. (Ed. Lengnick, Londra).

Ancora otto piccoli pezzi di media difficoltà e di genere vario. Particolarmente grazioso il primo, ricco di eleganti passaggi armonici.

DAISH (I.) — *Pastimes* for Pianoforte. (Ed. Lengnick, Londra).

« Quattro pezzi allegri » dice il sottotitolo, ed allegre infatti sono le composizioni che formano la serie. La più originale è l'ultima, intitolata *Cascata*.

MARKHAM LEE (E.) — *Florestina* for Pianoforte. (Ed. Lengnick, Londra).

Piacevole intermezzo di moderata difficoltà e di stile spigliato e vivace.

BYNG (F. D.) — *Harlequinade* pour Piano. (Ed. Lengnick, Londra).

Un altro pezzo da sala molto elegante e particolarmente interessante per l'elegante andamento, la gustosa armonizzazione, e la sicura conoscenza degli effetti pianistici.

BYNG (F. D.) — *Serenade lointaine* for Piano. (Ed. Lengnick, Londra).

L'autore conferma anche in questa composizione le sue belle facoltà di armonista e di artefice raffinato.

MARKHAM LEE (E.) — *Romance* for Pianoforte. (Ed. Lengnick, Londra).

E' doveroso riconoscere che in Inghilterra si coltiva la musica per pianoforte con singolare buon gusto e che si va formando un ricco repertorio di pagine strumentali atto a sviluppare il senso interpretativo degli esecutori anche se tecnicamente non si richiede perizia di eccezione. La romanza di Markham Lee è assai geniale.

FEDELI (L.) — *Barcarola* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Graziosa composizione di media difficoltà e di proporzioni limitatissime atta a divertire chi esegulsce e chi ascolta.

MARINI (E.) — *Preludio e divertimento* per Pianoforte. (G. Giovannini, Rovereto).

Nelle sei pagine di musica pianistica aleggia il ricordo dello stile brillante ideato da Domenico Scarlatti e che ben si adatta anche al gioco strumentale moderno.

DUMAS (L.) — *Romance* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Impostata su una spiccata tendenza melodica, la breve composizione si snoda con bella varietà tonale e piacevolezza armonica.

LIND (G.) — *Mazurck* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Fra le tante pagine pianistiche che il grande editore londinese va lanciando in Europa, questa merita speciale attenzione e spiccata simpatia per le belle prerogative di ritmo e di scorrevolezza melodica.

PRIANO (A.) — *Carovana* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Se la parte centrale della composizione avesse la stessa attrattiva di originalità dell'inizio e della chiusa, questa *Carovana* andrebbe molto lontana nel mondo. In ogni modo però è degna di essere segnalata e ricordata dai pianisti modesti.

PEROSIO (E.) — *Burlesque.* (La Poligrafica Genovese, Genova)

L'autore è assai noto e non è il caso di farne una presentazione.

Elisabetta Oddone.

BOSSI (R.) — *Echi del mare.* Sei liriche per voce di Soprano, Quartetto ad arco e Pianoforte. (Riduzione per Canto e Pianoforte). (F. Bongiovanni, Bologna).

I versi — agili e iridescenti — sono opera dello stesso

musicista. Si snoda come un breve ciclo di immagini cangianti; s'avvicendano sprazzi di chiarori e tenebre misteriose, nell'infinito.

Opportuno appare il titolo: « *Echi* ». La musica ha eminentemente una virtù di evocazione.

Le sei liriche sono meditate. Esse hanno una logica unità di struttura. Il canto, rifuggendo dalla vacuità dei melismi e delle cantilene, sembra voler incidere ogni parola, ogni sillaba del testo; mentre il commento degli strumenti — come può scorgersi dalla chiara condotta delle parti, nella riduzione per pianoforte dell'autore — crea l'atmosfera e la colora.

TONI (A.) — *Quattro liriche romantiche* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

« *La mamma* » è una pagina soavissima, una « ninnananna » di semplicità cristallina.

« *O bella mano* » rivela la sensibilità sinfonica del compositore, per certa ampia linea ad unisono, che il pianoforte intesse alla voce, suggerendo vaghi effetti orchestrali.

« *Oggi ho visto una rosa* » ha un declamato drammatico, angoscioso, in un ansito di dubbio esasperante. E la chiusa del brano è come un'interrogazione ermetica.

« *S'io ti vedessi* » è l'ultima lirica della raccolta — scritta, come la precedente, su versi di Lina Leonesi, — e ha una franca andatura melodica, che resta nell'animo e dolcemente avvince.

PARIBENI (G. C.) — *Nove epigrafi* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

La poesia di Francesco Pastonchi ha richiamato il musicista alla contemplazione della morte, in quadri visionali mutevoli e contrastanti. I frammenti si susseguono così:

« *Epigrafe di orfano, di un bambino, di una madre, di un alpinista, di un cinico, di un pastore, di una danzatrice, di un superbo, di un poeta* ».

La musica, creata con dovizia di spirazione e con magistero tecnico, segue fedele le volute dei versi, incastonandovi la malia suggestiva dei suoni.

E n'esce, pur attraverso la frammentarietà del testo poetico, un lavoro organico e compiuto, che costituisce un saggio insuperato tra le varie espressioni della lirica contemporanea.

ALDO FINZI.

CANTI POPOLARI

Recentissimi:

P. FORTINI

Modi e Canti della Toscana

(121230) L. 20,—

G. NATALETTI e G. PETRASSI

Canti popolari della campagna romana

(121335) L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ORCHESTRA

RAVEL (M.) — *Bolero* pour Orchestre. Partition de poche. (A. Durand e C., Parigi).

Questo lavoro non ha avuto una buona stampa nel nostro paese e, francamente, non si capisce perchè, sembrandoci che l'opera abbia in sè tali pregi intrinseci da imporsi all'attenzione ed all'interesse dei musicisti. In fondo non si tratta altro che di questo: d'un musicista il quale ha voluto dimostrare ch'è possibile scrivere un pezzo d'una certa mole, rinunziando alle complicazioni armoniche (si potrebbe dire quasi: all'armonia) alle elaborazioni ed agli sviluppi contrappuntistici, ed a tutti gli ammennicoli del genere, basandosi solamente sulla ripetizione d'un tema, sul colore orchestrale e sull'intensità sonora. Solo ad un compositore d'una tecnica raffinatissima come Ravel poteva riuscire un simile *tour-de-force*. Un altro lavoro del genere sarebbe certamente intollerabile, ma questo ha indegabilmente una trovata, realizzata da grande artista. E la partitura che abbiamo tra mani può essere una eccellente lezione sul modo di strumentare, senza rinunciare per questo ad essere un'opera d'arte.

DUPRÉ (M.) — *Symphonie pour Orgue et Orchestre. - Deuxieme symphonie, en sol. pour Orgue.* (M. Senart, Parigi).

L'A., noto organista e compositore, tende a dotare l'organo di una letteratura musicale decisamente moderna. Nessuno è più indicato di lui per farlo ed i due lavori che abbiamo in esame lo mostrano chiaramente. Si tratta di due vaste composizioni, complesse e di solida struttura, frutto d'una ricca natura musicale che dispone d'una tecnica di prim'ordine. La scrittura può sembrare audace, e talvolta sovversiva, a coloro i quali credono che lo strumento debba adattarsi ad una scrittura immutabile a traverso i secoli; ma lavori del genere dimostrano che l'organo è sempre vivo e può essere uno strumento *moderno* (cioè adatto all'espressione della sensibilità attuale) anche oggi. Speriamo di vedere presto, almeno il secondo di quei lavori, nel programma di qualche organista italiano.

A. d. p.

RECLI (G.) — *Cantate Domino* per Coro di voci miste e Orchestra. (G. Schirmer, New York).

La composizione polifonica, ispirata al testo sacro, ha una solida ossatura contrappuntistica e una fluidità di ideazione veramente degne di rilievo.

Giulia Recli pone in evidenza, in questo brano, le risorse non comuni della propria natura musicale, dimostrando una singolare versatilità, che le consente di applicarsi con calmo sicuro allo stile severo della liturgia, in virtù di una accurata preparazione tecnica, maturata attraverso le varie manifestazioni della sua musica sinfonica e strumentale.

WALTON (W.) — *Portsmouth Point - Ouverture* per Orchestra. (University Press, Oxford).

Questo quadro sinfonico, eseguito di recente al Festival di Venezia, è un caleidoscopio di ritmi da jazz, scatenati sulla compagine istrumentale. In tutto il brano c'è una baldanza maschile e un'impetuosità spavalda, che colpisce e scuote come un inno orgiastico offerto alle deità primordiali dello spazio informe e della natura.

ALDO FINZI.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Società Napoletana Concerti Sinfonici. - Al Concorso per una Composizione sinfonica pervennero ventotto partiture. Un premio di lire mille (con esecuzione in uno dei concerti della Società) fu assegnato all'Ouverture di Renato Parodi. Furono segnalate inoltre come meritevoli di incoraggiamento e d'un premio di lire cinquecento le due composizioni *Sinfonietta* di Antonio Cece e *Suite* di Mario Bruschettini.

Concorso Vergiliano del giorn. L'Ora di Palermo. - E' stato vinto dal maestro Stefano Gentile di Palermo pel suo inno presentato col motto « Páullo majora canamus ».

Concorso bandistico D. L. Provinciale Novara. - *1ª Categoria*: 1° premio, Corpo musicale di Oleggio; *2ª Categoria*: 1° premio, Banda Regina Margherita di Cameri.

Un concorso internazionale per una canzone e un'artista che la canti, è stato bandito a Parigi con un premio di centomila franchi da dividersi a metà fra l'autore della canzone vincitrice e l'artista che l'avrà cantata. A Milano si sta organizzando in questi giorni un concorso nazionale per scegliere la canzone e l'artista che la canterà, il quale insieme con le quindici prescelte nei diversi Paesi d'Europa, si recherà nella sera dell'8 dicembre a Nizza per il torneo definitivo che si svolgerà davanti a una giuria internazionale.

VIOLINO E PIANOFORTE

BOSSI (R.)

121772. - *Momenti agresti* L. 10

CASTELNUOVO TEDESCO (M.)

121626. - *Sonata, quasi una Fantasia* L. 15

GASCO (A.)

121614. - *La bella addormentata* L. 6

121615. - *Canto elegiaco* » 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NOTIZIE

Il maestro Don Lorenzo Perosi, con decreto del 22 ottobre, è stato nominato membro dell'Accademia d'Italia, nella quale, unitamente a Mascagni ed a Giordano, rappresenta l'arte musicale.

Egli è attualmente in un periodo di grande attività. Oltre alla musica per gli undici *Salmi* di Davide (per coro, orchestra e sole voci), ha composto in questi ultimi tempi: 12 Quartetti, 2 Trii, 200 Sonatine per piano e violino, piano e clarino in forma di studii, ed un grande Oratorio dal titolo *Il sogno rivelato di Giuseppe*. Ha terminato anche un libro di grande mole: *Annotazione della interpretazione* di 88 mottetti fra i più famosi di Palestrina, di Viadana e di Victoria.

Con R. Decreto sono state fissate le norme per il pareggiamento degli istituti musicali, per quelle Scuole non governative che abbiano almeno cinque corsi di insegnamento, considerati come principali.

Con altro R. D. si è pure provveduto all'Ordinamento dell'istruzione musicale, stabilendo i programmi di esame dei Conservatori in modo rispondente alle rinnovate esigenze artistiche e tendenti a dare agli Istituti una più completa e moderna fisionomia. Si rendono obbligatori corsi per la preparazione dei direttori d'orchestra e per la formazione di insegnanti di canto, e si disciplina più organicamente la suddivisione dei corsi, onde addivenire alla tempestiva eliminazione degli alunni meno idonei. Si stabiliscono nuove norme per l'ammissione degli stessi e per lo svolgimento degli esami.

Il prof. Luigi Torri, Sopraintendente alle Biblioteche del Piemonte e della Liguria, ha scoperto in un comune della sua giurisdizione una importante raccolta di musiche fra le quali figurano alcuni Intermezzi di Alessandro Stradella; sette Opere teatrali di Antonio Vivaldi; quattro volumi di Opere sacre ed altri quattro volumi di Composizioni strumentali dello stesso Vivaldi; otto volumi di Intavolature di Organo, contenenti numerosissimi lavori di autori italiani e stranieri del '500 e '600; undici Quadretti manoscritti di

G. B. Wanhal, compositore boemo, fecondissimo; alcune prime edizioni di Sonate di Mozart e di Haydn (Vienna, Artaria); Opere di Traetta, Galluppi, Giuseppe Scarlatti, nipote di Alessandro; un'Opera di S. Eustachio, in manoscritti anonimi, su libretto del cardinale Giulio Rospigliosi, attribuita a Marco Merazzoli e rappresentata a Roma nel 1643.

Come si vede, una collezione di interesse veramente straordinario, che va ad arricchire quella donata alla «Nazionale» di Torino da Diodata e Roberto Foà. Come per questa, anche per l'esame di quella, ha avuto l'incarico il maestro Alberto Gentili.

® La Commissione nominata dal Commissario dell'ENTE AUTONOMO DEL TEATRO ALLA SCALA per esaminare le OPERE NUOVE e indicare alla Direzione del teatro quella o quelle che fossero ritenute meritevoli di una eventuale rappresentazione, nella sua ultima seduta ha proceduto alla nomina di due nuovi membri nelle persone della signorina Anita Colombo, direttrice del teatro, e di Sabatino Lopez in sostituzione del compianto ing. Angelo Scandiani e di Giovacchino Forzano dimissionario.

Di fronte al gravoso e difficile compito di passare in attento e scrupoloso esame le opere non scartate in una prima lettura, la Commissione ha poi stabilito come termine inderogabile delle sue conclusioni il 28 febbraio 1931.

® La Federazione Nazionale Fascista delle Industrie del Teatro, dei Cinematografi ed Affini, con recente provvedimento del Ministero delle Corporazioni, è stata autorizzata a sostituire l'attuale denominazione con l'altra di: FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DELLE INDUSTRIE DELLO SPETTACOLO.

® Il CIVICO ISTITUTO MUSICALE GAFFURIO DI LODI, ha pubblicato l'Annuario 1928-29 e 1929-30 comprendente anche un diffuso resoconto della *Rassegna Nazionale di Musica* e della *Sagra del Bel Canto Italiano*, svoltesi nell'Istituto stesso.

® Il maestro ARRIGO PEDROLLO è stato festeggiato dai suoi concittadini a Montebello Vicentino.

® Il TRIO ITALIANO Lorenzoni, Serato, Bonucci si è sciolto. Il pianista Lorenzoni nella prossima stagione darà concerti da solo, riservandosi di costituire un nuovo complesso l'anno venturo.

® A S. Cecilia di Roma è istituito anche quest'anno un CORSO PER COMPOSITORI ed un CORSO PER VIOLINISTI. Il primo s'inizierà il 1° dicembre e sarà diretto da Respighi. L'altro, sotto la direzione di Serato, verrà inaugurato il 1° marzo p. v.

® Si è inaugurato nel cimitero di Crespiano in Firenze un bel monumento (opera dello scultore Sodini) al compianto maestro CARLO GRAZIANI WALTER, morto nel settembre 1927. Musicista eletto e finissimo, poteva dirsi l'amico dei fanciulli che egli ha ricreato con le sue facili composizioni, rendendo ad essi meno scabrosi i primi passi al pianoforte.

® NUOVE OPERE ANNUNZIATE: *Asfuzie d'amore* di Rossato (dal Decamerone), musica di Casavola; *La casa rossa* e *Amanti di Granata*, tre atti ciascuno, di Adami, musica di Guarino; *Uocchie consacrate*, dalla commedia di Bracco, musica di Antonio Staffelli; *Ave Maria* di Zorzi e Donnini, musica di Montanari; *Liolà* di Rossato (da Pirandello), musica di Mulè; *Orfeo*, 3 atti di Bianchi e Barella, musica di Zabban.

® MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, a sua volta, ha terminato un *Rondò* per violino e pianoforte che eseguirà Heifetz in America; *Fantasia e Fuga* per pianoforte; *Le roi Loys* che Maria Rota canterà a Parigi; ed una ouverture sinfonica per la *Bisbetica domata*.

® ARTURO TOSCANINI è partito per l'America, ove il 13 novembre inizia i concerti con la Philarmonic Symphony. In essi saranno comprese nuove composizioni di autori italiani e certamente di Pizzetti e Respighi. Le udizioni, con un intervallo di qualche settimana, termineranno il 19 aprile.

Rientrato in Europa, l'insigne maestro dirigerà due concerti a Vienna ed uno a Bologna per la commemorazione di Martucci. Andrà a Bayreuth, in estate, anche quest'anno, per dirigervi *Tannhäuser* e *Tristano e Isotta*.

® ALFREDO CASELLA ha costituito con Alberto Poltronieri ed Arturo Bonucci un *trio*, il quale effettuerà la sua prima *tournée* nel prossimo dicembre in Grecia ed Egitto e darà quindi concerti in alcune importanti città italiane. Egli dirigerà nel prossimo inverno alla Royal Philharmonic di Londra, alla Funkstunde di Berlino, all'Orchestre Symphonique de Paris, ad Amburgo, a Krefeld, ad Atene, a Madrid ed a Lisbona.

® Il cecoslovacco BURIAN ha scritto una *Messa* la cui esecuzione è affidata a strumenti da jazz.

® Il NONO FESTIVAL DELLA SOCIETÀ INTERNAZIONALE PRO MUSICA CONTEMPORANEA avrà luogo il prossimo anno ad Oxford, iniziandosi il 27 luglio a Londra (concerto coll'orchestra della British Broadcasting Company); dal 28 al 31 si svolgeranno poi ad Oxford le udizioni da camera, oltre a manifestazioni corali e ad un concerto di composizioni scritte appositamente per musica militare; il 1° agosto si chiuderà il festival a Londra con un secondo concerto orchestrale.

La giuria che dovrà formare i programmi si radunerà nel prossimo gennaio a Londra, e risulta questa volta composta di Jirak (cecoslovacco), Berg (austriaco), Honegger (svizzero), Fitelberg (polacco) e Casella (italiano). Alla giuria verrà aggiunto in qualità di consigliere ed in rappresentanza della sezione britannica il direttore d'orchestra Adrian Boult di Manchester.

La Stagione teatrale.

® TEATRO REALE DELL'OPERA di ROMA: Novità: *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari; *La bisbetica domata* di Mario Persico; *Castelli nel bosco*, balletto di Franco Casavola; *Sadko* di Rimsky Korsakoff.

Opere di nuovo allestimento: *Manon Lescaut; Dannazione di Faust; Crepuscolo degli Dei; Paolo e Francesca* di Mancinelli: *Compagnacci; Nozze di Figaro; Cavaliere della rosa; Adriana Lécouvreur; Bohème; Rigoletto; Maschere.*

Riprese: *Lucia; Ballo in maschera; Aida; Andrea Chénier; Straniero; Barbiere di Siviglia.* Dirigeranno i maestri Marinuzzi e Santini.

® CARLO FELICE DI GENOVA: *Débora e Jaele; Trittico* di Puccini; *Dafni* di Mulé; *La vedova scaltra* di Wolff Ferrari; *Furie di Arlecchino* di Lualdi (novità). Ed inoltre: *Guglielmo Tell, Tannhäuser, Ballo in maschera, Carmen, Don Pasquale, Iris, Cavalleria, Pagliacci, I compagnacci, La fata delle bambole.* Direttori Bavagnoli e Pizzetti (quest'ultimo per la sua opera).

® S. CARLO DI NAPOLI: *La Campana sommersa; Luisa; Rondine; Gloria* di Cilea, rimodernata (novità). Opere di nuovo allestimento: *Maestri Cantori; Maschere; Fanciulla del West; Fedora; Manon* (M.); ballo *Excelsior.* Riprese: *Ballo in maschera; Rigoletto; Falstaff; Lucia; Barbiere di Siviglia; Bohème; Francesca da Rimini; Quattro rusteghi; Figlia del Re; L'ultimo Lord.*

Direttore Capuana.

® Oltre le opere accennate nell'ultimo fascicolo, verrà allestita per la prima volta, alla SCALA, la *Maria* di Flotow, mentre saranno certamente riprese anche *Il Re* di Giordano e *L'amico Fritz* e *Cavalleria* di Mascagni.

® TEATRO VERDI DI TRIESTE. — La stagione di carnevale si inizierà il 20 dicembre con *Turandot*. Seguiranno, quasi certamente, *Parsifal, Falena* di Smareglia, *Orfeo* di Gluck, *Manon* (M.), *Gioconda* e *Francesca da Rimini*.

® TEATRO DELL'OPERA, PARIGI. — Sono in programma le seguenti novità: *Un jardin sur l'Oronte* di Alfred Bachelet, dal romanzo di M. Barrès; *Virgine Sejazet*, musica di Alfred Bruneau, libretto di Henri Duvernois; *La princesse lointaine*, di E. Rostand, musica di M. Witkowki; *Shylock*, di Rinaldo Hahn; *La célèbre Fregona*, di Raoul Laparra; l'opera postuma di Albéric Magnard intitolata *Guercoeur*, e due di laureati col «Prix de Rome»: *La Duchesse de Padoue*, di Le Boucher, tratta dal romanzo di Oscar Wilde; *Monsieur de Pourceaugnac* di E. Malherbe.

La Stagione concertistica.

® Quella dell'AUGUSTEO DI ROMA andrà dal 4 novembre al 1° maggio. Oltre al direttore stabile Molinari, saliranno sul podio i maestri Mengelberg, Calusio, Hanson, Failoni, Ferrero, M. Rossi, Busch, Monteau, Klemperer, Arbos, Votto, Beecham.

Le novità sono moltissime. Molinari dirigerà: *In patris memoriam*, oratorio per soprani, coro e orchestra di Perosi; *Israel*, sinfonia di Bloch; *Rondò veneziano* di Pizzetti; *Sinfonia italiana* di Veretti; *Rapsodia* di Mortari; *Don Chisciotte* di Usigli; *Sinfonia* di Montani; *Concerto* per violino e piccola orchestra, di Hindemith. Ad altri direttori saranno affidati i seguenti nuovi brani: *Sinfonia*, di Hanson; *Hay Janos*, di Kodaly; *Rapsodia*, per saxofono contralto e orchestra, di Debussy; *Scherzo sinfonico*, di Mengelberg.

Alla stagione parteciperanno non pochi solisti, tra cui i *violinisti* Adolfo Busch, Campaiola, Bronislaw, Abussi, Hubermann e Yehudi Menuhim; il *violista* Hindemith; i *pianisti* Horovitz, Firkusny e Volterra; le cantatrici Kern e Schumann.

® Le udizioni all'ACCADEMIA DI S. CECILIA, pure di Roma, si protrarranno dal 5 dicembre a tutto aprile; con un bel complesso di solisti: *Cantanti*: Maria Teresa Pediconi, Elisabeth Schumann. *Pianisti*: Wladimir Horowitz, Maria Maffioletti, Paolo Denza, Renzo Silvestri, Marcelle Meyer, Rudolf Serkin, Alexandre Brailowsky, Ruda Firkusny, Ernesto Consolo, Egon Petri. *Violinisti*: Giuseppina De Rogatis Procida, Elsa Allodi, Adolf Busch, Mario Corti. *Violoncellista*: Livio Boni. *Arpista*: Ada Sassòli Ruata.

Vanno ricordati, tra i complessi, la Società Polifonica Romana diretta da monsignor Raffaele Casimiri; Quintetto Strumentale di Parigi; Société des Instruments Anciens (riconfermata in seguito al grande successo della scorsa stagione); Quintetto di Viole di Monaco; Quartetto Italiano; Quartetto Lener.

L'Accademia offrirà una importantissima novità: *Lauda per la Natività del Signore* di Ottorino Respighi, per soprano, mezzo soprano, tenore, coro misto, sei strumenti a fiato e pianoforte a quattro mani. La lauda sarà diretta dall'autore, mentre alla parte corale presiederà — come anche pei concerti all'Augusteo — il maestro Somma.

® Anche per l'ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA, il nuovo direttore Mario Corti ha preparato un programma di 22 concerti con va-

lentissimi complessi (quali i Quartetti di Roma, Poltronieri, Waiss, Guarnieri; il Quintetto di Brescia; il Gruppo dell'Orchestra Filarmonica di Berlino) e agguerriti solisti. Tra questi ricordiamo i *pianisti* Parisi, Arnaldi, Ceccarelli, Friedmann, Arrau e Simpel; i *violinisti* Principe, Szigeti, Schwarz, Telmany; i *violoncellisti* Baranello e Baldovino; la *cantatrice* Grey.

La stagione, iniziatasi il 3 novembre, terminerà il 30 marzo con un concerto, diretto da Pizzetti, di sue musiche corali.

® Alla PRO COLTURA FEMMINILE DI TORINO si avvicenderanno anche il violinista Hubermann, il Quintetto strumentale di Parigi, il Quartetto Busch. Ad un concerto parteciperà il pianista Fischer. Si eseguiranno, tra l'altro, il nuovo *Trio* di Alfano, e l'intero ciclo dei Quartetti di Beethoven.

® Il G. U. M., pure di TORINO, annuncia serate dedicate a speciali compositori, quali Debussy, Wagner, Strauss, Monteverde. Ha scritturato, finora, il Quartetto Viennese, il Quartetto di Monaco, i pianisti Kentner e Russo, il cellista Foldesy, Mario e Maria Corti e l'organista Matthey.

® Il CONVEGNO DI MILANO, per la parte musicale, annuncia concerti con novità di Alfano, Lualdi, Milhaud, Kodaly, Bloch. Tra gli esecutori vi figurano il pianista Agosti (che farà conoscere l'album di pezzi di autori italiani dedicati a Pizzetti), la cantatrice Grey, il Quintetto di viole di Monaco.

® La STABILE ORCHESTRALE FIORENTINA darà 24 udizioni, con la direzione di Vittorio Gui, altro maestro Fernando Previtali e direttore invitato Ernst Wendel. Il coro del R. Conservatorio, sarà diretto da Cremesini. Nel programma sono compresi l'oratorio *Jefte* di Carissimi e il poema *Demoiselle elue* di Debussy. Tra i solisti figurano: Hubermann e Pierangeli (*violinisti*); Cassadò e Lippi (*violoncellisti*); Beato, Firkuzny, Nino Rossi (*pianoforte*); Matthei, *organista*.

® Anche gli « Amici della Musica » di FIRENZE hanno preparato un bel programma. Vi figurano i *pianisti* Horowitz, Agosti, Serkin, Brailowski; i *violinisti* Thibaud, Szigeti, De Vecsey, Hubermann; i *cellisti* Pablo Casals e Mainardi; la *cantatrice* Schumann; il quartetto napoletano, il quartetto Busch, il trio di Pesaro, il quartetto Lehner. Verrà eseguita la *Laude* di Respighi, in un concerto speciale.

® E' già pubblicato il programma della imminente STAGIONE SINFONICA, nelle seguenti città della GERMANIA: Halle, Brema, Colonia, Essen, Duisburg, Bochum, Koenigsberg, Oldenburg, Monaco, Dortmund, Münster, Coblenza, Brunswick, Hannover, Hagen, Oberhausen, Schwerin, Kiel, Karlsruhe, Kaiserlanten, Stoccarda.

NECROLOGIO

Il Maestro PIO NEVI

® Il popolarissimo ex direttore — per oltre 25 anni — della Banda municipale di Milano, è deceduto a Milano il 12 ottobre.

Nato a Parma nel 1848, appartenne dapprima all'orchestra scaligera e ridusse per banda oltre cento partiture, componendone molte altre. Per parecchio tempo — fino a due anni or sono, in cui pel suo collocamento a riposo ebbe grandi festeggiamenti — insegnò anche alla Civica Scuola di musica al Castello.

Godeva di numerosissime amicizie e di grande estimazione.

® A Nizza Marittima è morta, ottantaduenne, il 12 ottobre, la celebre ballerina VIRGINIA ZUCCHI che l'attuale generazione, si può dire, non aveva conosciuto. Il suo nome è legato ai più grandi successi coreografici dell'ultimo ventennio del secolo scorso, quali l'*Excelsior*, il *Brahma*, *Pietro Micca* ed il *Sieba* che interpretò a Parigi.

Coadiuvò Cosima Wagner nella coreografia del *Tannhäuser* pel teatro di Bayreuth.

® A Firenze, il 13 ottobre, il maestro LITTERIO BUTTI, nato a Tortona nel 1864. Studioso, letterato e musicista, lascia un'opera, *Ornoniza*, rappresentata con successo alla Pergola di Firenze ed in altre città.

® FELICE GENOESE, MARCHESE DI GERIA è morto recentemente a Napoli. Appassionato della musica compose varie opere di cui la più recente, *Saulo e Maria*, ebbe buon successo al Politeama Giacosa.

Un ufficio che legge migliaia di giornali!

Molti di voi si domanderanno: ma a quale scopo? Pensate un po': il vostro nome o quello di persona che vi interessa è citato dalla stampa: potete voi comperare e leggere tutti i giornali e tutte le riviste per sapere quale di essi lo ha citato? Oppure, voi studiate un dato argomento e vi piacerebbe sapere in quali periodici potreste trovare articoli relativi. Siete voi in grado di procurarvi tali articoli? Assolutamente no, se non vi rivolgete a **L'Eco della Stampa** il cui ufficio, se siete abbonato, vi rimette giorno per giorno articoli **ritagliati** da giornali e riviste, sia che si tratti di una persona o sia d'un argomento, secondo l'ordinazione che avete data.

La sua **unica Sede** è in **Milano (133) - Via Giovanni Jaurès 60** e potrete ricevere le condizioni di abbonamento inviando un semplice biglietto da visita.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

POZZOLI (E.) (E. R. 1091). *Resumen de Teoria musical. Primer curso* (testo spagnuolo). (B) L. 3,—

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1205). *Suites francesi* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.). (B) L. 10,—
——— (E. R. 1206). *Suites inglesi* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh). (B) L. 12,—
——— (E. R. 1287). *Toccate e Sonate* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.). (B) L. 12,—
BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1086). *Sei Valzer* (Vitali). (B) L. 4,—
BELLINI (R.) (121933). *Valzer in Mi magg.* (A) L. 6,—
MIGNONE (F.) (121823). *Quatro Peças brasileiras*: 1. Maroca. — 2. Maxixando. — 3. Nazareth. — 4. Toada. (A) L. 6,—

CANTO E PIANOFORTE

ACHAVAL (C.) (121984). *Para siempre* (Per sempre). Tango (S-T). Versi di C. Muñoz Diaz. (A) L. 6,—
BAZAN (J. C.) (121986). *Hoy... ya no puede ser* (Oggi no!). Tango-Canzone (MS-Br). Versi di A. J. Rodriguez Bustamante. (A) L. 6,—
CANOSA (F. R.) (121998). *Tango triste y querido* (Tango triste, tango fatale). Tango-Canzone (MS-Br). Versi di N. Olivari. (A) L. 6,—
CARRERA (R.) (122001). *Tuyo es mi amor* (Tuo è l'amor mio). Valser criollo (S-T). Versi di R. Carrera. (A) L. 6,—
DE NAVA (A.) (121939). *Chà digo... con los amigos!* (Iddio sperda gli amici!). Tango (MS-Br.) Versi di F. Garcia Jimenez. (A) L. 6,—
——— (122003). *Pa' ganarme un repecho* (Sul tuo sentiero). Tango-Canzone (C-B). Versi di E. Carrera Sotelo. (A) L. 6,—
FRONTERA (F.) (121941). *Oye, mujer!* (Senti bene, donna ingrata!). Tango (MS-Br). Versi di E. Diteo. (A) L. 6,—
LOPEZ ARES (J.) (121949). *Cuarenta entradas* (Fosco dramma). Tango-Canzone (C-B). Versi di N. Olivari. (A) L. 6,—
MAGLIO (Pacho) (J.) (121988). *Canción de las montañas* (Canzone delle montagne). Tango (C-B). Versi di J. Maglio (Pacho). (A) L. 6,—
PEREYRA (E.) (121990). *Milonga querida* (Milonga favorita). Tango (MS-Br). Versi di E. Pereyra. (A) L. 6,—
RANDLE (F.) (121943). *Suspendo el viajecito* (Sospendo il mio viaggetto). Tango (MS-Br). Versi di Fr. Claudio Frollo. (A) L. 6,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CORELLI (A.). *Dodici Sonate*, Op. 5 (Pinelli):
——— (E. R. 1217). Vol. 1° (1 a 6). (B) L. 18,—
——— (E. R. 1218). » 2° (7 a 12). » » 12,—
FANTONI (E.) (121897). *Sera*. (A) L. 5,—
——— (121898). *Un canto nella notte*. » » 5,—

CLARINETTO

CAVALLINI (E.) (E. R. 1202). *Trenta Capricci* (Giampieri). (B) L. 8,—

PICCOLA BANDA

VERDI (G.). ERNANI, Atto 3°: Preludio, Cavatina, Congiura e Finale (Manente):
——— (121794). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121795). Parti staccate. » » 25,—

GRANDE O MEDIA BANDA

D'ELIA (A). Tre Marcie:
Irpinia. Marcia Sinfonica (N. 1):
——— (121919). Partitura. (A) L. 12,—
——— (121920). Parti staccate. » » 25,—
Alla Nuova Italia. Marcia Imperiale (Trionfale N. 1):
——— (121921). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121922). Parti staccate. » » 30,—
Alla Milizia Fascista. Marcia militare (N. 1):
——— (121923). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121924). Parti staccate. » » 25,—

GRANDE BANDA

MULÉ (G.). *Marcia trionfale* (Cirenei):
——— (121917). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121918). Parti staccate. » » 20,—
SELVAGGI (R.). *Canto della Milizia* (Cirenei):
——— (121906). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121907). Parti staccate. » » 20,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ACHAVAL (C.) (121984). *Para siempre* (Per sempre). Tango. (A) L. 6,—
BAZAN (J. C.) (121986). *Hoy... ya no puede ser* (Oggi no!). Tango. (A) L. 6,—
BILLI (V.) (121249). *Incantatrice*. Valzer Intermezzo, Op. 438. (A) L. 6,—
——— (121798). *Corteggio slavo*. Intermezzo, Op. 442. (A) L. 8,—
CANOSA (F. R.) (121999). *Tango triste y querido* (Tango triste, tango fatale). Tango-Canzone. (A) L. 6,—

CARABELLA (E.) (121637). *II. Rapsodia romanesca*, su antichi temi popolari romani. (A) L. 12,—
CARRERA (R.) (122002). *Tuyo es mi amor* (Tuo è l'amor mio). Valzer criollo. (A) L. 6,—
DE NAVA (A.) (122004). *Pa' guanarme un repecho* (Sul tuo sentiero). Tango-Canzone. (A) L. 6,—
MAGLIO (J.) (Pacho) (121980). *Canción de las montañas* (Canzone delle montagne). Tango. (A) L. 6,—
PERETRA (E.) (121991). *Milonga querida* (Milonga favorita). Tango. (A) L. 6,—
SANTOLIQUIDO (F.) (121900). LA FAVOLA DI HELÒA. Fantasia (De Cecco). (A) L. 2).

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ARTOM (C.). *Teoria dell'Armonia*. (F.lli Bocca, Torino). L. 15,—
BOUCHER (M.). *Claude Debussy*. (Ed. Rieder, Paris). Fr. 20,—
BOUVET (Ch.). *Spontini*. (Ed. Rieder, Paris). Fr. 20,—
GUIDE RADIO LIRICHE. MANTOVANI T. *La Dannazione di Faust*. — ANDOLFI O. *Don Giovanni*. — BEAMONTI G. *Il Matrimonio segreto*. — MASSARANI R. *Don Pasquale; Elisir d'amore*. (A. F. Formiggini, Roma). Ciascuna L. 3,—
HAYES (G. R.). *Musical Instruments and their Music* (1500-1750) : II. The Viols, and other bowed instruments. (Oxford University Press, London).
HOWARD (W.). *Grund-Uebungen für Klavier*. (Verlag für Kultur und Kunst, Berlin).
KINKELDEY (O.). *A Jewish dancing master of the renaissance* (Guglielmo Ebreo). (New York).
MONTANELLI (A.). *Conferenze*. (Tip. Valbonesi, Forlì).
PICQUOT (L.). *Boccherini*. Notes et documents nouveaux par G. DE SAINT-FOIX. (R. Legouix, Paris).
RINALDI (M.). *L'Arte di I. Pizzetti e « Lo Straniero »*. (Soc. Ed. « Novissima », Roma).
SERVIEN (P.). *Les Rythmes comme introduction philosophique à l'esthétique*. (Boivin & C., Paris).
VAVALLI (G.). *La crisi bandistica e teatrale*. (Tip. Moderna, Bari).

LAVORI SCENICI
per Canto e Pianoforte

FERRARI TRECATE (L.). *Il piccolo montanaro*. Bozzetto Lirico in 1 atto di G. Omodeo. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
LENA (E.). *Il Canto del Tricolore* Fantasia patriottica con Danze e Cori. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
MONFEUILLARD (R.). *Zaraï*. Drame lirique en quatre actes et un Prologue. Poème de R. Monfeuillard. Version allemande de H. Erhart.
PIECHLER (A.). *Der Weisse Pfau*. Oper in 3 akten. Text von F. A. Beperlein. (A. Fürstner, Berlin).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BARBAGELATA (A.). *Gondoliera* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
CARABELLA (E.). *Sonatina*, from Violino and Piano. (Edition « Flore », London). 3/—
CRAS (J.). *Légende* pour Violoncelle et Orchestre. Réduction pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 18,—
FERRARA (F.). *Largo* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
GRIMM (F. K.). *Suite*. Violoncello und Piano (Schott's Söhne, Mainz).
HILTON (J.). *Six Pieces* for String Trio, arranged by P. Warlock (Augener Ltd., London). 2/—
LUCIA (E.). *Tra i fiori*. Serenata per Violino, Violoncello e Pianoforte. (R. Maurri, Firenze). L. 6,—
PILATI (M.). *Preludio, Aria e Tarantella* sopra vecchi motivi popolari napoletani. Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 20,—
RORICH (C.). *Kleines Trio C Dur*. Flöte, Klarinette und Fagott. (W. Zimmermann, Leipzig).
ROSSI (R.). *Sonata in Mi* per Violino e Pianoforte. (G. & P. Mignani, Firenze) L. 25,—
TANSMAN (A.). *Sérénade* pour Violin, Violoncelle et Piano. (A. Leduc, Paris). Fr. 10,—
TANSMAN (A.). *Sonate* pour Violoncelle et Piano (Max Eschig, Paris). Fr. 30,—
WALTON (W.). *Concerto* for Viola and Orchestra Piano score. (Oxford University Press, London). 7/6

ORCHESTRA

BACH (J. S.). *Konzert* für Klavier, Flöte und Violine. *A moll*. (A. Schering). Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
BLANCAFORT (M.). *Matí de festa a Puig-Gracios*. Tableau symphonique. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
CAJA (A.). *Due Idilli Siracusani*. 1. Novelletta di Natale. — 2. Villanella. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
COPPOLA (P.). *Interlude dramatique*. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 15,—
CRAS (J.). *Journal de bord*. Partition de poche. Fr. 25. — *Ames d'enfants* : 1. Pures; 2. Naïves; 3. Mistérieuses. Partition de poche. Fr. 10. (M. Senart, Paris).
GARCIA CATURLA (G.). *Trois Danses cubaines*. 1. Danza del Tambor; 2. Motivos de Danzas; 3. Danza Lucumi. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
GRAENER (P.). *Die Flöte von Sanssouci*. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
HARSANYI (T.). *Suite*. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 30,—
KULLMANN (A.). *Poème concertant* pour Piano et Orchestre. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 15,—
LAMBERT (C.). *Music for Orchestra*. (Oxford University Press, London).
RAVEL (M.). *Bolero*. Partitura (de poche). (Durand & C., Paris). Fr. 25,—
RICCI SIGNORINI (A.). *Rapsodie italiane* : N. 4, Romanesca; N. 5, Veneziana; N. 6, Milanese; N. 7, Sarda; N. 10, Napoletana. Grandi Partiture. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 25,—
RUGGLES (C.). *Portals*. (New Music, S. Francisco).
STRAUSS (R.). *Frühlingsstimmen* (Voix de printemps). — *Rosen aus dem Süden* (Roses du Sud). — *Künstler-Leben* (Vie d'artiste). — *Wein, Weib und Gesang* Vin, femme et chanson). — *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Histoires de la forêt de Vienne). — *Kaiser-Walter* (Valse Impérial). — *Die Fledermaus* (La Chauve-souris). Ouverture. Partiture tascabili. (E. Eulenburg, Leipzig).
WALTON (W.). *Portsmouth Point*. Ouverture. Partitura tascabile. (Oxford, University Press). 3/—6

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MARCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XII. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXX.

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo

la più facile digeribilità

CARLO ERBA S. A.: MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

CARLO ERBA MILANO

1929-202

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

SQUIRE & LONGSON

MEDLAR STREET, CAMBERWELL LONDRA S. E. 5



PIANOFORTI AUTOPIANI

Gran Medaglia d'Argento all'Esposizione di Musica di Ginevra (1927) — Gran Medaglia d'Oro e Medaglia speciale di Gran Premio di S. E. Benito Mussolini, all'Esposizione Internazionale di Tripoli (1930)

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 - ANCONA: Carboneri Giuseppe - BARI: F.lli Giannini fu A. - BOLOGNA: Umberto Pizzi - BRESCIA: Ditta A. Bottali di Pioda & C. - CATANIA: Giuseppe Caponetto Grasso - COSENZA: F.lli Giuliani - FOGGIA: G. Chiappinelli & C. - FOLIGNO: Achille Fordiponti - FORLI': Ditta G. Ricci - GENOVA: Casa Musicale G. De Bernardi - LIVORNO: Ditta Pietro Napoli - LUCCA: Primo Pellecioni - MANTOVA: L. Desiderà - MESSINA: Pasquale Giacoppo & F. - NAPOLI: De Meglio Gior. & Figlio - PADOVA: Umberto Favaro - PALERMO: Giuseppe Dell'Utri - PARMA: Fratelli Berzioli - PAVIA: Carlo Nicola - PISA: Casa Musicale Zanetti Lami - REGGIO C.: Casa Music. Li-Pera - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Formaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Rostagno - TRIPOLI: Vincenzo Tinè - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VOGHERA: Mario Moromi.

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.

117480. 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. 310 . . » 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 «Foglio».* - 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 MIO. Fiaba in 1 atto per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—
119848. PETRUCCIO E IL CAVOLO CAPPUCCIO. Favola per Canto e Pianoforte . . . . » 10,—
120071. IL SONO 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-Bri). 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 NUNNA-NANNA DELLA BAMBOLA. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 20,—

P. QUARATINO

120833. QUARRETTI. 5 Pezzi per Pianoforte. L. 6,—

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,—
(si vendono separatamente anche i singoli Canti dei diversi volumi).

M. TARENGHI

120200. PRIMAVERA. Piccolo poema (Canto e e Pianoforte) per voci di bimbi . . . L. 6,—

RAFFEO ZANON.

CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adella Zanon:
118261 a 118265. Fascic. I a V. Ciascuno . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

OVUNQUE

potete udire e acquistare i meravigliosi



Incisione elettro-ottica

Sonorità e chiarezza massima

SINFONIE - CONCERTI - OPERE - BANDE - IL PIU' COMPLETO ASSORTIMENTO DI TUTTE LE DANZE MODERNE AMERICANE E ITALIANE

NUOVI APPARECCHI RADIO BRUNSWICK
PANATROPE CON RADIO

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA E COLONIE
IL FONODISCO ITALIANO SOC. AN. TREVISAN - MILANO
SEDE: Via S. Giovanni in Conca, 9 (Piazza Missori) - Telefono 88-006
NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo) - Tel. 85-353 — STABILIMENTO PROPRIO: Via Meda, 45

FONOGRAFI DI TUTTI I TIPI DA L. 300 A L. 3500

Si eseguiscono incisioni d'arte, e per la conservazione della propria voce
AUDIZIONI GRATUITE - CATALOGHI GRATIS - LISTINI MENSILI GRATIS

INDUSTRIA ITALIANA PIANOFORTI

ZACCAGNINI

TORINO

Gran Premio e Medaglia d'Oro Esposizioni Internazionali
Le più alte personalità del pensiero e dell'arte consigliano pianoforti Zaccagnini

S. E. Paolo Boselli:
«Zaccagnini con genio e maestria dànno alla Patria le opere che l'avvalorano.»

S. E. F. T. Marinetti:
«Zaccagnini ha dato all'Italia il primato nell'Industria del pianoforte. E' un capolavoro di arte e di meccanica.»



S. E. Pietro Mascagni:
«Ci troviamo di fronte ad una fabbrica che può ottenere la vittoria anche contro la concorrenza tedesca. Il meccanismo è perfetto, la voce è magnifica.»
M.° Federico Bufaletti:
«Constato con piacere il loro perfezionamento.»
Clara Sansoni:
«E uno dei migliori pianoforti che abbia mai suonato.»

GARANZIA PER DIECI ANNI
VENDITE RATEALI

MILANO: G. RICORDI & C. Via G. Berchet, 2
GENOVA: ASINELLI & DE-EORDEGH Via Galata, 50 (rosso)
ROMA: G. ALFONSI Via Giovanni Lanza, 146
NAPOLI: GIOVANNI NAPOLITANO Port'Alba, 17

Altri Rappresentanti nelle principali città d'Italia

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 clichés

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 DISCO PATHÉ



LO SPECCHIO DELLA VOCE

I MIGLIORI DISCHI A PUNTA ACCIAIO INCISIONE ELETTRICA - SENZA FRUSCIO

MACCHINE PARLANTI OLOTONAL

Amplificatori Elettrodinamici PANATONAL

CATALOGHI GRATIS

Soc. Anonima Italiana OMNIAFONO

MILANO

Portici Settentrionali, 21

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.

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

1853
1928

75 anni di ascesa trionfale

BECHSTEIN

il pianoforte dotato di anima

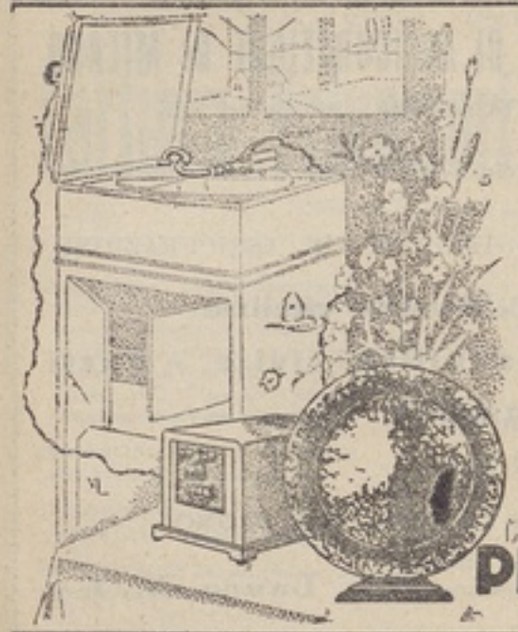
il preferito dai maggiori pianisti



RAPPRESENTANTI ESCLUSIVI

RICORDI & FINZI

Via Marino N. 3 - MILANO - Telefono N. 82-361



PHILIPS 2515

L'APPARECCHIO PER FAMIGLIA
FUNZIONA CON CORRENTE ALTERNATA

Questo apparecchio, adatto sia per la ricezione della stazione locale o vicina che per l'amplificazione dei dischi grammofonici, fornisce una riproduzione potente unita ad una purezza assoluta.

È di semplicissima manovra.

Acquistate con esso

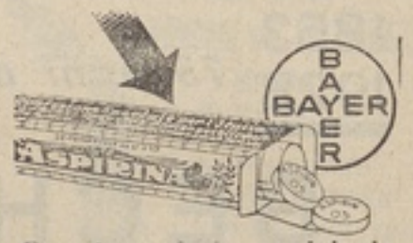
L'ALTOPARLANTE PHILIPS
tipo N. 2007

Chiedere opuscoli Ufficio Vendita — A —

PHILIPS-RADIO

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

COMMERCIO = CAMPIONI = STABILIMENTI METALLURGICI = INFRA-MAN ELETTRICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOBILI = CAMPIONI



Ecco la confezione originale

col marchio depositato, noto in tutto il mondo, la Croce "Bayer". Questo marchio e questa confezione sono garanzia della genuinità e dell'efficacia del prodotto. Le Compresse di ASPIRINA dànno rapido e sicuro sollievo nei mali di testa, di denti e di orecchie, nel reumatismo, nell'influenza e nella febbre.

Le Compresse di Aspirina sono uniche al mondo!

ASPIRINA

Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11280

CONCHITA SUPERVIA

e le sue più recenti mirabili interpretazioni incise sui

DISCHI ODEON FONOTIPIA

6063-M

Se tu m'ami (Pergolese)
La zingarella (Paisiello)

6064-M

Canzone del paggio (Sartorio) Aria antica.
Occhietti amati (Falconieri) Aria antica.

6065-M

Jota (De Falla) Canzone spagnola.
Seguidilla murciana (De Falla) Canzone spagnola.

CON ORCHESTRA DIRETTA DAL MAESTRO CAPDEVILLA

DISCHI ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - MILANO - Via L. Palazzi, 19

Negozio di vendita: Galleria Vitt. Eman. 74 (lato Piazza Scala)

S. I. M. A. F.

LAPINI - BENELLI - ROSATI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

CASELLA 127
TELEFONO INT. 21-925

FIRENZE - *Magazz. Amministraz.:* VIA DEL GIGLIO, 9 *Officina e Fonderia:* VIA DI RIFREDI, 3a

Fabbrica e Deposito di Strumenti Musicali di tutti i tipi e relativi Accessori Berretti ed Uniformi – Premiata Fonderia PIATTI MUSICALI e TAM-TAMS
EDIZIONI MUSICALI PROPRIE: Metodi, Partiture, etc.

MONOPOLE

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON & C.IE - PARIGI

La più importante Fabbrica del Mondo di Istrumenti Musicali: 7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Cataloghi e Listini gratis a richiesta

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

T. Mantovani. - I precursori della riforma wagneriana . . . . Pag. 489
A. Casella. - Casella veduto da sè stesso . . . . . » 495
S. Chiereghin. - G. Giacomo Carissimi . . . . . » 501
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'essenza e lo spirito della storia della musica. - Anticipazioni. - Prime ed uniche udizioni? - Italia. - Estero . . . » 504
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 512
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Londra (G. R. Fga) . . . » 515
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 517
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 522
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 524
INDICE delle materie pubblicate nel 1930 . . . . . » 526

BRANO MUSICALE

M. Pieraccini. - *Ninna Nanna* di Natale.

MUSICA D'OGGI che sta per entrare nel suo 13° anno di vita, pubblica in ogni fascicolo:

ARTICOLI DEI PIU' NOTI MUSICOLOGI ITALIANI E STRANIERI.
UN DIFFUSO RIASSUNTO DELLE PRINCIPALI RIVISTE DI TUTTO IL MONDO.
IL NOTIZIARIO DELLA VITA MUSICALE ITALIANA E DI QUELLA DELL'ESTERO.
INFORMAZIONI, CONCORSI, NECROLOGI, ECC. E L'ELENCO DELLE NUOVE PUBBLICAZIONI, CON LA RECENSIONE DELLE PIU' NOTEVOLI.
UN BRANO MUSICALE DI CHIARO AUTORE.

È 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 1931:

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 1931.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

ANNO XII. DICEMBRE 1930-IX N. 12.

MVSICA D'OGGI

I precursori della Riforma wagneriana

La figura titanica di Riccardo Wagner e la poderosa opera del suo genio sono già entrati nel sereno dominio della storia, onde, superati gli ostili preconcetti, si può affermare che l'autore di *Tristano e Isotta*, mentre dotava la Germania di una vera opera nazionale, compiva nel tempo stesso la più vasta e radicale riforma, sotto il duplice aspetto drammatico e musicale, che mai sia avvenuta nella evoluzione del melodramma.

È ben noto che l'ideale estetico, posto da Wagner a fondamento del dramma musicale da lui creato, si ispira a quella armonica unione delle Arti, che fu il concetto dominante della tragedia greca.

Non è ignorato, ma ci sembra opportuno e interessante rilevarlo in modo preciso e completo, che circa due secoli e mezzo prima di Wagner non diverso ideale aveva animato i geniali ardimenti del Caccini, del Peri, di Emilio de' Cavalieri e dei loro dotti colleghi della Camerata Fiorentina, i quali, pure vagheggiando di ripristinare la tragedia musicale dei Greci, pervennero in vece a dare vita ad una nuova forma di musica rappresentativa, che fu il melodramma.

L'ingenuità e la povertà dei mezzi tecnici, che si riscontrano in quelle primissime manifestazioni della musica melodrammatica, non lasciano comprendere a tutti in modo abbastanza chiaro e palese la stretta corrispondenza di concetti ideali ed organici esistenti tra quei primi melodrammi e l'opera rinnovatrice che il genio di Wagner, spaziando in più vasti orizzonti e valendosi di tutte le conquiste tecniche dell'arte, potè realizzare completamente nel suo dramma lirico.

Ma se dal campo puramente tecnico e pratico noi ci addentriamo in quello delle idealità estetiche, ci riuscirà di constatare in modo sicuro ed evidente la perfetta correlazione, spesso anzi la identicità dei concetti che il Wagner ha esposto nelle sue opere teoretiche, segnatamente in *Musica dell'Avvenire* e in *Opera e Dramma*, con quelli che anche i primi padri del melodramma ci lasciarono scritti con sorprendente divinazione dei criteri e dei mezzi più propri e più efficaci per conseguire le vere e supreme finalità della musica melodrammatica, cui essi avevano appena allora dischiuso la vita e l'avvenire glorioso.

Un documento di capitale valore storico ed estetico ci è offerto, a piena dimostrazione del nostro asserto, dalla *Prefazione* a *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Questo lavoro famoso, che venne eseguito a Roma, nel febbraio del 1600, in una sala dell'*Oratorio* di Santa Maria in Vallicella, destando grande ammirazione per la singolare bellezza del nuovo genere di musica rappresentativa, è preceduto nella edizione (*In Roma — Appresso Nicolò Mutii — l'anno del Jubileo MDC*) dalla accennata prefazione illustrativa.

Leggendo le dichiarazioni che l'editore Alessandro Guidotti premette, in nome del « Signor Emilio », alla stampa dello spartito, si perviene, non senza sorpresa e ammirazione, a riconoscere come le idee riformatrici che il Wagner ebbe ad attuare compiutamente nel suo dramma musicale, fossero state concepite, non embrionalmente, ma con preciso sviluppo delle linee fondamentali e di molti particolari, dalla genialità divinatrice di Emilio de' Cavalieri, alla cui mente ferace la futura opera d'arte si manifestò fin dal primo inizio in una visione completa e sicura.

In quel suo « credo artistico » premesso allo spartito di *Anima et di Corpo*, egli richiede che il cantante sia non solo un virtuoso dalla « bella voce, ben intonata », ma sopra tutto un attore « che esprima bene le parole... et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto », ciò che significa la parità di valore della parola e dell'azione rispetto alla musica, impiegando questa come *mezzo* per raggiungere il *fine*, che è il dramma musicale, come poi volle e fece Riccardo Wagner.

Al pensiero antiveggente del Cavalieri la legge suprema della varietà si presenta subito limpida e indispensabile: varietà nei sentimenti, negli affetti e nei mezzi di espressione musicale, nell'alternarsi dei personaggi e delle voci, degli *a solo* col coro, nel mutare delle tonalità e dei ritmi; nè in questa varietà perde mai di vista il concetto della unità delle arti sorelle, canone che sarà fondamentale nella riforma wagneriana.

Allo svolgimento dell'azione drammatica il « signor Emilio » volge pure con precisa penetrazione il pensiero, determinandone la durata e lo sviluppo « in tre atti, i quali per esperienza fatta devono bastare, e si potrebbono aggiungere quattro intermedii apparenti, compartiti che il primo sia avanti del proemio e gli altri ognuno sia al fine del suo atto.... Il poema non dovrebbe passare settecento versi, et conviene che sia facile et pieno di versetti, non solamente di sette sillabe, ma di cinque et di otto, et alle volte in sdruccioli ». E oltre questa varietà ritmica, egli consiglia una giusta brevità nei dialoghi e nei monologhi, che cioè « le proposte et risposte non siano molto lunghe et le narrative d'un solo siano più brevi che possano... ». Che più? Con sorprendente intuizione dell'ufficio riserbato all'orchestra (e che pur tanto doveva tardare ad essere compreso ed attuato) egli immagina non soltanto « gl'intermedii con musica piena », concezione dei preludî e degl'intermezzi delle opere, ma altresì « il Signor Emilio laudarebbe mutare stromenti conforme all'affetto del recitante... », ciò che nell'estetica e nella tecnica wagneriana equivale all'impiego di determinati gruppi o famiglie orchestrali per caratterizzare dati personaggi, ovvero particolari elementi o situazioni del dramma. E il de' Cavalieri arriva per fino a prescrivere che « gli stromenti, perchè non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della scena », precorrendo così di oltre due secoli l'adozione dell'orchestra invisibile, di quel famoso *golfo mistico*, che venne ascritto tra le innovazioni capitali del teatro wagneriano.

***

Convien pure ricordare che su la fine di quel medesimo anno 1600 Giulio Caccini licenziava per i tipi del Marescotti in Firenze la sua « *Euridice — composta in musica — in stile rappresentativo* » nella cui *Prefazione* manifesta il concetto di quel nuovo stile, del quale fu il vero padre, ed i caratteri di esso in questi termini: « Nella quale maniera di canto ho usato una *certa sprezzatura*, che ho stimato abbia del *nobile*, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella... ». E più diffusamente egli espone le sue teorie innovatrici nella *Dedicatoria e Prefazione* alle famose *Nuove Musiche*, dichiarando di voler « attenersi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo e il suono per ultimo... Così ne' madrigali come nelle arie ho sempre procurato l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più o meno affettuose, secondo i sentimenti di esse... ».

Nè passeremo sotto silenzio che anche Marco da Gagliano, nella *Dedicatoria* della sua *Dafne*, rappresentata a Mantova nel 1608, dimostra di aver ben inteso il concetto organico del nuovo melodramma, definendolo: « quello nel quale si unisce ogni più nobil diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di stromenti, squisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi dire che non poca parte vi abbia la pittura per la prospettiva e per i costumi... ».

Come si vede, l'unione delle arti, sintesi armonica e plastica della tragedia greca, che dovrà poi divenire fondamento della riforma wagneriana, era stata pienamente compresa dai primi padri del melodramma, benchè limitatamente attuata in causa degli scarsi mezzi di un'arte appena all'esordio, non meno che per l'originario indirizzo accademicamente freddo, contrastante con la umanità dei sentimenti e delle passioni che dovevano venir espressi.

In breve però Claudio Monteverdi, guidato dalla luce del suo genio, potè concepire con sicura divinazione e attuare con sapiente arditezza una prima radicale riforma nell'indirizzo del melodramma, sottraendolo al dominio aristocratico delle Corti non meno che alla pedanteria delle Accademie, e infondendogli quello spirito di vita che doveva renderlo popolare, universale. Ma poi il predominio del virtuosismo vocale subentra e si diffonde, favorito dal gusto lezioso dell'incipriato settecento, epoca di splendore canoro e di decadenza drammatica, in cui, posta in non cale la « nobile sprezzatura del canto », la melodia, scopo e fine a se stessa, affidava alle fiorite *arie* e alle gorgheggianti *cavatine* ogni contenuto lirico e drammatico, sacrificando alla presuntuosa vanità dei *divi* canori e al corrotto gusto del pubblico la verità dell'espressione, la umanità dei sentimenti e dei caratteri e la stessa unità organica della concezione dell'opera d'arte.

Fu nella seconda metà del settecento che si rese necessaria, per quanto tenacemente contrastata, la riforma di Cristoforo Gluck, che, come tutti sanno, costituisce uno degli avvenimenti capitali nella storica evoluzione dell'arte melodrammatica, e che ebbe influenza grandissima su l'opera innovatrice di Wagner.

***

Per giudizio oramai concorde di tutti gli storici è ammesso e riconosciuto quale e quanta parte abbia avuto nella riforma gluckiana un collaboratore, o meglio

ispiratore italiano: il poeta livornese Raniero Calzabigi. E mi sia consentito di accennare d'aver avuto l'iniziativa di dimostrarlo e documentarlo nel mio *Cristoforo Gluck* (edit. Formiggini, Roma, 1914) e in pubblicazioni su riviste.

Infatti fino al 1762, in cui venne rappresentato l'*Orfeo ed Euridice*, il cavaliere Cristoforo Gluck aveva composto i suoi spartiti seguendo i criterii e le forme dominanti nella musica melodrammatica italiana dell'epoca. All'infuori delle opere comiche rappresentate a Parigi, egli aveva sempre musicato drammi del Metastasio, o foggiati su lo schema fisso del poeta cesareo. Se pure il Gluck, durante il suo soggiorno a Londra, avesse vagheggiato, come taluno pretende, il proposito di legare il proprio nome ad un'arte nuova, gli sarebbe ad ogni modo occorso un poeta che lo comprendesse, che condividesse le sue idee e sapesse tradurle in atto.

La buona ventura, impersonata nel conte Durazzo, in allora direttore degli spettacoli alla Corte imperiale di Vienna, fece incontrare il cavaliere Cristoforo coll'uomo che doveva essergli collaboratore prezioso, — diciamo più esattamente — che doveva guidarlo, come poi lo stesso Gluck ammise lealmente, nella grande impresa di un rinnovamento melodrammatico.

I due artisti si conobbero, si compresero e con entusiasmo si posero all'opra, e il primo frutto della loro feconda collaborazione fu l'*Orfeo ed Euridice*, rappresentato il 5 ottobre 1762 al teatro imperiale di Vienna.

Quattro anni dopo i due animosi riformatori conseguivano un nuovo successo e la completa affermazione dei loro ideali artistici con la *Alceste*, questa pure rappresentata su le medesime scene viennesi, il 16 dicembre 1766, vittoria tanto più completa e significativa, poichè in niun'altra opera prima d'allora erano stati più rigidamente disdegnati gli elementi della banale teatralità e del facile plauso per mantenere quanto più fosse possibile il carattere di austera semplicità della classica tragedia di Euripide.

Alla partitura dell'*Alceste* è premessa una lettera dedicatoria (a S. A. R. l'Arciduca Pietro Leopoldo, Gran Duca di Toscana) nella quale sono esposti i criteri tecnici ed estetici esplicati nella riforma, contro « tutti quegli abusi introdotti o dalla malintesa vanità de' Cantanti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri », riportando « la Musica al suo vero ufficio di servire la Poesia per l'espressione e per le situazioni della Favola, senza interrompere l'Azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti... », ricercando « una bella semplicità... » ed evitando « di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza... ».

Se il merito e l'importanza che l'iniziativa del Calzabigi ebbe nella famosa riforma, dovessero essere attestati e documentati, non sapremmo meglio nè più autorevolmente dimostrarlo che con le parole stesse del Gluck, il quale fin dall'epoca del suo arrivo a Parigi, scriveva sul *Mercure de France*, del febbraio 1773: « Mi farei torto se consentissi a lasciarmi attribuire l'invenzione di un nuovo genere di opera italiana, di cui il successo ha giustificato il tentativo. È al signor Calzabigi che ne appartiene il merito principale, e se la mia musa ha avuto qualche lampo, credo di dover riconoscere che è stato lui a mettermi in grado di sviluppare le risorse dell'arte mia ».

***

Se dalla schiera dei compositori e dei poeti melodrammatici volgessimo lo sguardo a quella dei primi esteti e dei teorici della musica teatrale, troveremmo nel *Trattato della Musica Scenica* del secentista Giambattista Doni identicità di idee e di principî con quelli che vediamo esposti da Riccardo Wagner in *Opera e Dramma*. Ma i limiti di spazio non ci consentono altre citazioni di artisti e di scrittori italiani più o meno remoti. Ci appagheremo di riferire qualche idea di un grande pensatore, Giuseppe Mazzini, anima e mente di artista, che le vicende politiche della patria sospinsero ad operare nel campo rivoluzionario anzi che in quello dell'arte.

Giorni angosciosamente tristi per l'apostolo della redenzione italiana furono quelli che seguirono gli eccidî del 1833 e la fallita spedizione in Savoia dell'anno successivo. Chiusa per lui la via all'azione immediata, il rivoluzionario artista dedicò lo zelo del suo apostolato all'arte dei suoni, che doveva essere la parola profetica, libera e infrenabile di un'êra novella; e fu allora che si accinse a dettare quelle profonde e luminose pagine di *Filosofia della Musica*, finite nel 1835 e apparse per la prima volta su *L'Italiano*, un periodico letterario mensile che ebbe breve vita a Parigi. Singolarmente notevole è il riscontro delle idee sull'avvenire della musica, sorte nella mente del rivoluzionario italiano, con quelle concepite ed attuate qualche tempo dopo da Riccardo Wagner, a sua volta rivoluzionario in politica, e in musica il più rivoluzionario di tutti i compositori.

Muovendo dal concetto generale dell'arte greca, che ispirerà il maestro tedesco, Mazzini concepisce il rinnovamento musicale avvenire in una « alleanza delle arti »... « Si dimentica — egli chiede — che una volta la musica e le altre arti formavano un solo gruppo, o piuttosto una sola famiglia? ».

Nè soltanto egli precorre la concezione generale della futura opera d'arte e lo spirito della riforma wagneriana, ma ne anticipa l'idea, sia rispetto alla necessità del fenomeno evolutivo, sia circa la precisa natura di esso, nei particolari estetici e talvolta anche tecnici.

«Chi chiede al *dramma musicale l'idea?* — osserva il rivoluzionario italiano, adoperando per primo la denominazione « dramma musicale » in quei tempi in cui si parlava soltanto di *opera* o di *melodramma*. Chi varca il cerchio particolare delle varie scene che compongono un'opera, per afferrarvi un nesso, un *centro comune?* Perchè non estendere le proporzioni del dramma, quando la ragione storica o l'idea principale lo esiga? ».

L'idea che domina il dramma, che ne fa convergere le scene ad un centro comune, che può anche estendere le proporzioni dell'azione stessa, sono concetti che hanno trovato la loro pratica attuazione nei drammi musicali del grande Lipsiano, e la *Tetralogia* ne è l'esplicazione più magnificamente completa.

Quanto al coro, vale a dire la folla, l'autore della *Filosofia della musica*, sviluppando in anticipazione l'identico concetto wagneriano, così si esprime:

« E perchè il coro, che nel dramma greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più, non dovrebbe ottenere nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo e innalzarsi dalla sfera secondaria, passiva che gli è assegnata, alla rappresentazione dell'elemento popolare? Perchè, relativamente al protagonista, o protagonisti, non costituirebbe quell'elemento di contrasto, essenziale ad ogni lavoro drammatico, e relativamente a se stesso non darebbe più sovente immagine, col concertato, coll'avvicendarsi di più melodie,

combinate, armonizzate l'una con l'altra, a interrogazioni, a risposte, della varietà molteplice di sensazioni, di pareri, di affetti, di desideri, che freme d'ordinario nelle moltitudini? ».

Tutto ciò, in sostanza, è un programma avvenirista, che le grandi scene d'insieme polifonico del *Lohengrin*, dei *Maestri Cantori*, del *Parsifal* hanno compiutamente realizzato

E fra tante sicure previsioni, eccone una più singolarmente profetica e precisa:

« Perchè il *recitativo obbligato*, che fu già in onore e che oggi è trascurato, non prenderà nelle future composizioni maggiore importanza e tutta l'efficacia di cui è capace? Perchè confinare in un angolo del dramma, perchè non allargare, a spese della stupida *cavatina* e degli inevitabili *da capo*, questo genere di sviluppo musicale?... Il *recitativo* può arrivare per delle gradazioni infinite, ignote all'*aria*, fino agli estremi termini di un effetto, può svolgere i menomi, i più impercettibili moti del cuore e svelarne il segreto. Esso rivela non l'*elemento predominante*, ma *tutti*, ad uno ad uno, gli *elementi della passione*, in modo che notomizza la lotta, mentre le *arie* non possono, senza gravi difficoltà, che darne le risultanze... ».

Sostituire all'aria, al pezzo, il recitativo, alle melodie chiuse e disgiunte la *melodia* continua, *infinita*, non costituisce forse la parte più radicalmente importante della riforma di Wagner, la caratteristica più saliente del suo discorso lirico e del suo stile musicale?

Pensatore profondo, divinatore sicuro, Mazzini si addentra ancor più nei particolari della vagheggiata riforma:

« Ogni uomo, e più manifestamente l'uomo scelto per eroe di un dramma, ha tendenze proprie, carattere, stile propri... Perchè non raffigurare quel concetto in una *espressione musicale appartenente a quell'individuo e non ad altri?* Perchè non valersi più frequentemente e con più studio della *istrumentazione a simboleggiare* negli accompagnamenti *intorno ad un personaggio* quel cumulo di affetti, d'istinti, di tendenze materiali e morali, che più di sovente operano sull'animo suo e sul compimento dei suoi destini?... Perchè col *ricorrere* a tempo di una *frase*, di un *motivo*, di alcune *note fondamentali o caratteristiche* non tradireste la tendenza che più spesso *domina*, l'influenza che più spesso sprona?... ».

Nulla dunque ormai manca alla profetica visione della musica dell'avvenire: il commento musicale e lo stesso motivo dominante sono predetti nella filosofia musicale di Giuseppe Mazzini, il quale, per il rigore delle sue dottrine, per il carattere radicale, assoluto che vuole impresso nell'opera dell'avvenire, si dimostra il più diretto e chiaroveggente precursore di Riccardo Wagner.

Conobbe questi nella sua profonda, estesissima coltura, oltre che musicale, letteraria, politica e sociale, le idee dell'apostolo dell'unità italiana?

La coincidenza, talora perfetta, delle idee dei due grandi uomini potrebbe essere stranamente fortuita: in tal caso bisognerebbe ripetere che i genî s'incontrano.

Comunque, quale e quanta sia stata la precisa entità dell'influenza drammatica e musicale esercitata dal De Cavalieri e dagli altri padri del melodramma, dalle teorie artistiche e filosofiche del Calzabigi e del Mazzini su le idee e sull'arte di Wagner, è certo ed evidente che egli ebbe negli Italiani i veri, legittimi precursori di quella grande riforma, che gli ha assicurato una gloria universale e imperitura.

TANCREDI MANTOVANI.

Casella veduto da... sè stesso

Nacqui il 25 luglio 1883 a Torino, da una famiglia nella quale il culto della musica sembra essere stato da secoli usanza famigliare. Non pochi studiosi vogliono vedere in quel celebre Pietro Casella, insigne madrigalista che Dante — suo discepolo ed amico — illustra così eloquentemente nel secondo canto del *Purgatorio*, un antenato nostro. Senza pretendere risalire ad origini tanto remote, posso tuttavia dire che mio nonno Pietro Casella era un eccellente violoncellista, che tenne l'ufficio di solista nella Cappella Regia dei Re di Sardegna verso la metà dello scorso secolo. I suoi tre figli: Cesare, Gioacchino e mio padre Carlo erano essi pure violoncellisti di fama. Mio padre — che insegnava al Conservatorio di Torino — sposò Maria Bordino, una appassionata musicista torinese, discepola di quel pianista Carlo Rossaro che fu ai suoi tempi amico di Franz Liszt ed uno tra i primi wagneriani d'Italia. E così avvenne che, l'anno preciso della morte di Wagner, e quattro giorni prima di Benito Mussolini, io venni al mondo in quella città che fu la culla dell'unità italica, e che vanta più origini di scienziati, economisti o uomini politici che di artisti.

***

L'ambiente nel quale la sorte mi aveva fatto nascere era assai propizio. Torino vantava allora vere tradizioni musicali, ed era ancora in alto onore, presso le principali famiglie aristocratiche, il culto della musica da camera come ai tempi aurei del '700. I miei genitori poi amavano assai scarsamente — fatto singolarissimo a quell'epoca in Italia — il melodramma e non andavano mai a teatro. Viceversa mio padre aveva formato un quartetto di archi, che egli radunava bisettimanalmente a casa, e che eseguiva unicamente i grandi classici: Haydn, Mozart e Beethoven. Se si aggiunge poi a tutto ciò che tanto mio padre quanto mia madre erano wagneriani della prima ora, e quindi spiriti per la loro epoca assolutamente « avanguardisti » (per fortuna non esisteva a quei tempi questo disgraziato vocabolo, del quale tanto ho sofferto e soffro tuttora), si spiega allora che le mie prime impressioni musicali siano state decisive per l'orientamento definitivo della mia vita e della mia mentalità e che dovessi crescere nutrito sino dai primi giorni di classicità e di arditezze.

***

All'età di quattro anni, mia madre cominciò ad insegnarmi il pianoforte, per il quale dimostrai — così dicevano — spiccate attitudini. Ed in pari tempo mia madre — la quale non voleva che frequentassi le scuole — mi insegnava anche ogni altra materia. E così avvenne che ad otto anni io suonavo già a memoria i due libri del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, e che in quel medesimo

anno (1891) fui in grado di dare in un *club* torinese un concerto pianistico del quale le cronache contemporanee dicono molte belle cose. Ma intanto mi era spuntata un'altra passione, forse anche più forte di quella musicale: la febbre per la elettricità e per la chimica. Fatto abbastanza singolare in quanto che i miei genitori erano totalmente anti-scientifici. Adoperavo le mie modeste risorse finanziarie di ragazzino nell'acquisto di libri e manuali che divoravo in breve tempo ed imparavo a memoria, e destavo così lo stupore generale. Il grande scienziato Galileo Ferraris (l'inventore del « campo magnetico rotante »), che era amico di famiglia, consigliava vivamente i miei genitori ad avviarmi verso le scienze. Ma finalmente un energico intervento di Giuseppe Martucci troncò ogni esitazione e decise irrevocabilmente per l'arte i miei genitori. Nel 1896 mio padre moriva, dopo una malattia durata lunghi anni, lasciandomi solo al mondo colla mamma ed in condizioni economiche quasi disperate. Venne allora deciso da mia madre l'esodo a Parigi, e nell'ottobre del medesimo anno entravo al Conservatorio di quella città, nella scuola di Diémer, donde uscivo tre anni dopo con un primo premio. Nel medesimo tempo rifacevo da capo l'intero studio dell'armonia (che già avevo terminato a Torino nel 1895), ma non giungevo — dopo quattro anni di Conservatorio parigino — che a portarmi via un secondo premio, cosa che naturalmente mi avvilì assai. Però ebbi ancora la possibilità di fare — tra il 1898 ed il 1902 — quattro buoni anni di contrappunto e di fuga, dei quali il risultato rimase poi sempre visibile nella solidità della mia tecnica polifonica.

Per la composizione invece — a parte qualche lezione datami da Fauré — fui autodidatta. E così nel 1902 — diciannovenne — mi trovai bene o male licenziato da scuola e libero di intraprendere la mia carriera.

***

Nei primi anni, questa carriera fu sopratutto pianistica, per quanto il pianoforte non mi divertisse eccessivamente. Sentivo bollire imperiosamente in me l'istinto creatore; ed infatti avevo sin dal 1901 dato alle stampe alcune liriche ed una *Pavana* per pianoforte. A questi primi tentativi, fecero seguito altri lavori di scarso interesse. Ma la mia ambizione di presto raggiungere alte mete mi fece scrivere nel 1905 una prima *sinfonia* per orchestra seguita nel 1908 da una seconda, ancora più vasta e giovanilmente pretensiosa. È solamente notevole che ambedue le sinfonie — per quanto scritte a Parigi — non risentano menomamente l'influenza francese, mentre sono invece preponderanti nei due lavori le ombre di Strauss, di Mahler e di Rimski-Korsakof.

In quei medesimi anni, andavo pazzo per Albeniz, e volevo assolutamente realizzare qualcosa di simile per il paese mio. E così nacque — un anno dopo la seconda sinfonia — la rapsodia *Italia*, e nacque in condizioni ottime di eccitazione e di volontà. Oggi che quel lavoro conta ventun anni di vita, mi pare assai notevole l'aver scritto questa musica saldamente plastica e così risolutamente anti-impressionistica a Parigi, in pieno debussismo. Non conta che la tecnica mia di quell'epoca fosse ancora influenzata da quella tedesco-russa. Ciò che solo importa, è di constatare oggi che già nel 1909 avevo una chiara visione della strada da percorrere, e del tipo di musica italiana che dovevo raggiungere dodici anni dopo.

***

Dopo *Italia*, scrissi il *Convento Veneziano*, balletto in due atti visibilmente destinato al teatro di Diaghilef. Questa partitura — se costituiva per rapporto alla *Italia* un progresso nel senso della trasparenza strumentale — era però a quella rapsodia assai inferiore per forza architettonica e sopratutto per unità stilistica. Non soddisfacendomi questo lavoro, continuai le mie ricerche verso ciò che mi sembrava la meta più immediata da raggiungere. E fu così che — dopo vari tentativi di dubbio interesse — scrissi, nell'estate del 1913, il poema sinfonico *Notte di maggio* (su versi di Carducci) per voce ed orchestra. La prima esecuzione di questo lavoro nell'aprile 1914, da me diretta ai concerti Colonne a Parigi, suscitò vivo interesse e la critica mi attribuì senz'altro la paternità del cosidetto « contrappunto armonico ».

***

Per comprendere la profonda evoluzione che costituiva quel poema nella mia maniera, bisogna riportarsi con qualche precisione ai tempi. Nella primavera del 1913, era stato rappresentato a Parigi — suscitando uno scandalo memorabile — *Le sacre du printemps* di Strawinski, e non è facile l'immaginarsi oggi che impressione avesse allora prodotta quella « bomba » esplosa nel tempio musicale. D'altra parte, si cominciava a parlare di Schönberg e della sua « atonalità ». E così, per opera di quei due potenti creatori, si affacciavano imperiosamente nel quotidiano della musica i problemi della « politonalità » e della « atonalità ». Ed allora si delineava in tutta la sua ampiezza e gravità il duello che opponeva alla tradizione diatonica — difesa così strenuamente da Strawinski — la negazione totale del principio tonale impersonata da Schönberg.

***

Oggi che questa gravissima crisi della musica è — per noi latini almeno — totalmente risolta, è facile il determinare con precisione la vera natura del fenomeno atonale e di stabilirne tanto le origini quanto la precisa posizione storica. Ma allora, cioè circa diciassette anni addietro, non era altrettanto agevole il veder chiaro attorno a sè, ed era perfettamente legittimo che molti spiriti, anche dei più equilibrati, considerassero la atonalità come lo scopo finale della evoluzione della musica (mentre invece quella fase della nostra storia ci appare oggi come la « convulsione » suprema e finale del cromaticismo romantico, cromaticismo che incontra nel *Tristano* la sua più alta affermazione). E così mi trovai io pure — sebbene anti-impressionista per natura e saturo di classicismo per educazione — a dover angosciosamente affrontare due problemi che ponevano in pericolo ogni nozione tradizionale della nostra arte e che sembravano il preludio di un prossimo completo sconvolgimento di tutta la musica. Quando si pensi che questi problemi venivano — nel mio spirito — a sovrapporsi a quello che già mi preoccupava da parecchi anni, il problema cioè della creazione di uno stile italiano moderno e nondimeno tradizionale, allora si potrà comprendere come la crisi che allora sconvolgeva tutta la musica europea, fosse sentita ancora più arduamente da me e che dovesse per un importante periodo di tempo opprimere tutta la mia produzione di compositore.

***

Le cose si aggravarono nel 1914 collo scoppio della grande guerra. Io rimasi ancora a Parigi nei primi mesi del 1915. Ma nell'estate di quel medesimo anno venni chiamato ad occupare al Conservatorio di Santa Cecilia in Roma la cattedra di pianoforte resa vacante dalla morte di Sgambati, e così — dopo 19 anni di residenza estera — io feci ritorno in patria. Era questo un antico mio desiderio, perchè mai ebbi l'intenzione di disertare altrimenti che temporaneamente la terra mia. Accettai dunque con entusiasmo l'incarico, ed eccomi così divenuto romano per adozione.

***

In Italia, quasi nessuno mi conosceva. Trovai dunque in principio una accoglienza fatta di cortesia ufficiale, che doveva però in breve tempo mutarsi in odio feroce, quando io cominciai ad esporre le mie idee. Io tornavo in patria ricco di una forte esperienza acquisita all'estero, e naturalmente intendevo quella porre intera al servizio della mia patria. Ma non è facile — oggi che è passata la guerra e che l'intero mondo ha fatto un enorme passo avanti — immaginare che cosa fosse nel 1915 l'Italia musicale. A mala pena vi era conosciuto Strauss; Debussy si eseguiva sì e no (più soventi no che sì), ma suscitava per ogni dove fischi e tumulti; altri nomi come Ravel (che allora era già celebre e di uso corrente nell'intera Europa) erano praticamente ignorati. Si comprende allora che per un musicista già da tanti anni avvezzo alla larga atmosfera spirituale di Parigi, Berlino, Londra, Vienna o magari Pietroburgo, il prendere contatto con un simile mondo arretrato e provinciale fosse altamente doloroso, tanto più doloroso trattandosi del proprio paese, sin dall'adolescenza sognato ben diverso. Tuttavia non per questo mi scoraggiai, e cominciai così una campagna in favore delle nuove idee, che fece ben presto di me il musicista più impopolare della penisola. Per quattro o cinque anni, mi fu impossibile di presentare un lavoro mio al pubblico italiano senza la certezza matematica che non lo si sarebbe lasciato finire. Ogni mia parola veniva travisata, ogni mio atto posto in ridicolo e la intera azione mia vilipesa e diffamata come se fossi stato l'ultimo dei buffoni o dei ciarlatani. In queste lugubri condizioni passai tutto il periodo bellico. Riuscii però a fondare nel 1917 la « Società Italiana per la musica moderna », la quale — seppur combattuta con ogni mezzo, non ultimo il sabotaggio — potè però — in tre anni di vita — dare a Roma ed in molte altre città italiane concerti di musica assolutamente sconosciuta, determinando così l'inizio di una corrente di modernità che non doveva più arrestarsi.

***

Durante quel periodo, i miei lavori principali furono l'*Elegia eroica* per orchestra e il poema *A notte alta* per pianoforte ed orchestra, oltre a parecchia musica da camera e vocale. A questi lavori si negava — prescindendo da qualsiasi valore artistico — ogni carattere di italianità. Oggi che quel triste periodo è per ventura lontano, debbo però affermare che l'intero quadriennio 1914-1918 è interamente — come già dissi prima — dipendente dalla crisi che « ammalava » allora

tutta la musica europea, e che quel medesimo periodo fu per me prevalentemente sperimentale, nel senso di un vastissimo sforzo da me fatto per arricchire la mia tecnica di ogni possibilità. E — riandando oggi a quei tempi già remoti, e pensando all'accoglienza fredda e ostile fatta dal pubblico a quei miei lavori, al pubblico non dò adesso ogni torto, perchè ritengo che quel pubblico ben facesse considerando quei lavori come imperfetti e non definitivi. Certo, i giudizi non di rado totalmente negatori dei quali ebbe a soffrire ad esempio l'*Elegia eroica* a Roma nel 1917, erano spietati e sproporzionati ai difetti dei singoli lavori. Ma — ripeto — molto ho imparato dalle reazioni del pubblico verso la mia musica e credo che questo insegnamento « umano » sia certamente il più alto e forse anche il solo che valga a guidare sicuramente il creatore verso nuovi orizzonti.

***

Nel 1918, terminati i *Tre pezzi per autopiano*, smisi di scrivere. Ormai sentivo che la crisi entrava per me in una fase risolutiva, e che la meditazione sarebbe necessaria per qualche tempo. Nell'autunno del 1920, scrissi gli *11 pezzi infantili* per pianoforte. Un amico paragonò questi brevi brani alla famosa colomba di Noè, ed infatti furono essi un saggio fatto sulla mia propria sensibilità, che trovai già fondamentalmente mutata nel senso della cristallizzazione e della sintesi. A questo « sondaggio », successero altri tre anni di silenzio creatore. Nel 1921, feci conoscenza cogli Stati Uniti, dove mi recai quindi ben sette volte. Nel 1923 decisi di passare l'estate ad Asolo, il grazioso paesello veneto dove è sepolta Eleonora Duse e dove risiede G. Francesco Malipiero. Con una certa commossa cautela, ripresi la composizione, e scrissi le *Tre canzoni trecentesche*, nelle quali la mia maniera definitiva si affermava vigorosamente ed ove scoprivo finalmente me stesso (disse una volta il mio amico Edw. Dent: « Casella è il musicista italiano che meglio ha aiutato i suoi giovani connazionali a trovarsi uno stile, ma che viceversa ha maggiormente faticato a scoprire il proprio »).

***

Questa « auto-scoperta », questo trovare la propria voce, il proprio stile, la propria tecnica persino dopo tanto faticare, dopo tante ricerche (che però errori non erano, come dissero taluni), coincideva appunto col formarsi — nel dopoguerra — di una nuova coscienza musicale. Dopo la gravissima crisi della decadenza romantica, tramontava l'atonalità e ritornava vittorioso il diatonicismo arricchito bensì di ogni conquista poli-modale e poli-tonale, ma anche liberato dal cromatismo romantico. Tramontava in pari tempo ciò che fu per tanti anni un incubo della nostra arte, e che si potrebbe definire la « retorica armonica », vale a dire la eccessiva preponderanza data all'elemento armonico sugli altri elementi fondamentali della musica, preponderanza che aveva portato dopo Wagner agli eccessi che tutti sappiamo. In questo rinascere di una musica chiara, dinamica, plastica e sopratutto accessibile al pubblico (perchè per lunghi anni furono la musica e la pittura veri *rebus* decifrabili solamente per una *élite* del pensiero), la musica italiana ritrovava se stessa. E ritrovavano pure la « *diritta via smarrita* » quei musicisti che, come me, tanto avevano stentato a dare un suono ed una

fisionomia all'arte nazionale, priva di tradizione dopo la morte di Verdi e perduta alla deriva dietro ad influenze straniere soventi inassimilabili.

***

Perchè il secolo scorso, colla immensa popolarità del melodramma italiano, ha poco a poco creato tanto negli italiani quanto negli stranieri l'opinione che fosse questa l'unica arte musicale nostra, e che l'Italia non ne avesse mai conosciuta altra. Ma già nei primi anni di questo secolo, andava facendosi strada un'altra verità ben diversa: la nozione cioè che assai più remote, assai più profonde fossero le origini della nostra musica. E venne così formandosi la coscienza che oggi è comune a tutti i compositori italiani che veramente contano e che va anche ogni giorno maggiormente penetrando nel pubblico, coscienza che si potrebbe chiamare anti-melodrammatica, coscienza che fu infatti in principio un atto di aperta ribellione al dramma ottocentesco, ma che oggi va risolvendosi più pacificamente in una serena ed esatta valutazione del bene e del male recato da quella forma teatrale al pensiero musicale italiano.

Ed allora il pensiero mio — che delle numerose esperienze estere aveva conservato il meglio condensandolo in una tecnica ricca di ogni possibilità, sboccò finalmente in un'arte che era quella che da quasi quindici anni cercavo, un'arte cioè ad un tempo nazionale ed europea, moderna e nondimeno figlia della tradizione. Così la grande « soluzione » della crisi musicale europea (per molti questa soluzione è ancora problematica, ma gli spiriti più audaci e sintetici della nostra epoca la considerano già come un fatto compiuto) conteneva anche la minore soluzione della crisi particolare mia. L'uomo non è che un frammento cosmico, e quanto sopra dimostra una volta di più come sia — anche nel campo creatore — rigorosa la interdipendenza fra l'individuo ed il gigantesco « tutto » della rimanente umanità...

***

Sono noti i lavori da me scritti dopo il 1923, i quali comprendono pressapoco ogni genere strumentale e l'opera lirica (solamente l'oratorio non è stato da me sinora affrontato). Il successo e la diffusione che questi lavori hanno incontrato in pochi anni, prova abbondantemente che la strada del 1923 era quella buona. Toscanini mi disse un giorno — dopo aver udito la mia *Partita* (1926) per pianoforte ed orchestra —: « abbiamo perduto tempo, Casella ». Non condivido affatto questa opinione, e credo che per giungere a questo mio attuale stile, nessun « esperimento » passato sia stato inutile. Nulla è più faticoso da raggiungersi che la naturalezza e la semplicità, ed il grado ultimo e più arduo dell'arte è quello che così eloquentemente definì il vecchio Rameau: « *le point où l'arte cache l'art* ». Non so che cosa mi riservi l'avvenire, nè tanto meno quanto possa io ancora sviluppare ed estendere il numero delle mie creazioni. Ma — ad ogni modo — sin da oggi posso onestamente affermare di aver raggiunto lo scopo della mia vita di artista, e posso già godere la serena gioia di vedere il mio pensiero servir di guida a buona parte della gioventù italica, di quella gioventù cioè che dovrà domani irradiare per il mondo il rinnovato sorriso della musica nostra....

ALFREDO CASELLA.

G. Giacomo Carissimi

Il Palestrina aveva cantato il poema divino; l'umanità che si protende verso l'alto, il desiderio spaziale, l'anèlito dell'anima verso Dio, la catarsi sublime dell'essere per cui la preghiera si tramuta in un canto e la fede ed il mistero sono resi quasi tangibili nel fervore estasiante dello spirito. Sospingendo più oltre l'ascesi si giunge ad una astrazione assoluta, e il canto straripa, disciolto nel suo lume armonico, non materiato d'altro che del suo stesso respiro ritmico, sì che l'architettura polifonica di molto si approssima a una matematica sublime.

Ora ci voleva pure uno, il quale cantasse il poema umano; il quale prendesse, cioè, questa umanità sublimata dall'onda lustrale palestriniana e ancora assorta in uno stupore estatico, e le ridonasse nuovi slanci e nuovi palpiti del tutto conformi alla sua rinnovata coscienza.

E questi fu Giacomo Carissimi.

Il Palestrina ti aveva sollevato sulle spire concentriche delle sue purissime metafisiche sonore, facendoti sentire nella carne lo spirito e nell'umano il divino. Il Carissimi riconduce Iddio sulla terra, fra le turbe adoranti, manifestandoti — per contro — nel divino l'umano e negli eventi e nei simboli della epopea religiosa i riflessi delle umane vicende nella universalità delle loro accezioni. Per ciò l'oratorio del Carissimi ha un altissimo significato ed è ben degno di echeggiare, a canto alle musiche palestriniane, sotto i cieli d'oro delle àbsidi basilicali bizantine o sotto le volte a sesto acuto delle cattedrali gotiche o tra le arcate delle austere navi romaniche.

Difficilmente anche in seguito, e solo nelle pagine maggiormente inspirate dei sommi musicisti religiosi posteriori, si troverà una così piena e costante aderenza e fusione tra l'umano e il divino, tra i sensi e lo spirito, in modo che, a vicenda contemperandosi, si trasfondono l'uno nell'altro in perfetta comunione dell'uomo con Dio, come tra le anime elette delle prime comunità cristiane. Per ciò il suo canto ha vibrazioni e risonanze profonde, che sondano e scandagliano gli abissi della coscienza e assumono doti di espressività così interiore e pregnante, che sono difficilmente eguagliabili.

Anche nella *Rappresentazione di Anima et di Corpo* del Cavaliere non si trova un così sereno equilibrio, quale traspare dagli oratori del Carissimi; e nè meno il sicuro possesso formale, che li rende — ancor oggi — modelli insuperati del genere. Nel Cavaliere gli elementi di contrasto i quali potevano, differenziandosi troppo, pregiudicare la natura stessa del lavoro, appariscono bensì ancora disciplinati, ma in virtù — sopra tutto — dell'amabile candore delle espressioni; mentre ciò nel Carissimi è conseguito in merito della eccellenza stessa dell'arte sua. La quale, pur non rinunciando ad esprimere tutti i sentimenti della vita affettiva, li forgia però nel fuoco di una elevata spiritualità. Così che nelle sue pagine la disciplina formale e la composta linearità melodica concorrono mirabilmente agli scopi.

Ad alti gradi di sviluppo e di progresso l'oratorio perviene, dunque, con Giacomo Carissimi. Il quale, e con l'introdurre le persone definitive — come il Testo, il Poeta e lo Storico — e con il ricongiungere il coro all'ufficio che aveva presso i tragedi greci, come di massa operante che esplica a traverso la musica l'emozione suscitatagli dalla vicenda scenica, raggiunge, rispetto alle musiche precedenti, un termine evolutivo considerevole.

***

Caratteristici, negli Oratori del Carissimi, i preludi i quali — in certo modo — apparecchiano l'atmosfera e il clima spirituale in cui sta per svolgersi il mito. Così sono pure degni di nota anche gli echi orchestrali a conclusione delle formule cadenzali strofiche e qualche coro a forma concertata, che preludiano indubbiamente alla « Sinfonia » del Viadana e al « Concerto grosso » del Corelli e del Locatelli.

L'Oratorio del Carissimi è sempre in due parti, concluse da polifonie a guisa di « Finali ». Nella prima, di carattere quasi prettamente espositivo, si preannunziano quei sentimenti e quegli affetti, che troveranno effusione e sviluppo nella seconda parte. Dalla narrazione e dall'èpica balza a volo la lirica. Dal mito sorge la persona e il dramma. E pur giovandosi egli di scarse e alquanto modeste risorse istrumentali (violini primo e secondo, basso o fagotto ed organo) sa riuscire sempre vario e potente di impressioni e di effetti, perchè sorretto e guidato dai lumi di una alata inspirazione.

La Bibbia non poteva trovare un più degno interprete nè cantore più egregio. L'oratorio saprà ben difficilmente esprimere, con mezzi così semplici e con tanto sicura parsimonia, una più grande ed eterna parola.

Nell'*Jephte* l'armonia, la fusione, la compenetrazione — anzi — del « melos » con la parola intonata; la sobrietà e la purezza delle linee, l'intima verità dell'espressione, la mirabile progressione e graduazione degli affetti, danno il senso di trovarci di fronte ad un'opera ammiranda, perfetta, immortale. Ogni particolare ha il suo giusto rilievo; ogni accento l'inflessione più cònsona. Nel disegno armonico la melodia si specchia e traspare come a traverso ad un'acqua chiara, in cui le vibrazioni più lievi si propagano, destando echi sommersi di risucchi sonori.

L'oratorio qui rimane nella sua forma più tersa e più pura, senza sdilinquire nella sinuosità dei sentimentalismi drammatici, che sarebbero fuor di luogo come una stonatura. Non già che le persone non vi appaiano ben configurate e vive; non che il mondo interiore non affiori alla superficie e non clami; non che manchi contrasto di sentimenti. Ma tutto si trova espresso con la pacata e solenne nobiltà dell'èpica.

Chi potrebbe e oserebbe dire, per esempio, che lo Storico del Carissimi sia impersonale? Anzi è nettamente delineato e presente nella soave effusività del suo caratteristico recitar cantando, cui i richiami alla mèlica rituale e liturgica danno una vaga impronta mistica. Non appena cade di esprimere un qualche sentimento, il mito si fa carne e sangue. Scompare il simbolo e acquista umane sembianze: balza la persona viva. Sorge il poeta ed il vate. E anche là dove il testo è puramente espositivo, tanto è austera, ieràtica e solenne la melopèa dello Storico, che sembra lo spirito stesso della storia e del mito ricantare i millennii con la sua voce eternale.

La tenzone fra le due donne nel *Judicium Salomonis*, in cui entrambe si contendono un pargolo, è pagina tanto efficace e potente per verità di carattere e di accenti, che non solo racchiude in sè la promessa e l'annunzio del dramma di Monteverdi, ma pur essa rimane vertice sommo di espressione drammatica.

***

E che dire di quell'altro miracolo del *Jonas*, nel quale il doppio quartetto del coro scatena una tempesta di voci, a descrizione della procella marina, con timbri e fusioni che rivaleggiano con quelle orchestrali? Allor che il tumulto vocale si placa in lenti e sereni accordi perfetti maggiori, senti che questa pagina supera il realismo puramente descrittivo o l'immaginosità pittorica, per elevarsi a significare turbamento e inquietudine di anime, le quali trovano pace soltanto nella invocazione e nella preghiera. Segue poi il canto di Giona, il quale, nella umiliazione e nel pentimento trova voci accorate e profonde e fervidi slanci di fede nella remissione celeste.

Ma l'*Jephte* — sopra tutto — è tale capolavoro e tale miracolo, davanti al quale non ti rimane che piegare la fronte, a meglio intendere le vaste risonanze che suscita in te questa musica. Dai brani corali e monodici, i quali con vigorosa incisività ritmica ritraggono l'ànsito della battaglia e della strage, fin che la veemenza della pugna si placa nell'ùlulo lungo degli Ammoniti sconfitti; all'epinicio della figlia di Jefte, la quale con timpani e cèmbali benesonanti intona il suo canto di giubilo; allo strazio del padre, che, avvinto da giuramento insensato, si vede costretto a sacrificare la vergine figlia al Dio degli eserciti; è tutto un prodigio di verità e di espressione, un inarrivato poema. Dove la musica si estolle nelle più sublimi regioni dell'arte, spaziando nei cieli immacolati della poesia, è nella trenodia della vergine, la quale si offre in olocàusto ai Signore, per non rendere il padre spergiuro.

Solo il Monteverdi ha saputo cavare dal fondo dell'anima esulcerata accenti così dolorosamente umani, da poter essere in qualche modo comparabili con questi del Carissimi. Il dolore della figlia di Jefte si effonde con tale intensità emotiva e con sì grande cordoglio, che non puoi rimanere insensibile. È una voce trasumanata che ti giunge a traverso i tempi, divinamente presente, a soffrire quell'angoscioso tormento che è il medesimo tuo.

In questa lirica sublime, in vece degli echi strumentali, così opportunamente usati in altri squarci mèlici, il Carissimi adopera — conseguendo il risultato di una maggiore intensificazione espressiva — gli echi delle ancelle che piangono sulla infelicità della vergine. Il coro finale, a sei voci, degnamente corona con la sua sospirosità elegiaca queste pagine imperiture, in cui l'inspirazione ed il genio vi hanno impresso indelebilmente il sigillo dell'eternità.

Dopo di lui l'oratorio decadde per l'infiltrarsi di elementi spùrii ed eterogenei che lo faranno esorbitare dai suoi limiti e ricongiungersi con la drammatica allora nascente.

Àltri e con nuovi intendimenti risusciterà oltr'Alpe questa nostra pura gloria nazionale, conducendola a nuove perfezioni e a nuove altezze.

SALVINO CHIEREGHIN.

RIVISTA DELLE RIVISTE

L'essenza e lo spirito della storia della musica

« Che libro scegliere per lo studio della storia della musica? ».

« Quale autore ha trattato più compiutamente le forme del teatro, nel corso del tempo? ».

« Per conoscere l'evoluzione e le diverse fasi dell'oratorio, quali sono le fonti più indicate? ».

A queste tre domande intende rispondere, con sistematica indagine, il saggio di P. Mies, in *Die Musik*.

L'autore premette che, secondo la logica più elementare, la storia della musica meglio si apprende dalle opere stesse degli autori di tutti i tempi, che non dalla faticosa compulsazione dei tomi polverosi e ingialliti, nelle biblioteche e negli scaffali d'archivio.

La citazione di date, l'illustrazione di documenti, la decifrazione di pergamene non valgono, se non sono sorrette da una fiamma interiore di passione artistica.

Quel che più conta, è il senso intrinseco della storia della musica. Tale elemento spirituale ha in sè qualcosa di occulto, che nessuna scienza positiva può sceverare o discernere. Soltanto l'intuito naturale, sgombro di preconcetti dottrinari e di vetuste anticaglie cattedratiche, giunge ad afferrare il senso vero e profondo della storia della musica.

In genere, si possono distinguere tre gruppi di persone, per le quali questa disciplina acquista forme e significati diversi.

Anzi tutto, *il dotto della musica*. Per costui, l'epoca, lo stile, l'autore, è affatto indifferente: gli basta applicare all'indagine metodologica il suo « sistema ». Il problema della storia musicale è fine a sè stesso, per lui. Non uno sprazzo di genialità; la esegesi è sempre la stessa: arcigna e immusonita.

Viene quindi il *musicista* autentico, nell'esercizio delle sue funzioni. A lui spetta il compito periodico delle esecuzioni nei concerti. Egli dispone di un « suo » pubblico, di una « sua » cerchia di discepoli e di entusiasti.

Secondo la propria sensibilità artistica, secondo l'individualità spiccata della propria natura musicale, questo musicista militante coglie il senso della storia, nel corso delle proprie esecuzioni e delle proprie lezioni. Ma si tratta di un senso relativo alla sua persona, subordinato alle attitudini particolari e alle predilezioni che contraddistinguono, fra le altre, la sua figura. Questa interpretazione monocorde della storia della musica non è ancora l'interpretazione autentica.

Talvolta il virtuoso si sovrappone all'autore: l'esecutore, geloso del proprio « stile », soverchia il creatore, sommergendone le più evidenti intenzioni. Non è molto, un direttore d'orchestra di gran nome chiese: « Avete già sentito il *mio* Fidelio? »

Viene infine il terzo gruppo: *l'amatore di musica*. Qui il problema si fa più acuto. La persona colta, non musicista, che, per ragioni contingenti della propria vita, non si trova in grado di seguire da vicino il movimento artistico dei nostri giorni, ma desidera, d'altra parte, essere al corrente del ciclo storico musicale che culmina nelle forme e nelle manifestazioni moderne, chiedendo al competente un testo per lo studio della storia della musica, si affida ciecamente al verbo di quest'ultimo. E, letto il tomo infallibile e preziosissimo, giura poi sulle sue pagine come su un dogma rivelato.

Occorre sfatare questo inconsulto pregiudizio.

La storia della musica sarà un mirabile elemento sussidiario per il divenire dell'arte, quando la si affrancherà dalla ortodossia della sapienza bibliografica, per elevarla al reame dello spirito.

In omaggio alle direttive del Governo, a tutti i prezzi delle Edizioni nazionali di musica elencate in questo fascicolo va fatto lo

Sconto del 10 °|o
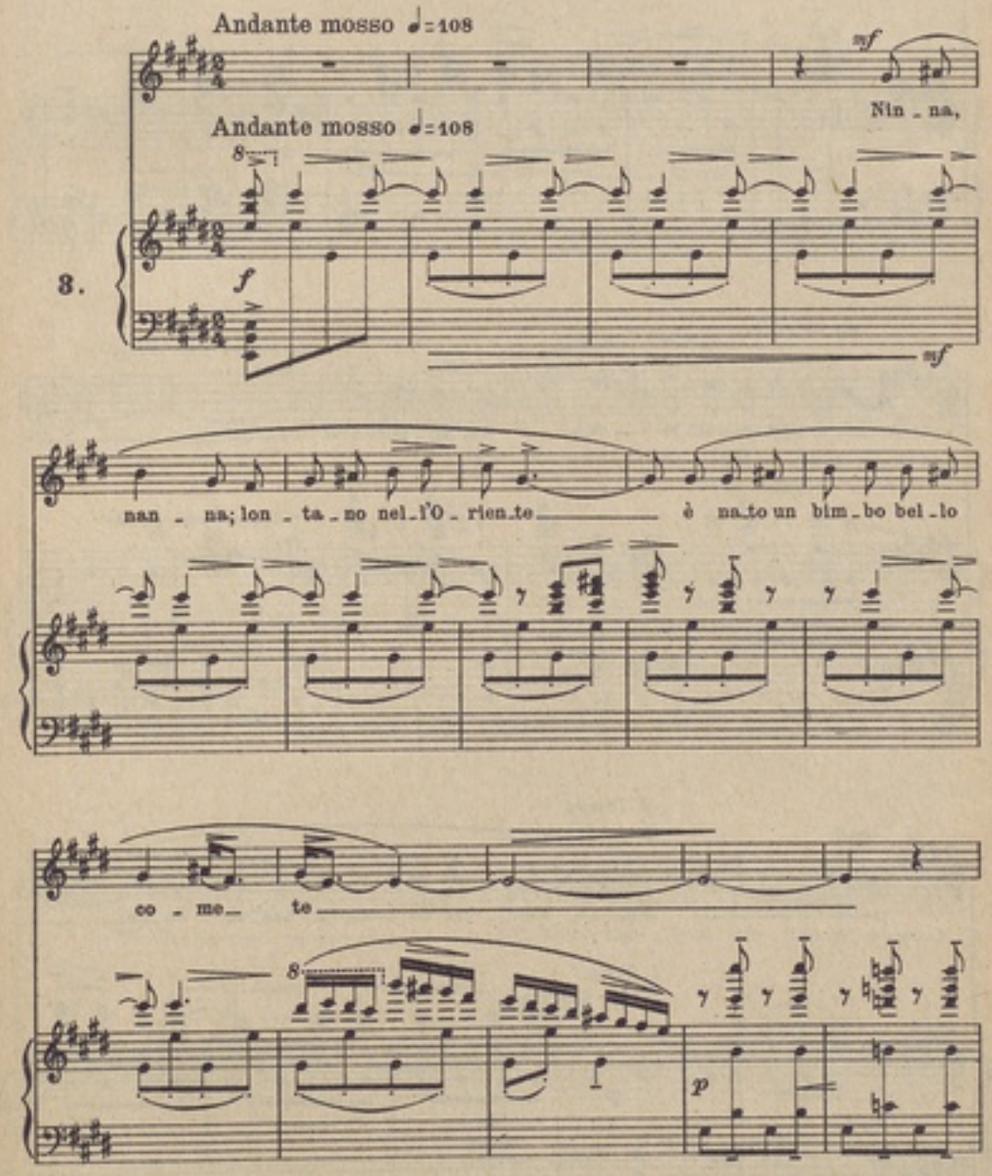
NINNA NANNA DI NATALE

in un casolare della Toscana

(Dalle « *NOVELLINE* » per i piccini e per i grandi)

Parole di
C. BONAPACE (*)

Musica di
M. Pieraccini



(*) Con gentile autorizzazione dell'A.

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.

mf

Ha fred_do e per co_prir_si non ha nien_te,

un po' rall.

a tempo più mosso

— è po_ve_rel_lo tan - to, ep_pure è un re.

un po' rall.

a tempo più mosso

m.d.

rall.

I. Tempo

p

Nin_na, nan - na co - si a bas_sa vo_ce

I. Tempo

rall.

p

p

— io ti vo_glio ad_dor - men - ta_re

p

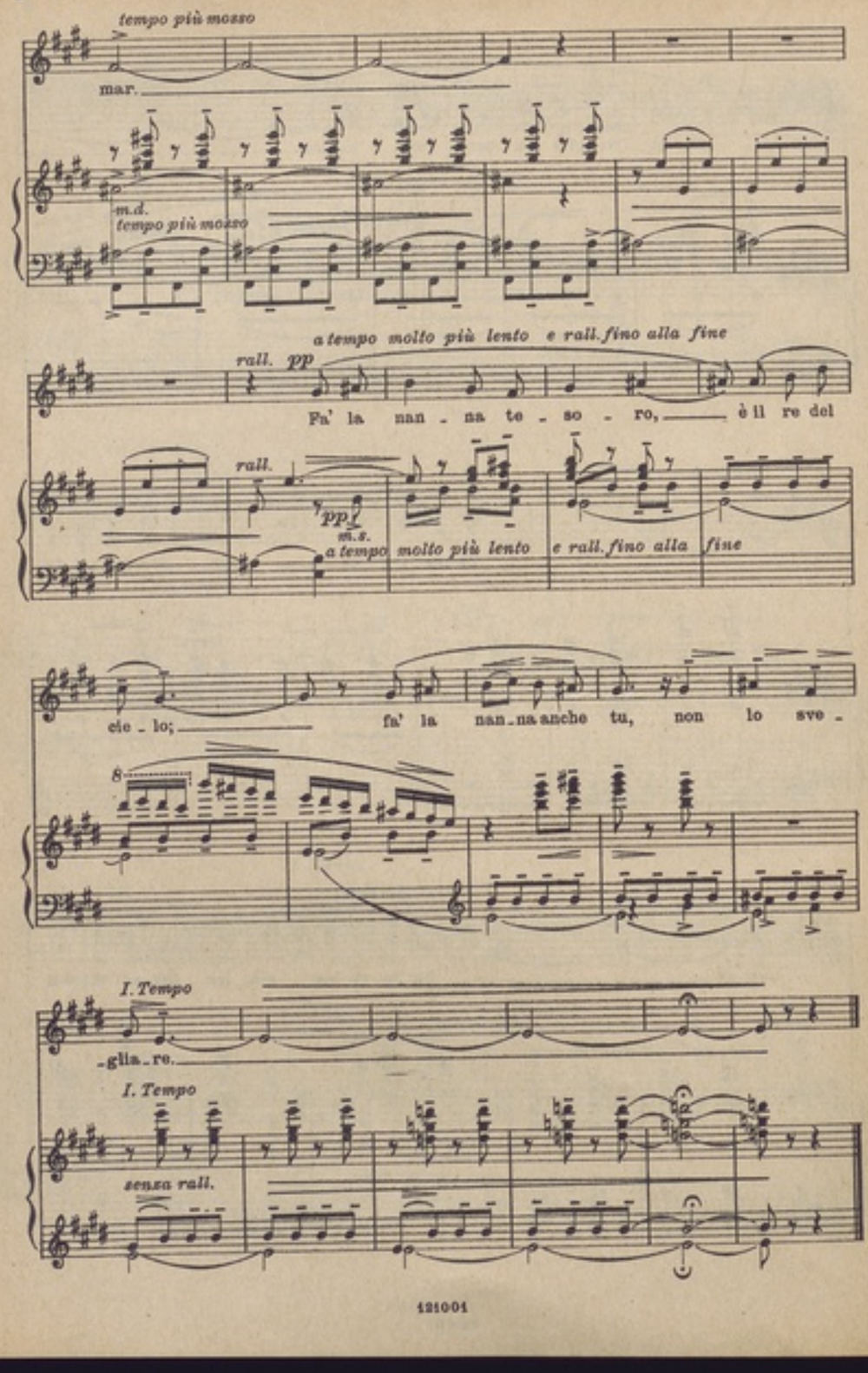
La sua cro - ce per gli uo_mi_ni sal_

un po' rall.

mf

_va_re por_te_rà lag - giù, lon - tan ed ol_tre il

un po' rall.



Anticipazioni

Un critico francese — Lionello Landry — avendo scritto uno studio sulla *Industrializzazione della musica*, si è visto arrivare dalla America, da parte d'una società d'incisioni musicali, un cortese invito (viaggio andata e ritorno e soggiorno) per recarsi laggiù a visitare le officine della Società ed i nuovi mezzi d'incisione. Ed ecco come, in uno degli ultimi numeri della *Revue Musicale* il Landry rende conto di questi singolari metodi:

« Scopo particolare della *Mecaphone* (la Società che gli ha mandato l'invito) è di confezionare dischi e films sonori nei quali i suoni sono registrati, non con un processo musicale, ma con un mezzo *meccanico*. In altre parole, anzichè dar compito ad un'orchestra d'impressionare la cera, vi si trascrivono direttamente le incisioni destinate a tradursi in suoni.

« E' noto che ogni pezzo di musica può tradursi in una *curva* composta di alcune serie di vibrazioni totalizzate; e questa curva viene tracciata sulla cera allorquando si incide un pezzo di musica. Il problema consiste nel tracciare direttamente la curva, non sul disco, ciò che sarebbe operazione troppo complessa, ma sopra un nastro di metallo dove la sua ampiezza è decuplicata: ciò che facilita l'operazione ».

In seguito il Landry descrive la complessa macchina capace di segnare le delicate incisioni che più tardi si tradurranno in suoni ed osserva che uno degli aspetti più singolari di questa officina è l'enorme silenzio che regna intorno a tale produzione di onde musicali.

La macchina — comandata ed azionata, come s'imagina, da specialisti di prim'ordine, in questa delicatissima e nuova materia — può tracciare arabeschi capaci di realizzare non solo le melodie più ample, le polifonie più complesse, ma anche i *timbri* e gli *impasti* più diversi. Non solo: può ricostituire esattamente anche la voce umana. L'autore infatti, afferma d'avere udito eccellenti incisioni di *cantate corali* di Bach. Per la voce isolata si studia già il modo di ricostituire — su documenti — quanto più esattamente sia possibile, le voci scomparse degli artisti del passato. Sarà possibile che i nostri nipoti sentano le voci della Patti o della Malibran come le udirono i nostri nonni? L'Autore risponde affermativamente: pur avendo qualche scetticismo al riguardo, non si può però negare che i risultati già ottenuti abbiano veramente del prodigio.

« Gli operatori — tutti appartenenti a paesi ed a tradizioni musicali diverse — sono capaci d'apportare alle incisioni dell'opera le sfumature d'interpretazioni più varie e delicate. Generalmente tali sfumature sono ottenute manovrando i bottoni di comando della macchina: ma già qualcuno, assistendo continuatamente alla nascita dei solchi musicali, si abitua a pensar la musica sotto forma di *arabeschi* e comincia a segnare direttamente, sulla curva tracciata dalla punta, correzioni e inflessioni che danno all'opera una vita straordinaria; uno di essi, M. Loukow, si dichiara capace di tracciare, *a mano libera*, l'arabesco sonoro d'una melodia non accompagnata ».

Da una tal forma di registrazione dei suoni, altre sorprese sono inoltre riserbate allo studioso della materia musicale. Non parliamo della *retrogressione* dei pezzi (cominciare dalla fine) possibile anche — con una piccola modicazione — sui fonografi normali, ma l'*inversione*. L'A. parla d'un *Preludio* d'organo di Bach, eseguito *invertito* e *retrogrado*, come di una rivelazione. Non solo: ma sono state fatte curiose esperienze sull'*aumentazione* o *diminuzione* non di tempo ma *spaziale*. Che cosa diventa un pezzo di musica quando gli intervalli vengono raddoppiati o diminuiti della metà? L'A. ha udito la *Fantasia cromatica* di Bach, prima nel modo normale, poi al *pantonale* (ridotta a toni interi) ed infine serrata all'*ipercromatico* (quarti di tono), ed esclama: « La materia musicale è ben lontana dall'esaurimento ».

Esperimenti da laboratorio? Ma tutti gli strumenti che conosciamo prima di raggiungere la perfezione odierna son passati attraverso ai laboratori e sono stati materia d'esperimento. Non bisogna mai respingere *a priori* tutte le possibilità d'un arricchimento della materia espressiva. Esperimenti da laboratorio? Sia pure: domani, nelle mani d'un vero grande artista diverranno mezzi d'espressione d'arte e di poesia, nè più nè meno che gli strumenti attuali.

L'ultima curiosità — non la minore — che presenta la *Mecaphone* è la possibilità (ancora allo studio) di tradurre in arabesco *sonoro* gli arabeschi *plastici* delle grandi opere di pittura. Cosicchè ai nostri nipoti sarà possibile udire le *melodie* che contiene in potenza una *Madonna* di Gentile Bellini, o le gigantesche polifonie dei *Profeti* e delle *Sibille* michelangiolesche, veramente tradotti in suoni....

Davvero che la vita umana è troppo breve.

L'Eco della Stampa, il ben noto Ufficio di ritagli e riviste, fondato nel 1901, *non ha in Italia nè corrispondenti nè succursali*, ed ha Sede *esclusivamente* in Milano (133) Via G. Jaurès 60) Telef. 53.355.

Questo ufficio legge per voi tutti i giornali e le riviste, informandovene sollecitamente ed inviandovene i ritagli relativi. Chiedete il listino dei prezzi con semplice biglietto da visita.

Prime ed uniche audizioni?

Florent Schmitt, autorevole critico del *Temps* di Parigi, ha trovato modo di intercalare in uno dei suoi ultimi articoli alcune sensatissime osservazioni per deplorare la cattiva abitudine di non replicare quasi mai, dopo una prima udizione, le novità offerte dai varii complessi sinfonici della capitale francese.

Egli così si esprime:

« I nostri sei complessi sinfonici, in difetto di prime udizioni di grido, invece di insistere su capolavori ormai uditi e riuditi, non avrebbero potuto rischiare di far udire per la seconda volta qualcuna delle novità già presentate?

« Sembra che vi sia una parola d'ordine contro le seconde udizioni, e che i Direttori si preoccupino soltanto della prima. Eppure l'*España*, l'*Après-midi d'un faune*, l'*Apprenti sorcier*, avranno dovuto bene essere state riprodotte una seconda volta, dal momento che — senza soffrire danno — sono giunte alla millesima esecuzione, e forse più.

« La dicitura errata di « prime udizioni », imposta da un ministro certamente bene intenzionato ma incompetente, invece di favorire l'educazione moderna del pubblico, la ritarda singolarmente, e accresce invece i pregiudizi per certe vecchie abitudini.

« Che cosa si può rilevare e comprendere da un'unica udizione di un lavoro, spesso insufficientemente preparato e difettosamente presentato, mentre si perde un tempo prezioso ad affinare la *Pastorale* o il preludio del *Tristano*, le quali, avendo ormai fatto da tempo la loro prova, potrebbero contentarsi d'una esecuzione anche semi-perfetta, pur sufficente per eseguirle?

« Sarebbe vivamente desiderabile, quindi, che invece delle pretese tre ore di prime udizioni, da parte di ciascuna Società orchestrale sovvenzionata, lo Stato prescrivesse tre ore di musica semplicemente recente, da scegliere, sia pure, tra quella degli ultimi due o tre anni. Ed allora, un nuovo lavoro che una consuetudine barbara seppellisce dopo la prima e unica udizione, avrebbe qualche probabilità di imporsi e arricchire, così, il patrimonio dell'avvenire ».

Abbiamo riportato molto volentieri le considerazioni dello Schmitt, poichè esse ci sembrano giustissime, tanto più se si tiene conto, in materia di lavori sinfonici, che è difficile — dopo una sola udizione — afferrarne e valorizzarne tutte le bellezze (se ve ne sono, beninteso), le quali invece risaltano maggiormente e si manifestano più evidentemente alla successiva o alle successive repliche.

Senza contare che talvolta il giudizio del pubblico può tardare a manifestarsi, od è fallace per ragioni indipendenti dai meriti del lavoro, come la cattiva esecuzione, il nervosismo della sala ecc. ecc.

Sarebbe bene, dunque, che la protesta dello Schmitt che, per quanto riguarda l'Italia, facciamo nostra, trovasse larga eco presso le Società di Concerti sinfonici e i direttori italiani, nonchè presso la stampa, perchè lo stupido mal vezzo che reca tanto danno alla « carriera » delle composizioni sinfoniche ed è fonte di profondo scoramento per gli autori e per gli editori, abbia a cessare. Poco male se una seconda esecuzione di un lavoro di un giovane... o anche non giovane autore impedirà di riudire per la ennesima volta la *Quinta* di Beethoven o l'*Idillio di Siegfried* o un poema di Strauss!

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, ottobre 1930.

G. L. Centemeri. - *La pratica dell'improvvisazione.*

Scritto d'indole pratico-teorica, ma chiaro ed intelligente sulla pratica dell'improvvisazione all'organo secondo un vero spirito liturgico.

D. R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Nel III e IV capitolo di questa storia — esposta assai brevemente ma con grande chiarezza ed esattezza — l'A. tratta del *Contemporanei di Palestrina* e dell'evoluzione della *Scuola Romana* dopo Palestrina.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, ottobre 1930.

B. Revel. - *Il libro musicale (1929-1930).*

Diffusa ed accurata rassegna della produzione libraria internazionale musicale, dell'anno scorso.

La Rassegna Musicale. - Torino, nov. 1930.

H. Prunières. - *I libretti dell'opera veneziana nel secolo XVII.*

L'illustre musicologo francese studia in questo scritto il tipo ed i caratteri del libretto d'opera veneziano, nell'epoca immediatamente posteriore a Monteverdi. Osserva come, poco alla volta, il libretto dei musicisti veneziani assumesse un carattere tipico, diverso da quello degli altri musicisti; in che cosa consista questo carattere e come l'opera tenda a divenire spettacolo e concerto di « virtuosi ».

C. Del Grande. - *Osservazioni per una estetica della musica.*

« ... Per quanto l'arte sia espressione da considerare in sè, nel valutarla non possiamo sempre prescindere dal sentimento dell'autore che l'ha animata... ». — « ... Nel campo musicale la concezione più alta che ancora si sia avuta, porta il sigillo dell'Islam. La conquista dei tempi seguenti che al disopra delle altre interessi, è il canto gregoriano... ». — « ... E bisognerà riconoscere che, come per altre manifestazioni artistiche, anche per la musica, la forza viva del rinascimento uscì dall'ambiente cristiano... ».

G. Pannain. - *Manuel de Falla.*

Approfondito esame dell'opera del musicista spagnolo, sia studiato in sè che in rapporto all'ambiente ed alla tradizione nazionale. Lo studio, d'un tono molto severo, ma non privo di simpatia, è d'una chiarezza e d'un equilibrio rari in scritti del genere.

M. Mila. - *Musica e letteratura in Debussy.*

L'A. mira a porre in rilievo come nelle *liriche* di Debussy la linea vocale non abbia mai un vero valore *musicale* in sè, ma sia plasmata una modellatura musicale del testo pratico. Musica d'origine letteraria: ed egli (Debussy) « si dibatte tra la propria convinta condanna della musica programmatica e le tentazioni di quell'integrazione delle arti che i suoi amici pittori e poeti vanno predicando e praticando ».

F. Torrefranca. - *La musica cattolica a Francoforte.*

Osservazioni acute intorno al *festival* di musica sacra tenuto nello scorso ottobre a Francoforte e di cui il *S. Francesco* di Malipiero costituì uno dei maggiori successi. L'A. osserva come i segni d'un rinnovamento moderno della musica *sacra* siano visibili in tutti i compositori attuali e come da essi si possa bene auspicare per una fiorida rinascita anche in questo campo.

Santa Cecilia. - Torino, luglio-settembre 1930.

H. Lörmann. - *Pensieri sul Ritmo e sui Melismi del Canto Gregoriano.*

Le melodie gregoriane — osserva l'A. — prorompono da un interiore anelito di umiltà volontaria davanti a Dio: esse presuppongono, per essere eseguite perfettamente, quell'*abnegazione* che non è certo data a tutti. « Questa è forse la ragione ultima per cui proprio solo alle comunità religiose è concesso di espandere liberamente l'anima in tali melodie toccanti d'infantile pietà ».

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, settembre-ottobre 1930.

—— *Deliberazioni e voti della prima adunanza organistica italiana, a Trento (25-29 luglio 1930).*

G. Borghezio. - *Sant'Agostino e la Musica Sacra.*

« ... Se Sant'Agostino non può paragonarsi per i suoi meriti musicali al suo grande padre Ambrogio, musico e poeta squisito: nè a san Gregorio riformatore del canto sacro e di esso insegnante provetto, tuttavia dobbiamo essergli grati per il tentativo di unificare l'ardua materia teorica delle dottrine riguardanti il ritmo... per aver messo in luce il valore estetico e morale della musica sacra, e per aver tentato ad ogni occasione di assurgere dalla lettera allo spirito, considerando anche la musica come « *iter ad Deum* ».

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, ottobre 1930.

A. Machabey. - *Paul Hindemith, musicien allemand.*

E il primo studio — in lingua francese — assai vasto e completo sopra questo interessante musicista tedesco. L'A. analizza il caso Hindemith a fondo: nei suoi rapporti con l'ambiente circostante, con la tradizione e con le varie tendenze di scuola nazionale, nelle varie influenze rapidamente assorbite, assimilate e neutralizzate da una personalità preponente: nei caratteri e negli elementi componenti la sua arte: nelle sue caratteristiche tipiche e nella rapida evoluzione di questi ultimi anni: le forme da lui predilette: il posto ch'egli attualmente occupa nella musica tedesca ed internazionale, ed esamina alcuni dei suoi lavori più interessanti.

P. Nettl. - *Franc-Maçonnerie et Musique.*

Articolo sul simbolismo massonico nella musica dei secoli scorsi — con speciale riguardo, naturalmente, al mozartiano *Flauto Magico* a proposito del quale l'A. dà alcune interessanti notizie storiche — e sopra una antica raccolta di canti massonici olandesi del sec. XVIII adattati da musiche d'opera ben note.

R. Tenschert. - *Musique moderne de piano.*

Caratteri della musica moderna pianistica e dell'elemento popolare che in essa ha largo impiego: dei procedimenti con cui la musica popolare entra in questa, e delle caratteristiche principali. L'A. ha preso come base del suo studio due notissime e giustamente famose raccolte di musiche pianistiche moderne di media difficoltà edite da case tedesche. Naturalmente lo studio dei lavori tedeschi occupa la massima parte dello scritto.

J. Samson. - *Un enseignement musical adapté aux besoins modernes.*

È quello propugnato da Ch. Koechlin nei suoi recenti *Trattati d'armonia, Regole di contrappunto* e *Trattato del corale* dei quali l'A. fa un ampio ed accurato esame dal quale risulta che l'insegnamento del Koechlin non è rivoluzionario od in qualunque modo sconfina il passato, ma tende solo ad allargare le basi dell'insegnamento attuale — vedere l'uso dei modi gregoriani nella II parte del *Trattato d'Armonia* — a dare all'insegnamento un carattere sopratutto *pratico* e logico, ponendo alla base degli studi, anzichè esercizi aridi che sembrano matematiche musicali, la vera musica.

Y. Lacroix-Novaro. - *Comment regarder un génie.*

A proposito delle recenti scoperte sulla vita dell'uomo Wagner, l'A. disapprova la morbosa curiosità moderna di voler entrare nei dessous della vita quotidiana dell'uomo di genio. « *Ce n'est pas du dehors qu'il faut prendre l'artiste, mais du dedans* ».

Le Ménestrel. - Parigi, 3 ottobre 1930.

J. D'Udine. - *L'Art du Lied et les Mélodies de Massenet.*

Conclusione e fine d'un appassionato articolo sulle melodie — da camera — massenettiane. Dubitiamo che l'amore per tali musiche abbia portato l'A. un po' troppo in là: preferire le melodie di Massenet a quelle di Fauré è un'opinione, ma la critica è un'altra cosa: e trattare tutto il *lied* moderno come « bizarres compositions que se prétendent symphoniques et ne sont que des *magma sonores* » è quanto meno mostrare di non aver capito nulla.

———— 10 ottobre 1930.

A. Machabey. - *Notes sur la musique contemporaine: Schreker, Kurt Weil.*

Continuando le sue interessanti osservazioni sulla musica tedesca contemporanea, l'A. esamina in questo scritto l'opera di Franz Schreker, la quale, malgrado la tecnica ardita e moderna, si riallaccia *per la sua sensibilità* piuttosto alla tradizione romantico-wagneriana; e quella del giovane Kurt Weill, d'una sensibilità e d'una tecnica veramente e schiettamente moderna.

J. Tiersot. - *Le chants populaires des montagnes romaines.*

Continuazione e fine d'uno studio sulla musica popolare strumentale delle montagne del Lazio.

———— 17 ottobre 1930.

A. Machabey. - *Notes sur la Musique contemporaine: Hindemith.*

Assai più ristretto di quello dello stesso A. apparso sullo stesso argomento nella *Revue Musicale*, questo scritto pone in luce non meno chiaramente alcune delle caratteristiche dell'opera di Hindemith, tecniche e di sensibilità, fra le più tipiche ed interessanti.

———— 31 ottorbe 1930.

L. Vaillat. - *La Danse ou les Dieux de l'Opéra.*

Prima parte d'uno scritto dedicato alla danza ed ai danzatori dell'Opéra, che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

J. G. Prod'homme. - *Musset et Berlioz: L'Anglais mangeur d'opium et la Symphonye Fantastique.*

Conobbe Berlioz *Le confessioni d'un mangiatore d'oppio* di De Quincey, molto liberamente tradotte ed adattate da A. de Musset? Alcuni particolari del programma della *Sinfonia Fantastica* lo farebbero supporre, come cerca di porre in luce l'A. di questo scritto.

Le Courrier Musical. Parigi, 15 ottobre 1930.

M. Long. - *Sur la colline sacrée.*

L'autrice invia alla rassegna parigina le sue impressioni sul pellegrinaggio al colle sacro di Bayreuth. Rammemora il fascino di Toscanini e rievoca, con infinito rimpianto, Siegfried Wagner.

S. Bargellini. - *Les mystères de Nicolò Paganini.*

Il pubblico e la leggenda vollero fare di Paganini un evaso dal bagno penale, un accolita di Satana, un succubo infernale. Il saggio attuale porta elementi di ricerca cronologica di alto interesse, e, sfrondando la fiaba, ricostruisce il quadro storico con evidenza rappresentativa.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, novembre 1930.

S. Goddard. - *Malipiero's « L'Orfeide ».*

Intelligente ed accurato studio sopra questa singolare trilogia drammatico-musicale del noto compositore veneziano: sopra la sua struttura, sulle sue origini, sui riallacciamenti col passato e con altri lavori teatrali, sulle sue caratteristiche più originali, e finalmente sulle possibilità che un tal rinnovamento della forma teatrale può offrire ai compositori nuovi.

T. Lavauden. - *Déodat de Severac.*

Il delicato musicista provenzale, scomparso all'inizio della maturità, quando più l'opera sua prometteva nuovi e più saporosi frutti, comincia a richiamare l'attenzione sopra di sè. Dopo il libro di B. Selva, ecco uno studio di minor mole, ma non meno essenziente, che rievoca l'uomo e l'artista e ne analizza intelligentemente l'opera vasta e multiforme.

R. W. S. Mendl. - *The indipendence of music.*

« È già stato osservato che la musica è assolutamente indipendente da ogni manifestazione della vita in modo completamente diverso da quello di ogni altra arte ». Qui si ricercano le leggi che fanno della musica un organismo assolutamente autonomo dalle manifestazioni della esistenza umana, si pongono in rilievo e si illustrano, confrontando i caratteri della musica pura con quelli della musica a programma, ed illustrando le argomentazioni con opportuni esempi.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1930.

E. Rosenkaimer. - *The saxophone in its earliest stages and in the judgment of renowned musicians.*

Storia del saxofono dall'epoca della sua invenzione ai giorni nostri, con i giudizi dei più famosi musicisti sulle particolarità dello strumento inventato da Adolfo Sax, nel 1846.

H. Ould. - *Two english song-writers: Hubert Foss and Norman Peterkin.*

Di questi due compositori inglesi, autori ciascuno di un'opera assai numerosa ed importante e pressochè ignoti fra noi, l'A. traccia un completo profilo, analizzando i loro lavori più importanti.

Monthly Musical Record. - Londra, ottobre 1930.

E. Walker. - *Over-faithfulness.* (Sulla fedeltà).

L'A. osserva, critica e dimostra (con opportuni esempi) gli abusi che — sotto pretesto d'interpretazione *personale* — i virtuosi d'ogni genere e d'ogni categoria si permettono con i capolavori da essi eseguiti.

M. Bonavia. - *Rossini in London.*

Articolo d'indole storica, sopra il soggiorno di Rossini a Londra nel 1823. Vi si parla dell'accoglienza ricevuta, della sua attività e della varia fortuna di Rossini a Londra. Molti particolari curiosi, interessanti ed assai poco noti.

Musical Opinion. - Londra, ottobre 1930.

H. Syuthern. - *Thirty-seven of the Forty-eight.* (37 su 38).

Dei 48 preludi e fughe bachiani del *Clavicembalo ben temperato*, ormai 37 sono stati incisi su dischi, per conto di una casa inglese, dagli artisti più famosi. Si passa in rassegna tale registrazione, rilevandone caratteristiche, pregi e difetti.

H. W. Fisher. - *The paradox of Sullivan's Comic Operas.*

« Io son persuaso che quando nomino Sullivan dinanzi ad un pubblico, questo pensa ad un compositore che scrive musiche facili e piacevoli, e niente di più ». Contro questo giudizio corrente sul musicista inglese, l'A. protesta affermando che le opere di Sullivan sono lavori del più alto pregio musicale ed artistico, e vuol dimostrare che questo compositore di musica leggera è in realtà un artista le cui opere son degne del massimo rispetto, e meritano d'esser più giustamente apprezzate.

R. Stuart. - *Opera and the Talking Film.*

L'A. spezza un'altra lancia in favore della versione in *film* parlato e cantato di alcuni capolavori del teatro lirico: e non s'attacca a poco: parla della *Tetralogia* wagneriana, del *Freischütz* e del *Flauto Magico*. Gli argomenti non sono tutti irrealizzabili: ma quando l'A. parla di certe interminabili *narrazioni* wagneriane che nel *film* diverrebbero rapide *azioni*, si pensa che la dea della vita attuale — la Rapidità — finisce per aver ragione di tutto, anche nella vita spirituale.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, ottobre 1930.

P. Bekker. - *Wagner und die Gegenwart.* (Wagner e il presente).

Conferenza tenuta alla Sorbona di Parigi, il 7 febbraio 1930. Così esordiva l'oratore: « Mi sono assunto il còmpito, come Tedesco, di parlare di un Tedesco ad ascoltatori francesi. Ma quest'ultimo appartiene ormai da decenni alla vita spirituale francese; non posso quindi, intorno alla sua apparizione, alla sua opera, aggiungere nulla di nuovo, perchè egli è di dominio comune delle due nazioni, come Bach, Mozart, Beethoven ».

O. E. Deutsch. - *Ein vergessenes Goethelied von Beethoven.*

Dopo parecchi ricerche, intese a ricostruire tutta la bibliografia delle opere poetiche di Goethe musicate da Beethoven, è toccata a questo chiaro musicologo viennese la somma ventura di rinvenire una composizione ignorata di Beethoven; o, per meglio dire, di identificare la prima versione musicale della canzone « Nuovo amore, nuova vita » (Herz, mein Herz, was soll das geben). Nella rivista è riprodotto per intero il « lied » beethoveniano.

A. Henseler. - *Jakob Offenbachs Kindheit.* (L'infanzia di G. Offenbach).

L'articolo è desunto da un saggio biografico su Offenbach, corredato d'illustrazioni, apparso di recente pei tipi di M. Hesse, in Berlino, in una raccolta dal titolo « I classici della musica ».

F. Paulsen. - *Arthur Nikisch, der Freund.*

Eugenio Grünberg, al quale sono dirette le lettere del sommo direttore d'orchestra, ora per la prima volta pubblicate, fu per Nikisch l'amico ed il compagno di studi, la cui casa di Vienna, gentilizia e ospitale, rimase per lui la più ambita e la più cara. L'epistolario è una prova documentaria del tenace vincolo d'amicizia stabilitosi tra i due uomini.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 1 ottobre 1930.

S. Brichta - *J. Offenbach.*

Sono passati cinquant'anni dalla morte del celebre operettista. Il tempo non ha ancora ingiallito le pagine della sua musica facile, gaia, melodica. La *Bella Elena* e l'*Orfeo all'Inferno* si risentono con diletto, e sono sempre un modello di comicità e di freschezza.

———— 8 ottobre 1930.

F. Scherber. - *Tonfilm und Theater.*

Una netta linea di demarcazione si impone tra il film sonoro e il teatro. Si tratta di due manifestazioni artistiche, se non in antitesi assoluta, certo l'una all'altra estranee e discendenti, per le finalità, le attribuzioni, il pubblico dei cultori e degli adepti. « Dio mi guardi — scrive l'articolista — da' parlar male del cinematografo! Sarebbe come volere andar contro l'automobile, il telefono, la radio, la luce elettrica ». Ma portare il film sonoro sulla ribalta del teatro lirico, o infarcire quest'ultimo dei più recenti ritrovati dello schermo e del microfono, significa voler imbastardire l'arte e il buon gusto.

E. Mannheimer. - *Der Stil in der Symphonie Anton Bruckners.*

Analisi acuta degli elementi stilistici nella vasta opera sinfonica di Bruckner. Lo studio è corredato di considerazioni filosofiche e di richiami dottrinari, che rendono talora involuto il corso e la logica del pensieri esposti.

U. A. Souchay. - *Plato und die Musik.*

Le interferenze tra la filosofia platonica e la musica sono lumeggiate in questo saggio estetico, con sicura

competenza, mediante illustrazioni dimostrative di alto interesse storico ed esegetico.

Signale für Die Musikalische Welt. - Berlino, 22 ottobre 1930.

A. Maass. - *Das 18. Deutsche Bachfest in Kiel.*

Il diciottesimo festival bachiano celebratosi in Kiel è stato oggetto de'le cure particolari e della più severa preparazione da parte della *Neue Bach-Gesellschaft.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 ottobre 1930.

F. Lauhöfer. *Intuition und Gestaltung im musikalischen Schaffenprozess.* (Intuizione e costruzione formale nel processo creativo della musica).

Il tema è assai arduo e controverso. Esso si presenta come una materia quasi trascendente, la cui indagine e la cui interpretazione richiedono talora audaci concezioni filosofiche e criteri di estetica pura, la cui comprova pratica è presso che impossibile.

H. Stephani. - *Zur Reform des Partiturbildes.*

L'articolista ha già, in altri fascicoli dell'annata, sperato una lancia in favore della riforma della notazione musicale, particolarmente nell'intento di scuotere le basi tradizionali del semicalvo e di semplificare la scrittura degli istrumenti traspositori. E qui continua imperterrito la sua battaglia.

——— 10 ottobre 1930.

W. Abendroth. - *« Neue Musik » und werdende Musikkultur.* (« Nuova musica » e cultura musicale avvenire).

I pronostici per i tempi venturi della musica sono neri. Il cataclisma della meccanica ha sommerso gli ultimi segni dello spirito, e ha soffocato gli ultimi aneliti dell'anima. I musicisti (Hindemith tra questi) e i musicologi, della tempra di K. Westphal, danno prova ormai di un senso accomodante con l'invadente industrializzazione dell'arte musicale. Westphal scrive testualmente: « L'artista, in ossequio ai tempi correnti, deve scrivere musica adatta per gli usi del grammofono, della radio, del film sonoro, di un piccolo gruppo di esecutori. Il consumo decide, non l'ispirazione ».

G. Ernest. - *Die Wissenschaft vom Klavierspiel.* (La dottrina dell'esecuzione pianistica).

Queste note sono ispirate dall'esame di un volume di O. Ortmann, di recente pubblicazione: *The Physiological Mechanics of Piano Technique*

——— 17 ottobre 1930.

F. Dahn. - *Staatsaktion zur Behebung des Theaterelendes.*

L'intervento dello Stato, inteso ad alleviare la condizione di miseria e di abbandono in cui si dibatte il teatro lirico in Germania, deve essere, compatibilmente con le esigenze di carattere economico, razionalmente suddiviso e proporzionalmente graduato, a seconda dei bisogni delle classi, che al teatro dedicano il proprio lavoro, e da questo traggono i mezzi di sussistenza.

W. Dahms. - *Neue Verdi-Briefe.*

L'amministrazione del Museo della Scala ha redatto una compilazione assai pregevole del carteggio di Giuseppe Verdi, in un volume dal titolo: « *Verdi e la Scala* ». Sono in tutto sessantasette lettere, non ancora note sino ad oggi, tratte dall'archivio della Fenice di Venezia e dalla Scala di Milano.

——— 24 ottobre 1930.

C. Dietrich Carls. - *Zum Thema « Operntonfilm ».*

Considerazioni polemiche sui vantaggi pratici e sulle possibilità di sviluppo delle opere teatrali ridotte in film sonoro. Le note presenti si riconnettono ad uno studio critico di K. London (già apparso sulle colonne della rassegna), nel quale la questione è sottoposta ad esame scrupoloso e obbiettivo.

Melos. - Magonza, ottobre 1930.

H. Th. David. - *Abschied vom Jazz.*

Prendendo lo spunto dall'ultimo concerto tenuto a Berlino da Sam Wooding, con la sua « troupe » di negri (la « Chocolate Kiddies ») il relatore nota che il pubblico sta allontanandosi dal jazz, se ne « congeda ». Certe bizzarrie di colore, di ritmo, di sensualità, oggi sono diventate un luogo comune. Al jazz si aprono forse nuove vie inesplorate. Ma deve sorgere l'artista, che, rinnovandone la materia, si opponga al suo fatale declino.

H. Mersmann, H. Schultze-Ritter, H. Strobel. - *Ferruccio Busoni.*

Compendioso saggio critico, corredato di opportuni richiami illustrativi, sulla personalità artistica del grande pianista.

P. J. Bloch. - *Der Münchener Tänzerkongress.*

Molto si è discusso, molte omelie si sono recitate, sul congresso dei ballerini e dei mimi, tenutosi quest'estate in Monaco di Baviera. La Chiesa cattolica non riconoscerà mai le finalità artistiche e la dignità delle manifestazioni di questa categoria di lavoratori della scena?

Auf dem Wege. - Zeitschrift für objektive Kulturarbeit. - Berlino, novembre 1930.

W. Howard. - *Das schlechte Beispiel.* (Il cattivo esempio).

Scritto di vivacissima intonazione polemica sui compiti della critica, intesa come elemento fattivo, e non come lizza per lo sfogo dei livori personali e delle acredini meschine da corridoio.

F. Ludder. - *Der Privat-Musiklehrer.*

La figura del privato insegnante di musica è esaminata attentamente, così nei rispetti delle sue prerogative culturali, come per le opere di previdenza e di assistenza sociale che ineriscono alla sua attività.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, settembre - ottobre 1930.

J. Lechthaler. - *Frankfurt.*

Elogio celebrativo del primo raduno artistico di Francoforte, organizzato dalla Società Internazionale per il rinnovamento della musica liturgica cattolica.

H. Jancik. - *Gotische Mehrstimmigkeit.* (Polifonia vocale gotica).

Lo scritto è in relazione con la recente pubblicazione, presso l'« Universal-Edition » di Vienna, dell'« *Organum quadruplum* » — *Sederunt Principes* — di Perotinus Magnus, vissuto sullo scorcio del XII secolo. Un anonimo inglese (come si rileva dal noto volume: *Scriptores de musica medii aevi I*) riporta il suo nome come uno tra i più celebri del tempo. Le sue composizioni di pura polifonia liturgica, ch'egli creò per la chiesa di Notre Dame di Parigi, gli valsero l'appellativo di « Grande ». L'elaborazione e la revisione dell'« organum quadruplum », sopra ricordato, sono opera del prof. E. Ficker.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, ottobre 1930.

O. Sourek. - *La lettere di A. Dvorak a H. Richter.*

La collezione di queste lettere (acquistata recentemente dal Ministero cecoslovacco della Pubblica Istruzione) figura oggi negli archivi del Conservatorio di Praga. Essa è la documentazione della cordiale amicizia esistente tra il musicista ceco e il celebre direttore d'orchestra tedesco.

K. Vetterl. - *I compositori moravi alla radio.*

Nell'autunno del 1928, l'agenzia di Brno del « Radiogiornale » prese ad inaugurare regolarmente mattinate consacrate a compositori moravi. Tali trasmissioni, aventi per oggetto d'abituare il pubblico ai mezzi d'espressione della musica moderna, avvicinandolo a questa sempre più, continuarono nella stagione successiva (1929-1930), e la stazione trasmittente di Praga si accinse a completare l'iniziativa di Brno, organizzando mattinate di autori cechi.

V. Polivka. - *Per la difesa dell'America.*

L'articolista è un compositore ceco, che da qualche anno dimora negli Stati Uniti. Egli leva la sua voce contro l'opinione invalsa in Europa sulla scarsa efficienza della vita musicale americana. L'America, è vero, non è che agli esordi del proprio sviluppo artistico. Ma essa è pervasa da un così lusinghiero bisogno di musica, da lasciare adito al più lusinghieri pressagi per la sua vita futura. Come ha dato i natali ad una grande personalità poetica — Walt Whitman — così essa farà sorgere dal suo seno l'astro atteso della creazione musicale.

AMERICHE

Disonancias. - Buenos Aires, agosto 1930.

E. Pelaia. - *Enrico Polo.*

Simpatico profilo dell'illustre docente di violino del Conservatorio di Milano, il quale, per la sua reputazione, è ravvicinato a Sevcik, Auer, Marák, Flesch e Thomson. Si parla della sua attività come insegnante, creatore di importanti istituzioni (specialmente del Quartetto Polo), concertista, autore e revisore di moltissime pubblicazioni, ricordando i non pochi allievi usciti dalla sua scuola, che hanno già conquistato bella rinomanza.

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

VITA MVSICALE

TEATRI

® Notevole concorso di pubblico han richiamato e richiamano gli spettacoli d'opera da prima al nostro teatro Lirico, indi al Dal Verme, diretti dal m.° Castagnino. Finora si sono rappresentate *Cavalleria, Pagliacci, Don Pasquale, Lucia, Barbiere di Siviglia, Traviata, Rigoletto*. Tra gli artisti, la maggior parte giovani elementi, si sono distinti le signore Roberti, Valle, Bruschi, Sarria, Evanti, ed i signori Neri, Morselli, Barbieri, Bordogni, Bini, Dolniski, Sardo, Rocco.

® Lietissime accoglienze ha avuto, anche al Dal Verme, l'operetta di Pietri *Casa mia... Casa mia...*, nella bella interpretazione della Compagnia Riccioli.

Con successo contrastato, dovuto unicamente alla mediocre esecuzione, era stata accolta poche sere prima (Compagnia Lombardo) *Flossie* di Gerbidon, per la musica di Szulc.

® Con *Turandot* (la Toldi, la Leoni e De Bernardi) si è riaperto l'Adriano di Roma. Hanno seguito *Traviata*, con la Carioni, *Butterfly* con la Wallroth, e *Ratcliff* di Mascagni (tenore Taccani, la Carboni, la Casazza, Mario Albanese). Direttore di tutti gli spettacoli, il maestro Berrettoni.

® *La fatina in cantina*, di Bartolozzi e Massarani, ha assai divertito il pubblico del Teatro della Fiaba di Roma.

® Il rinnovato Teatro Ponchielli di Cremona ha dato una serata inaugurale con *Tosca*, direttore Bavagnoli, interpreti la Dalla Rizza, Minghetti e Rossi Morelli.

® Ad Asti, nuove per quella città, sono state applaudite *La via della finestra* di Zandonai e *Le furie di Arlecchino* di Lualdi.

® Al Fraschini di Pavia, diretta da Pais, si è inscenata *Gioconda*, protagonista Irene Minghini Cattaneo.

® *Simon Boccanegra* di Verdi ha avuto calorosi consensi a Praga.

® Al Metropolitan di Nuova York, come prima novità, si è inscenata un'opera postuma di Mussorgski: *La fiera di Sorotchinski*.

CONCERTI

MILANO

® Ente Concerti Orchestrali. — Le tre udizioni, di cui l'ultima tenuta nella magnifica sala dell'Odeon, hanno avuto a direttori rispettivamente i maestri Votto, Calusio e W. Ferrero, ed hanno richiamato pubblico foltissimo. Il primo programma comprendeva brani di Beethoven, di Dvorak, di De Falla, di Martucci e di Strauss; nel secondo si udirono musiche già note di Beethoven, di Wagner, di Pizzetti, di Rossini e di Strawinsky. L'ultimo concerto, in cui Ferrero ha riportato un nuovo personalissimo successo, oltre la *Patetica* di Ciaicowsky, *Walzer triste* di Sibelius e Preludio dei *Maestri Cantori*, comprendeva due novità, accolte entrambe favorevolmente: *Il gioco del Cucù* di Masetti, composizione fresca, vivace e colorita, e la *Rapsodia*, per Saxofono, di Debussy.

® Teatro del Popolo. — Altre udizioni del Quartetto Poltronieri, che ha presentato un nuovo *Quartetto* di Guido Ragni, apprezzato specialmente dopo il 2° e 3° tempo. Applauditi anche la cantatrice Novicova (al piano D'Erasmo) e la signorina Gandolfi con Tassinari e Mora, nella *Sonata* di Debussy per Flauto, Viola e Arpa.

L'ultimo concerto è stato tenuto dal pianista Palacios, dal violinista Ferrari, dal violista Mora e dal cellista Valisi. In programma due *Quartetti* di D'Indy e di Schubert e una *Sonata* di Debussy.

® Sala Bossi. — Ottime accoglienze ai pianisti Martinotti e Moroni e alla cantatrice Giudici Primitivi.

® Radioaudizioni Marelli. — L'organizzazione di esse è stata affidata a Ildebrando Pizzetti. Questi ne ha inaugurato la serie con un programma di musiche italiane, in cui figuravano brani della sua *Pisanella*.

® Teatro Lirico. — Serata benefica col concorso di Luisa Tetrazzini, che ha rivelato alla nuova generazione la maestria della sua arte. Acclamazioni e bis innumerevoli. Applauditi anche il baritono Belmonte, il duo Fumagalli (Violino e Arpa) e il direttore maestro Lomonaco.

® Ufficio Concerti. — Oltre un ottimo concerto, fuori serie, del violoncellista Bonucci, si sono avuti quelli dei pianisti Diener von Schönberg, Daniele Flora, Maria Luisa Moresco (col violoncellista Andreae), Wally Koltum (in un programma di composizioni smaregliane, ridotte da Tagliapietra), Rina Franco (in musiche di Chopin) e Olga Riccardi, di bel temperamento. Assai applauditi sono stati anche il Trio Steiner e il violinista Giustini, quest'ultimo, con la collaborazione del pianista De Angelis Valentini.

® Concerti Aldrovandi. — Meritato successo del pianista Augusto Ottonello; di Cor De Las, eccellente interprete d'un programma chopiniano; e del violinista Hermann Silzer.

® Amici della Musica. — Il Sestetto di Dresda, oltre all'interessante *Notte radiosa* di Schönberg (una delle sue opere giovanili), ha eseguito brani di Schubert, Wolf, Brahms, ecc. ecc.

ROMA

® Augusteo. — *15-16-19 novembre*. - Mengelberg ha ritrovato fervidi consensi. Nei tre programmi, oltre il suo *Scherzo sinfonico*, figuravano la *Quarta* e la *Sesta*, *Bolero* di Ravel, una *Sinfonia* di Cristiano Bach, la *Giara* di Casella (solista Sernicoli), ecc.

23 novembre. - Concerto Molinari, con successo calorosissimo del violinistra tredicenne Menuhin.

30 novembre. - Calusio fa conoscere un nuovo brano (scelto dalla Commissione di lettura, ed accolto con simpatia) *Tema con variazioni*, della signorina Parpagliolo.

7 dicembre. - Concerto Molinari-Hindemith, il quale partecipa all'esecuzione del suo *Concerto* per Viola e Orchestra da camera. In programma, altra novità, la sinfonia *Israel* di Bloch, coi solisti Laura Pasini e il basso Antonelli ed il Coro di S. Cecilia.

® Sala di S. Cecilia. — Ottime accoglienze, in un programma quasi interamente palestriniano, alla Polifonica romana diretta da Mons. Casimiri.

La successiva udizione è tenuta dal pianista Horowitz.

® Planetario. — Prima esecuzione del *Poema del cielo*, impressione sinfonica per Orchestra d'archi, in 4 tempi, di Riccardo Storti, quale accompagnamento della visione veramente suggestiva della volta celeste. Applausi cordiali.

® Filarmonica. — Udizioni della cantante Lurini col pianista Ceccarelli; dei Filarmonici di Berlino; del Quartetto di Roma, che ha presentato quello di Ragni, applaudito come a Milano; del violinista Principe con la pianista Macola, che hanno eseguito una nuova *Sonata* di Liviabella, abbastanza notevole.

® Sala Sgambati. — Successo della cantatrice Nerina Baldisseri.

TRIESTE

® Tra i molti e apprezzati concerti finora svoltisi, ricordiamo l'ottimo debutto del Trio di Trieste (Papovich, Sigon e Zuccoli); quelli del pianista Visnoviz (da solo e col violinista Baldini); di Augusto Jancovich, direttore d'un concerto orchestrale, con Curelli al piano.

BOLOGNA

® Hanno proseguito i concerti orchestrali diretti dal maestro G. A. Ferrari. Notevole la esecuzione dell'*Egmont* e dell'*Heidenleben* di Strauss.

® Al Circolo della Stampa, il violinista Mario Traversa ha eseguito un'apprezzata *Ave Maria della Pieve* di Masetti. Interessante l'udizione di venti violoncelli, diretta dal professor Dante Serra.

FIRENZE

® Vittorio Gui ha diretto i tre primi concerti sinfonici al Politeama. Nel primo, era compresa la *Passacaglia* di Respighi-Bach e l'*Juventus* di De Sabata. Al secondo ha partecipato l'organista Matthey, che ha collaudato il nuovo strumento dell'Istituzione; piacquero particolarmente un brano di Mussorgski e l'ouverture del *Belfagor* di Respighi.

Nell'ultimo sono piaciuti particolarmente una trascrizione orchestrale di Frescobaldi, dovuta a Ghedini, e la *Terza* di Saint-Saëns. Esito sempre magnifico.

® In altra sala, un notevole concerto del Trio Perugino (Centonze, Lucietta, Alberti), con la soprano Lucci.

NAPOLI

® Società Napoletana per Concerti Orchestrali. — Ha tenuto i soliti quattro concerti autunnali, due diretti da Oscar Fried, due da E. Rhené-Baton. Da notare, nei primi, l'*Uccello di fuoco* di Strawinsky e *Le stagioni* di Vivaldi (nei quali si è distinto il violino solista Pizzo). Rhené-Baton, che ha riportato un autentico successo, ha eseguito, fra l'altro, la *Sinfonia in Si b.* di Chausson, la rapsodia *Italia* di Casella, la *Sinfonia Patetica* di Ciaikowski.

® Società Scarlatti-Quartetto. — Le due Società (fuse quest'anno in una sola) ci hanno fatto gustare il *Sestetto* di Dresda. In programma un *Sestetto* giovanile di Schönberg, interessante non solamente dal punto di vista storico.

® Compagnia degli Illusi. — Il fiorente Circolo di cultura dedica buona parte del suo programma a manifestazioni musicali, affidate al Quartetto Napoletano (De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martorana). Calorose accoglienze hanno accolto il primo concerto, cui ha partecipato anche il pianista Paolo Denza.

PALERMO

® La stagione sinfonica al Massimo si è iniziata con tre concerti diretti, uno da Capuana, e due da Guarnieri. Il primo ha presentato musiche di Wolf Ferrari, Debussy, Strauss e *Il cappello a tricorno* (novità); di De Falla; nel secondo programma figuravano brani di Mozart, Mendelssohn, Vivaldi e Wagner; ed il punto centrale dell'ultimo era costituito da *Due Preludi* di Bach, trascritti da Pick-Mangiagalli, accolti con grandissimo favore.

® A gli Amici della Musica è stato applaudito il Sestetto di Dresda.

® A Palazzo Chiablese di Torino, presenti le Case Ducali e i Principi di Piemonte, ha debuttato felicemente la pianista Bianca Miari di Venezia, presentatasi col violinista Ferro e col cellista Pais.

Al Circolo Artistico, interprete Magda Brard, sono piaciute le nuovissime variazioni per pianoforte su *B-a-ba* di Castelnuovo Tedesco.

® Lieto successo della violinista Gioconda De Vito, al Circolo Artistico di Venezia.

® A Siena, ai Concerti Saracini, si è eseguita per la prima volta la *Lauda per la Natività del Signore*, di Respighi, diretta dall'autore, con intervento delle cantatrici Laura Pasini e Elsa Respighi e del coro dell'Accademia di S. Cecilia, sotto la guida di Bonaventura Somma. Il successo è stato grandissimo per la potenza espansiva, armonica e strumentale del commento musicale, pur non mancando d'aderenza al testo, attribuito a Jacopone da Todi.

® Per l'Ottava d'Oro, che si è svolta a Ferrara, il prof. L. Torri ha preparato e diretto un concerto, veramente interessante, di musicisti della Corte Estense.

® Laura Pasini e Miecio Horszowsky sono festeggiati al Quartetto di Genova.

Così pure, al Circolo della Stampa, la pianista Jole Sacchi.

® A Pisa, nella Chiesa di S. Michele, Amilcare Zanella ha diretto la *Preghiera della Madonna della neve*, scritta dalla Regina Margherita e da lui musicata.

® Per scopi benefici, il maestro La Rotella ha diretto al Petruzzelli di Bari un concerto al quale hanno partecipato il soprano Zawaska, il tenore Manuritta e il baritono Montesanto.

I primi concerti orchestrali degli Amici della Musica sono diretti dal maestro Armando Fanelli, con partecipazione dei solisti Lina Spera, Denza e Brunelli.

® La Corale Mabellini di Pistoia, direttore Cremesini, ha eseguito a La Spezia, un lavoro di quest'ultimo: *L'acclamazione al Duce*.

® Molte feste, a Lucca, alla Costanza e Concordia di Livorno, che svolge un bel programma al teatro del Giglio, sotto la direzione del maestro Rapallo Cianetti e la cooperazione di distinti solisti.

® Il primo concerto della stagione a Verona è stato diretto da Lualdi, che ha eseguito il suo nuovo poema musicale *Sire Halewyn*, cantato da Mafalda Favero.

® A Zurigo, completo successo della *Messa* di Verdi, direttore Lavater, solisti l'Arangi Lombardi, la Minghini Cattaneo, D'Alessio e Righetti.

® *Tre miniature per i piccoli*, di Santoliquido, sono piaciute a Ginevra, dirette da Ansermet.

® Fervide accoglienze hanno avute la Galli Curci e il pianista Volterra all'Albert Hall di Londra.

® La prima del *Trio* di Pizzetti in Austria, ha avuto luogo a Vienna da parte dell'Oesterreichisches Trio, diretto da Hedda Ballon.

® Un nuovo successo ha riportato Respighi nell'America del Nord, con le sue trascrizioni di *Due Corali* di Bach, alla Carnegie Hall (direttore Toscanini); ed un altro grande successo hanno ottenuto a Boston i *Due Preludi* di Bach, trascritti per orchestra d'archi da R. Pick-Mangiagalli (direttore Kussevitzki).

NOVITÀ

OTTORINO RESPIGHI

Lauda per la Natività del Signore

(attribuita a Jacopone da Todi)

per Soli, Coro, sei Strumenti pastorali e Pianoforte

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli.

(121983) — L. 12.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Londra

Benchè chiusi i vecchi portoni del Covent Garden e partito Toscanini con la magia della sua orchestra, che ha lasciato brividi di febbre e lampi d'entusiasmo tra la fredda e composta folla anglo-sassone, tutte le attività musicali non sono ancora spente in Inghilterra.

L'elemento vitale che ha costituito il più forte legame di congiunzione tra la stagione primaverile e quella d'autunno, è stata la British Broadcasting Corporation con le sue trasmissioni radiofoniche di programmi sempre più vasti e ambiziosi. Il periodo di preparazione quest'anno si presentò ancora più attivo, perchè durante i mesi estivi si effettuò l'organizzazione di una nuova orchestra permanente, capace di gareggiare con qualunque altra orchestra di fama mondiale. Ciò che, indubbiamente, ha contribuito a rialzare il carattere artistico delle trasmissioni e ad assicurare esecuzioni di prim'ordine a lavori nuovi o difficili.

Prima della serie dei concerti autunnali, abbiamo sentito per radio una interessante edizione del *Shamus O'Brien* di Sir Charles Villiers Stanford. Questa curiosa opera, in cui tipi di contadini irlandesi usano parole eroiche ed espressioni massicce analoghe alle frasi pompose dei libretti verdiani del primo periodo, mentre la loro realizzazione musicale è espressa con ricerca e finezza, fu eseguita, per combinazione, poche sere dopo la trasmissione de *L'amore dei tre Re* dal Covent Garden. Ed i confronti furono facili e spontanei.

Nel poema di Montemezzi il teatro balza evidente da ogni strumento dell'orchestra, sia che urli la passione torva di Archibaldo, o che le angoscie di Fiora si dissolvano adagio nelle più dolci frasi musicali. Non è il caso di dire che il musicista sacrifichi il suo compito alla scena; tutta l'espressione musicale del poema nasce naturalmente da una corrispondente necessità scenica. Nello *Shamus*, invece, il teatro che vuol darci l'impressione di un'opera nazionale, si rivela uno scialbo commento, anche se ben scritto e talora piacevole, un garbato poema musicale e, starei per dire, una cantata in azione, e nulla più. Non è il convenzionalismo dell'operone romantico dell'Ottocento, con le sue arie e cori e duetti e ripetizioni, che manca a questa rapsodia popolare irlandese, ma il senso pratico che unisce musica e azione in un legame tanto fortemente teatrale da costituire, nei caratteri essenziali, ambiente sfondo e atmosfera dell'opera. Ciò che risalta più evidente in un'esecuzione radiofonica, dove la veste musicale è l'unico elemento di messa in scena.

***

Gli ultimi concerti d'estate non presentarono importanti novità. Fu eseguita fra l'altro una simpatica *Suite de Ballet* dello spagnolo Halffter, allievo di Manuel De Falla, ma infinitamente inferiore al maestro. *Goyescas* di Granados, che seguiva immediatamente nel programma, interpretato assai bene da Marcelle Meyer, dimostrò anche meglio quanti caratteri e quante possibilità della musica nazionale spagnola sieno state poste in oblio dall'Halffter.

Nell'ultima metà d'agosto, la Queen's Hall riaprì seralmente le sue porte alla serie dei « Promenade Concerts » diretti quasi intieramente da Sir Henry Wood; ogni lunedì abbiamo ascoltato musiche di Wagner, mentre le altre sere della settimana erano dedicate rispettivamente a musiche di compositori stranieri, di Bach e di Brahms (alternativamente ogni mercoledì), di compositori inglesi, di Beethoven, terminando ogni sabato con un concerto di carattere popolare. Il primo giovedì dedicato a compositori inglesi offrì fra le novità *Portsmouth Point*, un'ouverture di William Walton, diretta con foga dall'autore e bene accolta dal pubblico.

Solomon interpretò al martedì il *Concerto in do minore* di Rachmaninof, e, nella stessa serata, la nuova orchestra della B. B. C. mise a dura prova le sue qualità e la sua disciplina in un'efficace edizione di *Ein Heldenleben* di Strauss.

Dame Ethel Smyth diresse personalmente alcuni brani della sua opera buffa *Entente cordiale*, ma la gaiezza leggera della musica basata troppo fortemente su motivi popolari francesi non lasciò una favorevole impressione.

Grande successo di pubblico e di critica riportò *Rio Grande* di Constant Lambert, diretto dall'autore, con Angus Morrison al pianoforte. Si tratta di una rapsodia moderna che esprime genialmente temi originali e caratteristici su ritmi di jazz. L'effetto del coro, introdotto per aumentare l'illusione dell'ambiente e per creare uno sfondo armonico al poema sinfonico, è teatrale ed efficace e rende la composizione gradita a musicisti e profani. Marcel Duprè si fece applaudire come organista nella sua *Sinfonia* per Organo e Orchestra; ma la sua composizione sembrò accademica e priva di struttura e di svolgimento. Divertentissimo il *Concerto* per Violoncello di Honegger che comincia sulla vena di Geor-

ges Gerswihn, si perde un poco in costruzioni più o meno armoniche, e finisce con un grottesco sicuro e indovinato. Il pezzo, se ha molte qualità preso frammentariamente, non risulta però molto organico nella sua struttura ed ottenne critiche violente da parte di tutta la stampa.

Alan Bush ci fece conoscere la sua *Impressione sinfonica* N. 8 che, nella sua eccessiva profondità voluta e pesante, suscitò un vivissimo desiderio di musica leggera dello stile di Brahms o della *Nona Sinfonia!*

Le ultime settimane ci offrirono un riuscito *Concerto* d'Oboe di Eugene Goossens e un *Concerto* per Piano e Orchestra di John Ireland. Il primo è piacevolmente basato su motivi tradizionali d'Oriente espressi con semplicità moderna; quello di Ireland sconvolse pubblico e critica per aver introdotto l'elemento jazzistico in pieno, e per averlo fuso con ampio materiale dalle linee classiche. Il nome di Jack Payne, il noto jazz-leader, a fianco di quello del compositore, suscitò lo sdegno di uno dei più influenti critici della metropoli. Certo è che le musiche di jazz scelte, non erano delle più felici e, benchè parte dei soli per pianoforte interpretati con rara maestria da Helen Perkin avessero momenti brillanti, non sempre vi fu un'esatta corrispondenza di idee fra i motivi contrastanti, e il risultato non fu precisamente armonico e omogeneo.

Dopo i *Promenade Concert*, Hans Kindler interpretò la *Sonata* di Hindemith senza accompagnamento, che non piacque per la sua frammentarietà. Mengelberg fece il suo ritorno a Londra in qualità di direttore della London Symphonic Orchestra e si fece vivamente applaudire.

***

Il teatrino dell'Old Vic alterna alle sue recite di Shakespeare rappresentazioni di opere italiane e tedesche in lingua inglese. *La forza del destino* che aprì la stagione, *Madama Butterfly*, *Lohengrin*, *Le nozze di Figaro* e *Tosca* in particolare, incontrarono il favore del pubblico.

In provincia, la compagnia del Covent Garden riottenne nella veste inglese, accanto alle solite opere di repertorio, i successi di *Turandot* e di *Gianni Schicchi* (quest'ultima opera interpretata degnamente anche dalla Carl Rosa Opera Company), unitamente al *Fledermans* di Johan Strauss. La traduzione in una lingua come l'inglese non giova alla musicalità delle opere: ma la immediata comprensione da parte del pubblico può portare, se ben coltivata, ad una vera e propria rinascita dell'opera in Inghilterra.

Fenomeni curiosi d'entusiasmo si verificarono più volte a rappresentazioni di secondo ordine in un teatro del centro di Londra, durante la stagione scorsa: *Bohème* e *Butterfly*, e persino esecuzioni wagneriane, riscossero applausi (che sarebbero forse ingiustificati data la semplicità e la povertà dell'esecuzione) dipendenti dalla nuova vitalità teatrale acquistata dalla lingua nazionale che fece rifulgere in piena luce e giustizia le scene più care e gli aspetti più noti, ai pubblici continentali, di opere che sovente in Inghilterra vengono poste in oblio o svalutate per incomprensione o errori grossolani d'interpretazione.

GIORGIO R. FOA.

Nel nostro ultimo fascicolo, nella Corrispondenza dal Belgio, a pag. 469 (fine della prima colonna), si legge « lavori sinfonici di De Montel, Lassus, ecc. », mentre doveva dirsi « lavori polifonici... ».

GIULIO BAS

Trattato d'Armonia.

PARTE I (119401). - 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 Prezzi 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

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BAYER (K. Th.) — *Musikliteratur, ein kritischer Führer fur Bibliothecare.* (Stadtbibliotek, Berlino, 1929).

Questo saggio bibliografico è destinato ai bibliotecari, vuol far da guida negli acquisti dei libri più appropriati ai varii pubblici. E nello stesso tempo informa chichessia del contenuto, del valore, del costo delle più recenti pubblicazioni tedesche. Volete un lessico, una guida, una rivista, una storia o un trattato sul canto, sugli istrumenti, sull'estetica e via dicendo? Il Bayer vi avverte che tale libro è più scientifico, più ampio, ecc. e tal altro, invece, più divulgativo, ecc. e quell'altro ve lo sconsiglia perchè inesatto, ecc. Ho notato giudizii schietti, equanimi, distinzioni sottili, informazioni obbiettive. Un catalogo ben ragionato e perciò utilissimo.

SANDBERGER (A.) — *Neues Beethovenjahrbuch, IV anno.* (Benno Filser, Augsburg).

Il volume comprende due commemorazioni beethoveniane del 1927, quella dello Schiedermmair, il quale, parlando a Bonn, esaltò il « vero genio renano », il « tedesco genio renano », e quella di H. J. Moser, che considerò varii aspetti dell'arte di Beethoven, l'idealismo, il classicismo, e, distinguendone le adesioni ai varii momenti del gusto, il rococò di Bonn, Mannheim e Vienna, lo *Sturm und Drang*. Il comune romanticismo, affermò poi l'interezza e l'autonomia della personalità di lui. Del compianto Frimmel è stampata una delle sue ultime ricerche biografiche, quella che descrive Beethoven nella casa di cura a Baden, presso Vienna. L'Engländer, al quale la cultura italiana è familiare, ha studiato le relazioni librettistiche e musicali della *Leonora* di Paer col *Fidelio* di Beethoven. Alla recente letteratura su Beethoven ha dedicato un particolare esame il Sandberger, concludendo che nella enorme quantità di pubblicazioni, pochissimo vi sia di veramente notevole, ma ciò che vale non è stato da lui trascurato. La bibliografia del 1926 e '27 è stata poi metodicamente curata da Ph. Losch; gli scritti italiani vi sono esattamente ricordati.

SELVA (B.) — *Déodat de Séverac.* (Delagrave, Parigi).

Blanche Selva avverte che lo scrivere la biografia di D. de Séverac è attualmente prematuro e insieme tardivo. Troppe cose che riguardano persone viventi devono essere ancora taciute; molti ricordi sono per sempre svaniti con la morte del più intimo amico del Séverac, il poeta Lafargue. Ciò non pertanto epistolarii e memorie son venuti in soccorso della Selva, consentendole di tratteggiare una interessante biografia. Il compositore, spentosi nel 1921, ne risulta in simpatica luce. « L'anima della musica di Séverac è l'amore, un'aspirazione, un grido, una carezza di bontà ».

a. d. c.

ALALEONA (D.) — *Il libro d'oro del musicista.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La parola e il libro*, Milano:

Dal 1915 ad oggi sono uscite quattro edizioni di questo utile libro che ha certamente meritato il favore degli studiosi: a un rapido ma compiuto disegno della storia della musica, considerata a grandi periodi, ciascuno dei quali è rappresentato da uno speciale capitolo, precedono preziose note informative di carattere scientifico riguardanti la « fisica della musica »; specchietti ed esempi musicali completano la chiara esposizione.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

JACOB (G.) — *String Quartet in b. major.* (Oxford University Press, Londra).

Il quartetto — in quattro tempi — consta di elementi eterogenei di ideazione. Ne risulta una materia musicale alquanto ibrida. Con ciò, accanto a mende apparisconti — come nel primo tempo (*Allegro ma non troppo*), in cui le parti procedono con una uniformità ritmica esasperante, e nel secondo tempo (*Scherzo*), che ha l'andamento di un saltarello di cattiva lega — esistono brani di serena dolcezza (nel *Poco lento*) e di impeto appassionato (nel *Finale*).

Curiosa è l'inclusione di una melodia cinese, d'intonazione nostalgica, nel terzo tempo. Senza varianti, con modulazioni semplici e piane, il canto passa dall'uno all'altro istrumento, also a la chiusa.

WOOLLETT (H.) — *Quatuor en Si mineur.* (M. Senart, Parigi).

Tecnica contrappuntistica e senso della costruzione formale. Gli sviluppi hanno in alcuni dettagli una rigidezza accademica, che tradisce un temperamento artistico alquanto frigido e compassato.

L'*Andantino piuttosto animato* è di buona scuola franckiana. Il *magister angelicus* — Franck — è certamente il modello che l'autore predilige.

PONCE (M. M.) — *4 Miniatures pour Quatuor à cordes.* (M. Senart, Parigi).

Pennellate di colore, tratte da una tavolozza ricca di risorse. I quattro brevissimi brani hanno una configurazione ben delineata e una struttura autonoma, sicura. Sono pochi minuti di musica, ma piacevoli e gustosi. Anche certe imitazioni canoniche, che altrove possono sembrare un luogo comune, qui non guastano: giungono a proposito, anzi, per una loro scapigliata birichineria, soffusa di garbato umorismo e di caricatura.

RIVIER (J.) — *Huit Poèmes pour* Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Le poesie di G. Apollinaire (Automne, Clotilde, L'adieu, Aubade, Le départ, Linda, Saltimbanques, Les cloches) costituiscono una serie policroma di quadri, che bene consentono all'estro inventivo del musicista di abbrivarsi a suo agio. In queste liriche, in verità, il compositore — con miglior fortuna che in certi inadeguati saggi di musica sinfonica — rivela una sobrietà di movimenti, una varietà di figurazione ritmica, la quale, in una cornice allettante di curiosità armoniche, interessa e persuade.

JLLIASHENKO (A.) — *Deux Danses en forme de variations pour Piano.* (M. Senart, Parigi).

Tre temi russi fanno da canovaccio alle variazioni, che si susseguono senza pause, con un ànsito un po' affannoso, sino alla fine. La tecnica pianistica è, su per giù, quella tradizionale: qualche effetto sordo di campana sul tipo del *Boris* (quadro dell'incoronazione) accanto a tintinnii da carillon, che ricordano la *tabatière à musique*. Il tutto, condito delle vecchie salse del ricettario comune: svolazzi, glissati e scale cromatiche.

MEULEMANS (A.) — *Sonatine* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

In un campo circoscritto, volutamente angusto, il compositore sembra sapersi muovere bene. Questa sua Sonatina ha una nervosità briosa, che non ha nulla dell'usuale. Brevi pagine, ma succose, anche se a primo esame possono apparire stravaganti. I tre tempi non affaticano nè infastidiscono; possiedono una singolare virtù di attrazione.

PFITZNER (H.) — *Kompositionen der Meisterschüler.* (A. Fürstner, Berlino).

Raccolta dei saggi degli allievi di composizione di H. Pfitzner, alla «Prussische Akademie der Künste» di Berlino, in occasione del sessantacinquesimo compleanno del maestro.

Sono inclusi nel volume brani di musica da camera, liriche, frammenti. Le composizioni che maggiormente rivelano la preparazione degli studi e il talento creativo sono: l'*Adagio* dal Quartetto per archi di P. Winter, e la *Scena* drammatica di R. Rehan.

MEDTNER (N.) — *6 Märchen.* (W. Zimmermann, Lipsia).

Sei racconti per pianoforte, che non aggiungono gran che al florilegio dei fogli d'album del genere. L'interesse di questi brani è sempre piuttosto tiepido. L'autore è un onesto cantafavole, che narra con piana lucidità discorsiva; ma — stringi stringi — il nocciolo delle sue fiabe si riduce a poco o nulla.

MEDTNER (N.) — *Drei Hymnen an die Arbeit.* (W. Zimmermann, Lipsia).

Il titolo suggerisce una visione di vastità e di possanza, che il testo musicale non conferma. Il pianoforte è l'istrumento prescelto dal compositore per elevare al cielo i suoi *tre inni al lavoro*. Ma su questa sua scelta improvvida si può dissentire. Si scorgono facilmente certe intenzioni sinfoniche, mal celate dagli svolazzi sulla tastiera, che il timbro del pianoforte non rende.

MOSER (R.) — *Suite n. 1. Suite n. 2* per Violino e Pianoforte. (Steingräber, Lipsia).

Il repertorio violinistico si arricchisce di due «suites» pregevoli e tecnicamente forbite. Armonizzazione stilisticamente corretta; varietà nei disegni ritmici, nella enunciazione dei motivi, negli sviluppi.

VASSEUR (H.) — *Deux mélodies.* (Rouart, Lerolle & C., Parigi).

«Printemps» e «Berceuse» — così s'intitolano le due liriche — hanno un respiro melodico grato, nella loro semplicità gentile.

GRAENER (P.) — *Die Flöte von Sanssouci,* per Orchestra da camera. (E. Eulenburg, Lipsia).

La breve Suite consta di quattro parti: Introduzione e Sarabanda, Gavotta, Aria, Rigaudon. La composizione ha volutamente un carattere arcaico di maniera, a sfondo caricaturale. Gli effetti polifonici, con un gruppo istrumentale ridotto, sono abilmente congegnati; la scelta e l'impasto dei timbri sono sottoposti a una accorta dosatura, che rivela nella mano dell'istrumentatore equilibrio e buon gusto.

BACH (G. S.) — *Concerto in La minore per Cembalo, Flauto e Violino,* con accompagnamento di Orchestra d'archi. (E. Eulenburg, Lipsia).

La partitura è preceduta da note illustrative di A. Schering. Il «flauto traverso», unitamente al «violino concertato» e al «cembalo concertato», intesse fraseggi puri e rabeschi mirabili all'andamento lineare del concerto. Una dovizia di arieggiamenti ritmici e una sobrietà di elementi contrappuntistici caratterizzano quest'opera, in cui il genio bachiano sin dalle prime battute si rivela.

ALDO FINZI.

FERRARI-TRECATE — *Ninnoli musicali.* Dodici piccoli pezzi facili e facilissimi per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Il mondo dei fanciulli è il più difficile ad essere rivissuto da grandi: se accolto con troppo sussiego perde il suo incanto, se preso con eccessiva leggerezza rischia di cadere nel vuoto e nel puerile. In arte queste difficoltà diventano ancor più rischiose. E che di letteratura musicale ispirata al mondo dei bambini, ne contiamo veramente poca che valga la pena di considerarla con serietà artistica.

In Italia il maestro Luigi Ferrari-Trecate è fra i pochi che hanno rivolto il loro pensiero d'arte, con sincerità e con efficacia, ai fanciulli. È stata sempre la sua delizia vivere in quel mondo incantato e fiabesco e pieno di poesia, fin da quando col suo ormai celebre *Clottolino* si conquistò una meritata fama. E le sue *Memorie d'infanzia* a ragione hanno avuto la loro grande fortuna.

Oggi è la volta dei *Ninnoli musicali*. Essi sono dodici piccoli gioielli. In cui un concento poetico formante la vita comune dei bambini (i soldatini, i pagliaccetti, la mammina, il burlcco, il ballerino col filo, Barbablanca, mascherine, etc.) è espresso con un materiale musicale — tematico ed armonico — così originale e signorile, che veramente attesta un musicista di larga esperienza e di squisita sensibilità. Egli anche ha saputo creare una atmosfera sapientemente moderna, per ritmi e per contrasti armonici (vedasi *Mattino di Campanaro*, e la *Serenata al burlcco*) da riuscire attuale in un genere nel quale il vieto e l'abusato sono i difetti più comuni. Eppure niente v'è di astruso e di contorto: tutto corre pianamente e serenamente come serenamente fluisce la vita dei bimbi. Dal punto di vista pianistico, ogni battuta, ogni frase è controllata da un accorgimento didattico che è frutto di lunga e sicura esperienza. Io credo ormai che gli insegnanti, dopo le celebri pagine schumaniane, se vogliono mettere in mano dei loro piccoli allievi qualcosa di più vicino ai nostri tempi che al tempo stesso sia di solida sostanza musicale, non possono prescindere da questi *Ninnoli* destinati sicuramente ad una grande e salutare diffusione.

ADELMO DAMERINI.

AMFITHEATROF (D.) — *Il miracolo delle rose.* Riduzione per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La parola e il libro*, Milano:

Sebbene il pianoforte non sia sempre adatto a riprodurre brani scritti per orchestra, riesce tuttavia il mezzo più comodo per conoscere molta musica che, per diverse ragioni, non può venire eseguita tanto spesso nei Concerti. Accettiamo quindi ben volentieri questa leggenda francescana che s'impone certo al nostro studio. L'A. stesso ha trascritto la riduzione per pianoforte.

KLINGSOR (T.) — *Sonatine* pour Violon et Piano (ou Clavecin). (M. Senart, Parigi).

Poeta, pittore e musicista, Tristan Klingsor (al secolo Tristan Leclère) a dispetto del suo wagneriano pseudonimo scrive musica che non potrebbe essere più francese e meno wagneriana. Così questa *Sonatina*, rievocatrice e sottilmente canzonatoria d'altri tempi, è leggermente nostalgica per una vita meno tumultuosa e più serena. In ciò, T. Klingsor assomiglia al suo amico Ravel: ed anche in una certa forma di scrittura lineare, che riduce gli elementi espressivi al puro essenziale, e ad una certa gelosa musicalità che esclude ogni intrusione di elementi letterari o comunque non musicali. Consigliamo agli esecutori di accompagnare questa Sonata, anzichè al pianoforte, al *clavicembalo*, più adatto alla natura di questa musica ed a rivelare il suo vero carattere.

CRAS (J.) — *Quintette* pour Harpe, Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. (M. Senart, Parigi).

Un vaghissimo colore strumentale ed una gran morbidezza di linee sono i pregi principali di questo quintetto: ma forse una minore facilità ed un più deciso senso critico avrebbe meglio servito, almeno questa volta, l'A. di tante musiche delicate ed eleganti. La struttura del lavoro è certamente un po' gracile: la trasparenza dell'insieme qualche volta confina con un'eccessiva semplicità: e spesso, la vaghezza del colore armonico e strumentale ha fatto credere all'esistenza di una sostanza musicale solida anche dove non lo era. Nel complesso questo *Quintetto* non ci sembra uno dei lavori più riusciti di J. Cras (pure rivelando eccellenti qualità di musicista) del quale conosciamo musiche di ben altra levatura.

POULENC (F.) — *Aubade.* Concert chorégraphique pour Piano et 18 Instruments. Réduction pour Piano solo par l'Auteur. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Con questa *Aubade*, Poulenc continua la strada iniziata con le *Airs Chantés* e col *Concert Champêtre*: quella di creare un'arte esclusivamente musicale, senza intrusioni di elementi estrogeni, e che si riallacci alle tradizioni francesi del sec. XVIII. Già il *Concert Champêtre*, scritto in uno stile che ricordava esattamente quello di D. Scarlatti e di Couperin — ma senza alcun sospetto di *pastiche* — denunciava chiaramente questa tendenza. La recente *Aubade* la riafferma e, se non fosse per qualche disuguaglianza stilistica, potremmo affermare che essa è assai superiore al *Concerto*. È curioso vedere come l'A. seguendo strettamente lo stile del sec. XVIII, fin nella costruzione degli elementi melodici, sia riuscito a fare opera schiettamente personale e inconfondibilmente moderna: tanto più curioso quando si osservi l'uso naturale ch'egli fa dei procedimenti più comuni — per esempio: le progressioni nel *Presto* — pur arrivando a dar loro un *cachet* di originalità come se tali espressioni venissero usate per la prima volta.

L'*Aubade*, quantunque Concerto coreografico (in cui la danza, sopra un argomento — che può anche esser muto — così tenue da sembrare inesistente, ha una parte importante) ha però una struttura schiettamente musicale ed è formata da otto pezzi — eseguiti senza interruzione — legati fra di loro da un tema unico che si presenta nel corso dell'opera sotto varie forme; ed è uno dei lavori più interessanti apparsi in questi ultimi tempi. Può essere un eccellente modello per un riallacciamento alle tradizioni nazionali intese con un giusto criterio.

TURINA (J.) — *Ire Sonate* pour Violon et Piano. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Forse, come materiale per una Sonata — cioè una fra le più complesse e difficili forme musicali — i temi, di sapore popolaresco spagnuolo, sono un po' troppo sensi. Ad ogni modo il lavoro è ben costruito, chiaro e piacevole in tutti tre i tempi che lo compongono. Non è neppure eccessivamente difficile, anzi.

BARBIERI (M.) — *Sonata a tre,* quasi fantasia (*Primavera*). 1° tempo per Violino e Pianoforte; 2° tempo per Violoncello e Pianoforte; 3° tempo per Violino, Violoncello e Pianoforte). (A. e G. Carisch e C., Milano).

Questa curiosa struttura strumentale era già stata usata da Malipiero nella sua *Sonata a tre;* ma la somiglianza si arresta allo strumentale. Mentre il Malipiero ha scelto per il suo lavoro quella forma tipica e tutta sua personale di episodi successivi la cui coesione è assicurata da una sensibilità unica e sempre vigile, il Barbieri preferisce rimanere fedele alla forma tradizionale della Sonata, apportandovi qualche lieve modificazione che giustifica il titolo di «quasi fantasia». L'A. dev'essere un giovane: il suo lavoro per lo meno, sembra quello di un giovane per la freschezza e la spontaneità che lo

animano ed anche per una certa ingenuità nella costruzione di qualche episodio. Non è certamente la vita ed un senso sano della natura che mancano: se dovessi segnalare un difetto in esso, direi forse: una certa prolissità nell'ultimo tempo. Ma il lavoro ha altre qualità che gli possono far perdonare questo piccolo difetto.

D'INDY (V.) — *Trio* (en sol) *en forme de suite* pour Piano, Violon et Violoncelle. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Parlare di questo lavoro dell'illustre direttore della *Schola Cantorum*, non è facile: non perchè esso presenti difficoltà eccessive di comprensione, ma perchè non si possono dimenticare i meriti del musicista. Questo *Trio* non aggiunge nè toglie nulla al suo autore: è un'opera concepita con una grande nobiltà d'ispirazione e con quella sapienza tecnica che conosciamo a D'Indy da molti anni: ammiriamo, ma non ci possiamo compiacere a forme le quali — con la sostanza che rivestono — non ci offrono più alcuna novità. Dei quattro tempi, i migliori ci sembrano il 3° ed il 4°: una nobile e severa *Courante* ed una *Giga* in forma di *rondò* su una canzone popolare d'una freschezza veramente giovanile.

MITTMAN (L.) — *Jazz-Etude* pour le Piano. (W. Zimmerman, Lipsia).

Breve pezzo per pianoforte, su ritmi di jazz, piacevole e di media difficoltà.

TURINA (J.) — *Miniature*. Otto piccoli pezzi per Pianoforte. — *Voyage maritime*. Suite pour Piano. (Schott, Magonza).

Il titolo *Miniature* si riferisce non soltanto alla mole veramente piccolissima dei pezzi, ma anche alla loro fattura accurata e delicatamente elaborata. Sono piccoli pezzi di carattere pittoresco, nei quali l'elemento folkloristico (così tipico in Turina) è usato con grande parsimonia: e la composizione non ha che da guadagnare da questo in varietà di colore e d'espressione e d'accenti. La stessa cosa si può dire per il *Viaggio marittimo*, suite composta di tre tempi (di maggior mole) sopra un tema americano, nei quali l'elemento spagnolo non appare che come colore, in un frammento del secondo tempo e nella conclusione del terzo. L'uno e l'altro lavoro non offrono difficoltà sensibili all'esecutore.

RIVIER (J.) — *Burlesque* pour Violon et Orchestre. Réduction pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Ecco un lavoro di una decisa, franca e spregiudicata modernità. D'una scrittura libera ed audace, ma tale da lasciare comprendere che la tecnica dell'A. — nonostante l'apparenza sovversiva — deriva da quella "radizionalistica", e non è affatto gratuita: evoluzione, se mai, non rivoluzione. La riduzione pianistica non offre, purtroppo, alcun aiuto per immaginare il carattere della partitura orchestrale che dev'essere straordinariamente vivace e colorita: permette però di comprendere la sostanza musicale di tutto il lavoro, davvero eccellente; e la costruzione di esso, che nonostante la complessità armonica e ritmica, è chiara ed ariosa: tali da far onore a più d'un musicista. La parte del violino solista, almeno a chi abbia qualche familiarità con questo genere di musica, non presenta eccessive difficoltà, pur chiedendo una tecnica franca ed una musicalità pronta e sicura.

ERB (M. J.) — *Sonate pour* Orgue. (M. Senart, Parigi).

I tre tempi che compongono questa *Sonata* sono costruiti su temi gregoriani e l'uso che l'A. ne fa, per quanto libero e personale, è tale da non avviare la natura dei temi stessi. Dopo i numerosi errori compiuti dagli autori più diversi in questo campo, da qualche tempo a questa parte, crediamo che non si possa far lode migliore a questo lavoro che viene ad aumentare la non ricca letteratura musicale moderna dell'organo.

CRAS (J.) — *La flûte de Pan*. (Sur quatre Poèmes de L. Jacques) pour Chant, Flûte de Pan, Violon, Alto et Violoncelle. (M. Senart, Parigi).

Liriche fragili e delicate, evocatrici di un ambiente greco, non nuovo per chi conosca le debussyane *Chansons de Bilitis* e l'orientalismo raffinato della *Shéhérazade* di Ravel: ma alle quali il delicato colore strumentale imposto dall'A. conferisce una nota nuova e singolare. Musica gracile e delicata, di derivazione letteraria e d'un impressionismo un po' lontano dalla nostra sensibilità, ma che riuscirà gradita a più d'un pubblico e d'una cantatrice per l'aristocratica sensibilità che la informa.

HETTICH (A. L.) — *Répertoire Moderne de Vocalises-études*. Volume VII. (A. Leduc, Parigi).

In questo volume si raccolgono i vocalizzi di 10 autori italiani — Alfano, Bruschettini, Castelnuovo, Davico, Gnecchi, Guerrini, Lualdi, Pizzetti, Santoliquido e Vittadini — scritti con un gusto schiettamente moderno e come le esigenze dello stile amano vogliono. Ciascuno di essi sembra una preparazione per l'interprete che si prepara a studiare le opere dell'A. del vocalizzo. È questa la qualità specifica di quasi tutti i vocalizzi della raccolta, ciò che ci dispensa dal diffonderci sulla sua utilità tanto appare evidente da questo criterio.

d. d. p.

NEWTON (E.) — *10 Enghilsh country dances* of the 18th century. (Ed. Lengnick, Londra).

Questa raccolta di antiche danze inglesi è del massimo interesse perchè oltre a far conoscere delizíose miniature musicali, offre la possibilità di renderal conto delle figurazioni coreografiche del tempo attraverso le precise didascalie redatte da Laurence Swinyard, che faciliterebbero la realizzazione delle danze stesse.

SCHAFER (C.) — *An eventful day*. Album for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Quindici piccoli pezzi, quindici quadretti simpatici, tipici, graziosi in ogni loro atteggiamento e sopra tutto adatti allo scopo di avviare i piccoli pianisti ad interpretare con buon gusto e varietà le più semplici composizioni musicali.

POLDINI (E.) — *Sketches* for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Prezioso piccolo volume di sei composizioni facili improntate al massimo buon gusto. Particolarmente attraenti i bozzetti intitolati *Il cielo azzurro di Firenze* e il *Valzer intorno ad un cespuglio di rose*.

DE RUBERTIS (V.) — *Come prima, meglio di prima*. (U. Pizzi, Bologna).

L'autore raccoglie in serie cinque pezzi ispirati a cinque autori diversi; particolarmente interessante il bozzetto contraddistinto dal titolo *Il giovane mandriano*, sulle traccie di Grieg.

BOSSI (E.) — *Amore in gondola* (G. Pisano, Napoli).

Ancora una volta l'fascino lagunare ha spinto un musicista a tradurre in suoni la poesia di Venezia. Il sollio andamento blando e cullante, la consueta continuità melodica.

BLISS (J. A.) — *European Sketches*. (Edizioni dell'autore, Minneapolis).

Il musicista raccoglie le sue massime impressioni continentali e cioè traccia sonoramente l'*Orologio fantastico* di Interlaken, le *Campane di Bruges*, la *Grotta azzurra di Capri*, e una *Danza di Falstaff* proveniente dall'Inghilterra. Più di una volta il tentativo ci pare riuscito.

BETTONI (F.) — *Notturno* per Pianoforte. (Officine Ricordi, Milano).

La pubblicazione delle composizioni per pianoforte di Filippo Bettoni ha lo specialissimo carattere di reverente omaggio della moglie desolata. Il compositore, nato a Castenedolo in provincia di Brescia nel 1871, morì nel 1926 dopo una vita di lavoro assiduo e di operosità indefessa. Donore in legge, pianista, compositore, esecutore provetto, il Bettoni dedicò alla musica la parte migliore di se stesso, arrivando spesso ad animare di note piacevoli i voli della fantasia. Fra le pagine migliori ricorderemo il *Notturno*, che per l'appunto tratteggia nella scorrevolezza melodica le inclinazioni dell'autore, devoto alla frase larga e piana, che per molto tempo costituì la più evidente caratteristica della musicalità latina.

PRIANO (A.) — *Danza della bambole* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Piccolo pezzo assai simpatico per i pianisti non ancora provetti.

GUALDO (F.) — *Volo* per Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Breve composizione di media difficoltà, chiara, quadrata e varia ad un tempo.

TOSI (L.) — *Bambolina*, Gavotta per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Bozzetto pianistico facile ed aggraziato che risponde assai bene alle esigenze dei verdissimi pianisti che chiedono allo strumento spontanei andamenti melodici atti a render più accessibile il compito di *colorire* e di *interpretare*.

KAISER (H.) — *Invocation*. Melodie. (M. Senart, Parigi).

Pur servendosi di espressioni armoniche moderne, l'autore dimostra di ben comprendere la necessità di affidare alla voce un compito piano e melodico, favorevole all'arte di legare i suoni e di modularne l'intensità.

CALTABIANO (S.) — *Tre liriche*. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Se dal lato musicale le liriche tolte alle «Tempeste» di Ada Negri possono interessare il lettore, dal lato vocale si compiacciono troppo spiacevolmente di ardimenti armonici, spesso insidiosi per il conseguimento normale di una corretta intonazione.

FEDELI (L.) — *Il giardiniere, Cimitero in montagna, Canto funebre, Ad una rondinella*: per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Il compositore cerca la sua via nella irrequietezza ritmica e nella preziosità armonica, ma la voce ha esigenze sue speciali ed ama indugiarsi un poco nelle tonalità per poter espandersi, e non sempre è in grado di seguire il serpeggiare della modulazione ardita.

Fra le quattro liriche di Fedeli la *Rondinella* è più tranquilla e sciolta negli andamenti.

ELISABETTA ODDONE

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 dalla 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 C. 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

® La Commissione permanente di lettura dell'Accademia di S. Cecilia in Roma, invita alla presentazione, non oltre il 15 marzo p. v., di nuovi lavori sinfonici da esaminare, per proporne l'esecuzione all'Augusteo.

Dovranno essere inediti, scritti in modo chiaro e leggibile e recare l'indicazione del nome, cognome e indirizzo esatto dell'autore.

Sono escluse le composizioni per banda, quelle di musica da camera e quelle per orchestra che comportino partecipazione di coro e di solisti.

L'esecuzione dei lavori designati dalla Commissione è comunque subordinata al giudizio esclusivo del Comitato dei concerti.

La stessa Commissione ha intanto proposto per l'esecuzione due lavori: *Tema e Variazioni* di Editta Parpagliolo e *Mia terra* di Luigi Dalla Piccola. Mentre il primo è stato già eseguito, pel secondo vi sono difficoltà, necessitando del coro e di un solista.

® Si è costituita a Firenze, presso il Politeama Fiorentino, una Commissione di lettura per i Concerti sinfonici, per esaminare i lavori di quei musicisti di nazionalità italiana che aspirino a farli eseguire nel Politeama stesso.

Tali lavori dovranno inviarsi — franco di porto — e con il necessario importo per il ritorno, con l'esatto indirizzo del mittente e la dichiarazione che il lavoro non è stato mai eseguito.

® La S.I.A.S.I.T. (Piazza Borghese 84, Roma) non avendo avuto esito favorevole il precedente, indice un altro Concorso per una « *Canzone d'amore, ballabile in tempo di danza moderna* ». Scadenza 28 febbraio 1931. Premio lire mille. Spedire col sistema del motto e della busta.

® Il Concorso, bandito dall'Accademia d'Italia, per la musica dell'Inno a Virgilio su parole di Ugo Fleres, è stato vinto dal maestro Andrea Gnaga, nato a Crema nel 1860.

I concorrenti furono 74.

NOTIZIE

Ancora la stagione Concertistica

Ai programmi già annunciati nell'ultimo fascicolo, possiamo aggiungere questi altri:

® Milano. - *Società del Quartetto*: Pianisti Horowitz, Serkin e Maria Maffioletti; Violinisti Abussi e Hubermann; Cantatrice Pasini; Trio Wolfsthal-Hindemith-Feuermann; Quartetti Busch e Guarneri.

Amici della Musica: Violinisti Prihoda e Jolanda Pedrazzini; Pianisti Vidusso, Fulvia Cimadori, Anna Urani; Violoncellista Mainardi; Duo Spiwakowsky; Quartetto Garay; Sestetto di Dresda.

® Venezia. - *Società del Quartetto*: Trio di Pesaro, Sestetto di Dresda; Quintetto Olandese; Duo Schwaz; Mainardi-Lorenzoni; Pianisti Volterra e Valeria Navach; Violinisti Bignami e Prihoda; Aldo Pais e Nora Bergamo; Danze classiche.

® Napoli. - *Concerti sinfonici*: 10 udizioni dirette da Rhéne Baton, Oscar Fried, Vittorio Gui, F. M. Napolitano, Fritz Reiner.

Società del Quartetto e *Alessandro Scarlatti*: Sestetto di Dresda; Quintetti di Brescia e Olandese; Quartetti di Bruxelles e Napoletano; Trio Casella-Poltronieri-Bonucci; Cantatrici Rota, Maragliano e Serrao; Violoncellista Bonucci; Violinisti Gubitosi, De Rogatis e Cantani; Organista F. M. Napolitano; Pianisti Parisi, De Maria, Matilde Cesi, Vidusso, Bova; Arpista Sannino; Coro della Scarlatti, diretto da Emilia Gubitosi.

Accademia Napoletana: Quartetto Guarneri; Hubermann; Respighi-Olivieri; Abussi; Horowitz; la Pasini; Firkusny.

® Palermo. - *Concerti sinfonici*. Dirigeranno i maestri Franco Capuana, Antonio Guarnieri, Giuseppe Mulè, Mario Rossi, Riccardo Zandonai. Si avranno inoltre tre udizioni fuori programma di cui una diretta dal maestro Ignazio Tantillo.

Amici della Musica. I dieci concerti saranno tenuti dal Sestetto d'archi di Dresda; dal Quartetto di Roma; dal Trio di Napoli; dal Pianista Firkusny; dal Violoncellista Mainardi; dalla Cantatrice Favero; dal Violinista palermitano Ferrara; dalla Pianista Sesti; e dalla Polifonica palermitana, diretta dal maestro Dotto.

® Bologna. - Il *Circolo di Cultura* annunzia la udizione dei Filarmonici di Berlino; del Trio Fassbaender-Rhor; del Quertetto Zimmer; del Violinista Abussi; del Pianista Firkusny; della Ruata-Sassoli e di Livio Boni. Ottorino Respighi dirigerà, per l'Epifania, la sua *Lauda di Natale* e posteriormente verrà inscenata l'opera *L'impresario della Canarie*, del Padre Martini, mai rappresentata.

® Bari. - Le due serie di Concerti degli *Amici della Musica* sono così stabilite: Violinista Spera; Paolo Denza; Nerio Brunelli, Madeleine Grey, ciascuno con accompagnamento d'orchestra. Oltre due udizioni esclusivamente orchestrali, si avranno poi quelle del Violoncellista Piatigorki; dei Violinisti Szigeti e Gervasio; del Pianista Firkusny; del Trio Casella; della Polifonica Barese.

® Tunisi. - Alla lunga stagione, organizzata dal maestro Tito Aprea è assicurato l'intervento dei Violinisti Mario Corti e Giuseppina Procida De Rogatis; dell'Arpista Zito; di Rachele Maragliano Mori; di Castelnuovo Tedesco e di Ottorino Respighi con Elsa Olivieri.

® Il Capo del Governo ha ricevuto il professor Torri, direttore della Biblioteca Nazionale di Torino, ed il Gr. Uff. Filippo Giordano, donatore a quella Biblioteca della preziosa raccolta di antiche musiche italiane, costituente il Lascito Foà, alla quale abbiamo già accennato.

Il prof. Torri, con l'occasione, ha offerto al Duce, a nome della Casa Ricordi, suo e del trascrittore prof. Gentili, la primissima copia — stampata su carta speciale e riccamente rilegata — dell'opera teatrale inedita di Alessandro Stradella, *Forza dell'amor paterno*. Questo volume è il primo della raccolta su detta, che la Casa Ricordi si è assunto l'impegno di pubblicare.

Il Duce ha espresso il suo vivo compiacimento per l'edizione presentatagli e per lo scopo che la pubblicazione si propone.

® Si è fondato a Milano (Via S. Gregorio 25) un nuovo Liceo Musicale, diretto dal maestro Gaspare Scuderi. Fanno parte del corpo insegnante, oltre il direttore, i seguenti maestri: Enrico Giachetti, Luisa Marimonti, Tina Galanti, Guido Ferrari, Roberto Caruana, Elena D'Ambrosio, Anita Terribili.

® A Napoli è stato firmato l'atto di costituzione dell'Orchestra stabile di quel teatro S. Carlo. Il complesso, oltre che nella consueta stagione lirica, si presterà nei concerti della Società Orchestrale Napoletana (novembre e maggio) ed in altre manifestazioni artistiche di carattere popolare.

® Il prof. Giuseppe Sacerdoti, titolare della cattedra di violino del Liceo Benedetto Marcello di Venezia, passa a quella del R. Conservatorio di Parma.

® Il maestro Giovanni Spezzaferri è stato nominato, per Concorso, Direttore dell'Istituto Musicale di Piacenza.

® Il maestro Guido Guerrini ha posto la parola fine alla sua opera *Isora di Finale*, tre atti il cui libretto ha tolto egli stesso da una Leggenda dei secoli di V. Hugo.

® A Brescia si rappresenteranno in carnevale (direttore Lucon): *Turandot*, *Werther*, *Forza del destino*, *Gioconda* e *Sigfrido*.

® A Ferrara (Teatro Verdi): *Norma*, *Sonnambula*, *Ballo in maschera*, *Elisir d'amore*, *Lohengrin*, *Carmen*, *Chénier*, *Lucia*, *Ugonotti*, *Pagliacci*, *Gobbo del Califfo* (novità).

® Il Governo inglese ha concesso un sussidio annuo di 17.500 sterline (circa 1.600.000 lire italiane) al Covent Garden di Londra.

® Nella stagione che si svolgerà allo stesso teatro, da aprile a luglio, saranno rappresentate anche *Francesca da Rimini* di Zandonai e *Forza del destino*. Fra i direttori d'orchestra figura Tullio Serafin.

® Al Liceo di Barcellona, ove dirigerà anche il maestro Votto, verrà data, come novità, *L'amore dei tre Re* di Montemezzi.

® La Compagnia lirica italiana pel Venezuela, che principierà le rappresentazioni a Caracas, promette due novità: *Turandot* di Puccini e *Resurrezione* di Alfano. Dirigerà il maestro De Vecchi.

® Tra le Opere Italiane che hanno avuto in Germania più di 200 rappresentazioni, nell'annata teatrale 1929-'30, figurano le seguenti: *Butterfly* (281); *Trovatore* (268); *Aida* (266); *Pagliacci* (262); *Rigoletto* (230); *Bohème* (230); *Cavalleria* (225); *Tosca* (222).

Gli autori più rappresentati sono stati: Wagner con 11 opere e 1.564 rappresentazioni; Verdi con 15 e 1.387; Puccini con 9 e 945.

® All'Opera Reale di Budapest, si è festeggiata la 200ª rappresentazione in quel teatro, del *Trovatore* e della *Bohème*.

NECROLOGIO

® A Torino, il 26 novembre, è morto il maestro Giovanni Azzola, all'età di 80 anni.

Aveva insegnato al Liceo Musicale per lunghi anni, suonato al Regio e ricoperto la carica di vice direttore della Banda municipale.

® Condoglianze al maestro Francesco Santoliquido per la morte del suo illustre genitore.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

AZZONI (I.) (122012). *Capriccio-Studio*, Op. 17 (A) L. 5,—
——— (122013). *Scherzino*, Op. 23. » » 5,—
BACH (G. S.). *Invenzioni* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.):
——— (E. R. 1251). A due e tre voci. (B) L. 12,—
——— (E. R. 1252). A due voci. » » 6,—
BELLINI (R.) (121931). *Capriccio-Tarantella*. (A) L. 8,—
——— (121932). *Preludio*. » » 5,—
FERNANDEZ (O. L.) (121822). *Tre Studi* in forma di Sonatina. (A) L. 6,—
LANZA (L.) (E. R. 1294). *Dodici fughette* a due parti. (B) L. 7,—
MASSERINI (G.) (121935). *Kisses in the gondola* (Basi sotto el felze). Waltz-Song. (A) L. 5,—
POZZOLI (E.). *A technica diaria do Pianista* (Gallet) (texto portuguez):
——— (E. R. 1164). Primeira e segunda parte. (B) L. 12,—
——— (E. R. 1165). Terceira parte. » » 8,—

CANTO E PIANOFORTE

FERNANDEZ (O. L.) (121821). *Berceuse de onda, que leva o pequenino naufrago* (MS-Br). Poesia de Cecilia Mirelles (testi portoghese e spagnuolo). (A) L. 5,—
RESPIGHI (O.) (121983). *Lauda per la natività del Signore*, attribuita a Jacopone da Todi, per Soli, Coro, sei strumenti pastorali e Pianoforte. Riduzione di G. Zuccoli. (A) L. 12,—
STRADELLA (A.) (121563). FORZA D'AMOR PATERNO. Opera in 3 atti (Gentili). (A) L. 50,—

CORO A VOCI SOLE

FAVARA (A.). *Canti della terra e del mare di Sicilia*. Trascrizione per Coro a voci miste di V. Veneziani:
——— (121524). I. SERIE: Due canti religiosi. a) *Laddà* - b) *Passioni di N. S. G. C.* - Partitura. (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (121525). Donne. » » 2,—
——— (121526). Uomini. » » 2,—
——— (121527). II. SERIE: a) *A la viddanisca* - b) *A la fimminisca* - c) *Tenzioni di li cuitàra*. - Partitura. (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (121528). Donne. » » 2,—
——— (121529). Uomini. » » 2,—
——— (121530). III. SERIE: a) *A la barcilluisa* - b) *A la surfatàra* - c) *Brindisi di marinai*. - Partitura. (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (121531). Donne. » » 2,—
——— (121532). Uomini. » » 2,—
——— (121533). IV. SERIE: a) *A la vicarióta* - b) *A la vitalóra* - c) *L'annirdita di li jinchi* - d) *Contrastu* - e) *Chióru « Abballàti »*. - Partitura. (A) L. 6,—
Parti staccate:
——— (121534). Donne. » » 2,—
——— (121535). Uomini. » » 2,—
MONTANARO (E.). *Canti della terra d'Abruzzo*. Trascrizione per Coro a voci miste di V. Veneziani:
——— (121601). I. SERIE: a) *Mère mâlie scura mâlie* - b) *La carofene a 'cóppie* - c) *Modo dei pescatori nel varare le barche* - d) *Tu nèl tuo letto*. - Partitura. (A) L. 8,—
Parti staccate:
——— (121602). Donne. » » 2,—
——— (121603). Uomini. » » 3,—
——— (121604). II. SERIE: a) *E mò ca rivè l'amore* - b) *A la fossacecàte* - c) *La ramajette* - d) *La saveterélle* - Partitura. (A) L. 8,—
Parti staccate:
——— (121605). Donne. » » 2,—
——— (121606). Uomini. » » 3,—
——— (121607). Partitura completa. » » 12,—
PRATELLA (F. B.). *Canti popolari italiani*, elaborati per Coro:
——— (121536). Partitura. (A) L. 6,—
Parti staccate:
——— (121537). Soprani. » » 1,50
——— (121538). Tenori. » » 4,—
——— (121539). Bassi. » » 4,—

VIOLINO

FERRARA (A). (121415). *Lo studio del Violino elementare e progressivo*. Libro 1° (De Angelis) (testi spagn. e portogh.). (B) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

PILATI (M.) (121826). *Sonata in Fa*. (A) L. 20,—

SAXOFONO E PIANOFORTE

CARDONI (A.) (E. R. 1258). *La scuola del « Bel Canto »* per Saxofono contralto. 1° Album. (B) L. 10,—

ORCHESTRA

PIZZETTI (I.) (121575). *Rondò veneziano*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
VIVALDI (A.) (121583). *Concerto in La min.* Partitura in-16° (Mollinari). (A) L. 10,—

In ottemperanza alle direttive del Governo, ai prezzi delle edizioni nazionali di musica, elencate in questo fascicolo, va dedotto lo sconto del 10 %.

PICCOLA BANDA

BILLI (V.). *Fantasia tripolina*. Intermezzo, op. 420 (Peroni):
——— (121713). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121714). Parti staccate. » » 15,—
——— *Serenata interrotta*, Op. 346 (Peroni):
——— (121715). Partitura. (A) L. 12,—
——— (121716). Parti staccate. » » 20,—
CASOLLA (A.). *Chant de rossignol*. Tempo di Gavotta (Peroni):
——— (121717). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121718). Parti staccate. » » 20,—
CATALANI (A.). *In sogno*. Melodia (Peroni):
——— (121719). Partitura. (A) L. 8,—
——— (121720). Parti staccate. » » 15,—
GAUWIN (A.). *Comtesse Lili*. Mazurka (Peroni):
——— (121721). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121722). Parti staccate. » » 20,—
GILLET (E.). *En cheminant* (Peroni):
——— (121723). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121724). Parti staccate. » » 15,—
JONCIÈRES (V.). *Danse moravienne* (Peroni):
——— (121725). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121726). Parti staccate. » » 15,—
NINALDI (G.). *Mazurkette* (dalle « Scintille » - N. 4) (Peroni):
——— (121727). Partitura. (A) L. 8,—
——— (121728). Parti staccate. » » 15,—
TOSTI (F. P.) *Ideale*. Melodia (Peroni):
——— (121729). Partitura. (A) L. 8,—
——— (121730). Parti staccate. » » 15,—
WACHS (P.). *Sous les pommiers*. Scène champêtre (Peroni):
——— (121731). Partitura. (A) L. 5,—
——— (121732). Parti staccate. » » 15,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ERRERA (U.) (121959). *In gondola*. Barcarola (De Cecco). (A) L. 6,—
FLORIDIA (P.) (121904). *Marche sauvage*, dalle Scene pittoresche « Orient » (Culotta). (A) L. 10,—
MULÉ (G.) (121992). LA BARONESSA DI CARINI. Fantasia (Culotta). (A) L. 15,—
PIZZETTI (I.). LA SACRA RAPPRESENTAZIONE DI ABRAM E D'ISAAC (De Cecco):
——— (121946). Intermezzo (Il ritorno dal monte). (A) L. 8,—
——— (121947). Danza. » » 12,—
SAAREEKOW (S.) (121960). *Canto della sera* (De Cecco). (A) L. 6,—
——— (121961). Notturno (De Cecco). » » 6,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

CALTABIANO (S.). *Due Canti Pascoliani*: 1. Il Pesco; 2. Edera fiorita (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 5,—
DANYEL (J.). *Stay, cruel, stay*. Transcribed and Edited by P. Warlock and Ph. Wilson. (Oxford University Press, London). /4,—
FERRARI TRECATE (L.). *Sette brevi canzoni romantiche*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
FORTHUNY (P.). *Cinq Mélodies*. (M. Senart, Paris). Fr. 26,—
GAITO (C.). *La goccicla di sangue*. Parole di D. Garoglio. (L. Ceccherini, Torino). L. 6,—
MAGALDI (V.). *Visioni sul mare*. Song. Italian words by G. Ghirlanda. (Peter Derek Ltd., London). 2/—
MAGALDI (V.). *Tramonto*. (A. Pellaser, Roma).
MORANDI (G.). *Ninna Nanna antica*. Versi di Triss. L. 4. — *Prima parola*. Canzone-Valser. Parole di Todi. L. 6. (F. Bongiovanni, Bologna).
PEDRELL (C.). *Sur l'eau*. Poésie de T. Klingsor (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
PURCELL (H.). *The Knotting Song*. Words by Ch. Sedley - Edited by D. Arundell. (Oxford University Press, London). /6.—
RIVIER (J.). *Trois Poèmes*. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
ROCCA (L.). *Two Songs on Poems of Tennyson*. (J. & W. Chester, Ltd., London). 2/6
ROMANO (E.). *I Canti di Arabella*. Versi di V. Simone: Serenata Anelaeana; Le Rose. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 5,—
VALCARCEL (T.). *Quatro Canciones Inkaicas*. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—

MUSICA SACRA

BAUER (A.). *Amore*. Madrigale spirituale per Coro a 4 Voci disuguali sole, su versi di Fra Jacopone da Todi. (S.T.E.N., Torino). L. 4,—
BERTOLA (A.). *Sicut Novellae*. Mottetto per sposalizio per Coro a 2 Voci bianche con accompagnamento d'Organo o d'Armonio. (S.T.E.N., Torino). L. 3,—
CREMESINI (M.). *Madonna per voi canto*. Madrigale per Coro a 4 Voci miste. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
GALLETTI (P. M.). *Tre Litanie alla Madonna e Tantum ergo*, a due Voci pari con accomp. di Armonio. (Tip Portiuncola, S. Maria degli Angeli). L. 3,—
GALLETTI (P. M.). *Cinque Litanie alla Madonna* a 2 e 3 Voci pari con Organo. L. 3. — *Desiderium animae ejus*. Mottetto a 2 Voci pari e Organo. L. 2,50. — *Laudate Dominum* a 2 Voci pari e Organo. L. 2. (Tip. Portiuncola, S. M. degli Angeli).
FERRO (G.). *Missa « Monstra te esse Matrem »* ad Quatuor Voces inaequales. (Casa Ed. Marietti, Torino). Partitura L. 15,—
PURCELL (H.). *The Knotting Song*. Words by Ch. Sedley - Edited by D. Arundell. (Oxford University Press, London). /6.—
RIVIER (J.). *Trois Poèmes*. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
ROCCA (L.). *Two Songs on Poems of Tennyson*. (J. & W. Chester, Ltd., London). 2/6
ROMANO (E.). *I Canti di Arabella*. Versi di V. Simone: Serenata Anelaeana; Le Rose. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 5,—
VALCARCEL (T.). *Quatro Canciones Inkaicas*. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—

MUSICA SACRA

BAUER (A.). *Amore*. Madrigale spirituale per Coro a 4 Voci disuguali sole, su versi di Fra Jacopone da Todi. (S.T.E.N., Torino). L. 4,—
BERTOLA (A.). *Sicut Novellae*. Mottetto per sposalizio per Coro a 2 Voci bianche con accompagnamento d'Organo o d'Armonio. (S.T.E.N., Torino). L. 3,—
CREMESINI (M.). *Madonna per voi canto*. Madrigale per Coro a 4 Voci miste. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
GALLETTI (P. M.). *Tre Litanie alla Madonna e Tantum ergo*, a due Voci pari con accomp. di Armonio. (Tip Portiuncola, S. Maria degli Angeli). L. 3,—
GALLETTI (P. M.). *Cinque Litanie alla Madonna* a 2 e 3 Voci pari con Organo. L. 3. — *Desiderium animae ejus*. Mottetto a 2 Voci pari e Organo. L. 2,50. — *Laudate Dominum* a 2 Voci pari e Organo. L. 2. (Tip. Portiuncola, S. M. degli Angeli).
FERRO (G.). *Missa « Monstra te esse Matrem »* ad Quatuor Voces inaequales. (Casa Ed. Marietti, Torino). Partitura L. 15,—
SURBONE (A.). *Missa Pro Defunctis* ad chorum chlarum aeq. comit. Organo od Armonio. (S.T.E.N., Torino). L. 10,—
TONI (A.). *Due Cantiche religiose* per Soli, Canto e Orchestra: 1. Stabat Mater; 2. Dies Irae. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 18,—
TOSI (M.). *Ecce Sacerdos*. Responsorio per coro a 4 Voci virili con accompagn. d'Organo o d'Armonio. (S.T.E.N., Torino). L. 3,—
WILLIAMS (R. V). *Benedicite* per Soprano solo, Chorus and Orchestra. (Oxford University Press). 1/6

ORGANO

MILFORD (R.). *Mr. Ben Jonson's Pleasure*. (Oxford University Press., London). 1/6
STEWART (A. P.). *Choral Fantasia on « Hanover »*. (Oxford University Press, London). 2/6
WILLIAMS (R. V.). *Prelude and Fugue in C. Minor*. 2/6. — *Himme Tune Prelude on Song 13* (Orlando Gibbons). Arranged by E. Stanley Roper. 2/—. (Oxford University Press, London).

BANDA

MANENTE (G.). *Imperiale Italica*. Marcia sinfonica. (Tito Belati, Perugia). L. 10,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDICE DELLE MATERIE
PUBBLICATE NELL'ANNO 1930

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI E CORRISPONDENZE

AUTORI DIVERSI. — Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1929, 40.
— Il giubileo ricordiano di Renzo Valcarenghi, 297.

BONAVENTURA A. — I Centenari musicali del 1930, 9.
BRUEGEMANN A. — Lettera dalla Germania, 373.
BRUSSEL R. — Lettere da Parigi, 36, 130, 235, 276.

CASELLA A. — Casella vedato da... sè stesso, 495.
CASELLATI A. — Il Conservatorio «B. Marcello» di Venezia, 66.
— Antonio Buzzolla, 311.
CHIEREGHIN S. — Frescobaldi, 70.
— G. Giacomo Carissimi, 501.
CIAMPELLI G. M. — La «Francesca da Rimini» e «La via della finestra» di Zandonai, 29.
— «La Sagredo» di G. Adami e F. Vittadini, 226.
— Barbara e Carlotta Marchisio, 353.
CLAUSETTI C. — L'Opera lirica di domani, 105.
CLOSSON E. — Lettere dal Belgio, 134, 376, 469.
COCCHI L. — L'Anima musicale di Venezia, 247.

DAMERINI A. — Il R. Conservatorio di musica «A. Boito» di Parma, 303.
DE FEO F. — La Zampogna, La Natività, Il Presepe, La Pastorale Natalizia, 161, 208, 254.
DELLA CORTE A. — Appunti sulle opere di Verdi: «La Forza del destino», 57.
DE NAPOLI G. — F. Fenaroli, nel 2° centenario della morte, 113.
DE RENSIS R. — Camillo Bellaigue, 455.
DE SCLOEZER B. — Lettere dalla Russia, 135, 377, 469.
DORET G. — Lettere dalla Svizzera, 181, 327, 468.

EVANS E. — Lettere da Londra, 419.

FLEISCHMANN H. R. — Le ultime creazioni dei giovani operisti tedeschi, 14.
— Lettere da Vienna, 85, 328, 419.

FOÀ C. R. — Lettera da Londra, 515.

HIRSCHBERG W. — Lettera da Berlino, 182.

KOLTSCH H. — Lettera dalla Germania, 133.

LANCELLOTTI A. — Paganini, 17.
— Franz Liszt: L'Artista, 17.
LUCIANI S. A. — S. Agostino e la musica, 451.

MANTOVANI T. — Il R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma, 201.
— I precursori della Riforma wagneriana, 489.
MASSARANI R. — La prima Mostra nazionale di Musica contemporanea, 271.
— Il 1° Festival internazionale di Musica a Venezia, 415.

PANNAIN G. — Il Conservatorio di musica in S. Pietro a Majella, 441.
PARIGI L. — La Musica ornata: Le edizioni, 343.
PERRACHIO L. — Note sull'esecuzione dei classici del pianoforte: Beethoven, 111, 393.
PROCIDA A. — «L'ultimo Lord» di F. Alfano, 225.
— «Lo Straniero» di I. Pizzetti, 229.

RAELI V. — Catalogazione e statistica delle collezioni di libri per musica, 356.

SIGNORELLI M. — La Scuola modernista nella storia musicale, 153.
STEINITZER M. — Lettera dalla Germania, 237.

VIRNEISEL G. — Lettera dalla Sassonia, 28, 279.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Anticipazioni, 505.
Audizioni prime ed uniche?, 506.

Bayreuth, che cosa significa per noi?, 363.
Beethoven comparato, 167.

Charpentier Gustavo, 318.
Cocteau visto dalla Germania, 409.

Debiti e crediti del jazz, 22.
D'Indy Vincenzo, 216.
Dove va la musica, 217.

Il gruppo dei «Sei», 117.

La Tastiera del pianoforte, 261.
L'ispirazione, 362.
L'essenza e lo spirito della storia della musica, 504.
L'Opera al giorno d'oggi, 458.
L'Oratorio contemporaneo, 263.

Melodia, 74.
Musica contemporanea corale, 460.
Musica meccanica, 75.
Musica rappresentativa, 21.

Rabaud Henry, 361.
Satie alla «Schola Cantorum», 263.

Ultime novità wagneriane, 168.
Una lettera aperta sempre d'attualità, 408.
Un'altra illusione svanita, 118.
Una nuova tastiera del Pianoforte, 319.
Uno strumento nuovo, 459.

RIVISTE

MILANO. — Bollettino Bibliografico Musicale, 119, 169, 218, 265, 319, 363, 460, 506.
— Corriere della Sera, 23.
— Leonardo, 119.
— Musica Sacra, 76, 119, 265, 363, 410, 506.
— Musicisti d'Italia, 169, 218, 319, 409.

PADOVA. — Vedetta fascista, 170.

ROMA. — La Propaganda Musicale, 461.
— La Tribuna, 23.
— L'Italia Letteraria, 23, 410.
— Rassegna Dorica, 23, 77, 119, 218, 265, 364, 461.

TORINO. — La Rassegna Musicale, 23, 76, 170, 265, 363, 460, 506.
— Rivista Musicale Italiana, 76, 170, 265, 409.
— S. Cecilia, 364, 507.

VICENZA. — Bollettino Ceciliano, 77, 319, 364, 507.

BARCELLONA. — Revista Musical Catalana, 26, 223, 323, 370, 665.
BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 26, 79, 123, 174, 222, 269, 322, 368, 414, 464, 510.
— Auf dem Wege, 510.
— Die Musik, 174, 222, 268, 322, 368, 412, 464, 509.
— Signale für die Musikalische Welt, 25, 78, 122, 221, 268, 322, 369, 413, 463, 509.
BUENOS AIRES. — La Revista de Musica, 28, 80, 124, 224, 270, 324, 371.
— Disonancias, 511.

FILADELFIA. — Overtones, 324.

LONDRA. — Chesterian, 24, 78, 173, 219, 367, 412, 462, 508.
— Musical Opinion, 24, 78, 121, 173, 220, 267, 321, 366, 411, 463, 509.
— Musical Times, 24, 78, 120, 173, 220, 267, 321, 366, 411, 462.
— Music and Letters, 122, 321, 365, 368, 463.
— Monthly Musical Record, 220, 268, 321, 368, 412, 462, 509.
— Sackbut, 78, 121, 173, 220, 267, 367, 410, 412, 462, 508.

MAGONZA. — Melos, 26, 79, 123, 175, 222, 269, 369, 414, 510.

NUOVA YORK. — Modern Music, 124, 224, 324, 370
— Musical Quarterly, 27, 176, 323, 371.
— Pro Musica, 28.

PARIGI. — La Revue Musicale, 23, 77, 119, 170, 218, 266, 319, 364, 410, 507.
— La Revue des Vivants, 219.
— Le Courrier Musical, 172, 219, 267, 320, 364, 411, 461, 508.
— Le Ménestrel, 24, 77, 120, 172, 219, 267, 320, 365, 411, 461, 508.
— Le Monde Musical, 120, 171, 266, 320, 365, 411, 461.
— L'Opera Comique, 171, 266, 365.
— Musique, 24, 78, 120, 171, 218.
— Revue de Musicologie, 23 218, 320, 410.
PRAGA. — Der Auftakt, 320, 465.
— Tempo, 27, 80, 176, 223, 270, 370, 511.

VARSAVIA. — Muzyka, 27, 80, 124, 223, 323.
VIENNA. — Anbruch, 175.
— Musica Divina, 175, 270, 323, 370, 414, 511.

TEATRI

29, 80, 125, 177, 225, 273, 325, 372 ,417, 466, 512.

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ALFANO F. — L'ultimo Lord, 225.

BARACCHI L. —, Il club dei Leoni, 126.
BELLINI E. — Poker di dame, 31.
BERARDI V. — Il principe malato, 372.

CARLONI A. — Lezione amorosa, 81.

DARCLEE C. — Operetta, 81.

FILIPPELLO. — Airma, 233.

GHISLANZONI A. — Antigone, 31.
GUGLIELMI F. — Reginella, 273.

MARZIALI G. — I Saturnali, 466.
MASCHERONI V. — Mille e un bacio, 81.
MASETTI V. — La mosca mora, 81.
MASTELLI B. — Goal, 466.

PENNACCHIO G. — Il Re dell'aria, 418.
PETRILI. — Fat in là, 372.
PIETRI G. — Casa mia, casa mia..., 417.
PIZZETTI I. — Lo Straniero, 229.

RANZATO V. — Fuoco fatuo, 179.
— I monelli fiorentini, 325.
— La Duchessa di Hollywood, 466.

SODERO C. — Ombre russe, 325.

TONELLI L. — Beatrice Cenci, 466.

VITTADINI F. — La Sagredo, 226.

CONCERTI

33, 83, 127, 178, 287, 273, 326, 373, 418, 467, 512.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ADINOLFI F., 44.
ALALEONA D., 517.
ALEXANDER A., 282.
ALFANO F., 423.
ALTMANN W., 280.
AMFITHEATROF D., 137, 519.
AUER M., 422.

BACH G. S., 518.
BACH J. C., 424.
BANTOCK G., 138.
BARBIERI M., 519.
BARESEL A., 280.
BARHAM JOHNSON J., 473.
BAYER K. Th., 472, 517.
BECKER H., 87.
BECK-SLINN F., 138.
Beethoven Archiv., 471.
BENJAMIN A., 283.
BERNET-KEMPERS K., 471.
BETTONI F., 521.
BIAMONTI G., 281.
BLANCAFORT U., 44.
BLISS A., 423, 521.
BONAVENTURA A., 421.
BOSSI E., 521.
BOSSI R., 473.
BRANCOUR R., 331.
BRESCHI P. G., 186.
BRET M., 89.
BYNG F. D., 473.
BURROWS B., 89.

CALAMOSCA G., 283.
CALTABIANO S., 284, 521.
CAMETTI A., 186.
CAMPODONICO G. B., 88.
CARSE A., 89.
CASELLA A., 42, 282.
CASIRAGHI R., 43.
CASTELNUOVO-TEDESCO M., 43, 186, 472, 473.
CIPOLLINI I., 423.
CLAUSETTI P., 43, 282.
CLOSSON E., 185.
COLEMAN H., 90.
COLLET H., 471.
CORIO E., 138.
CRAS J., 44, 283, 332, 424, 473, 519, 520.
CURWEN G., 281.
CUSCINÀ A., 89.

DAGNINO E., 422.
DAISH L., 473.
DE CASTERA R., 43.
DE COURZON H., 472.
DE LA PRESLE J., 43.
DEL VALLE PAZ, 281.
DENSMORE J. H., 44, 138.
DE RUBERTIS V., 285, 521.
DESDERI E., 472.
D'INDY V., 520.
DI PASQUALE D., 280.
DONATI PETTENI G., 421.
DRAKE-BROCKMANN M., 42.
DUMAS L., 473.
DUPRÉ M., 187, 474.

ERB M. I., 520.
EHRMANN R., 283.

FAIRLIE M. B., 139.
FASANO R., 425.
FAURÉ FREMIET Ph., 471.
FEDELI L., 283, 473, 521.
FELLERR K. G., 330.
FERRARIA I., 42, 332.
FERRARI-TRECATE L., 187, 424, 425, 518.
FORINO L., 281.
FORNARINI E., 43.
FRESCOBALDI G., 472.

GILMAN D., 139.
GOLLERICH A., 422.
GRAENER P., 284, 518.
GROVLEZ G., 187, 282.
GUALDO F., 521.
GUERRINI G., 332.

HAROLD T. S., 187, 283.
HENSCHEL G., 187.
HETTICH A. L., 520.
HOERÉE A., 332.
HONEGGER A., 283, 284.
HOWELLS H., 472.
HURÉ J., 282.

IBERT I., 43.
IMBERT M., 283.
IRELAND J., 282.
IVIMEY E., 425.

JACHINO C., 425.
JACOB G., 517.
JEANNERET A., 473.
JLLIASHENKO A., 518.
JUON P., 283.

KAISER H., 521.
KLEIN L. F., 89, 178.
KINSKY G., 331.
KLINGSOR T., 519.

La Scala nel 1830-1930, 281.
LEBAN E., 424.
LESKOVITZ R., 424.
LIND G., 473.
LIUZZI F., 185.
LOCATELLI P., 90.
LUALDI A., 140, 186.

MALIPIERO G., 282.
MANFERRARI F., 139.
MARCZEWSKI N., 283.
MARINI E., 473.
MARKHAM LEE E., 473.
MARTUCCI G., 187.
MASETTI E., 332.
MASSARANI R., 423.
MEDTNER N., 43, 518.
MELITZ O. L., 87.
MEULEMANS A., 518.
MIGOT G., 282, 422.
MITTMAN L., 520.
MORTARI V., 44.
MOSER H. J., 185, 518.

NERETTI L., 331.
NEWTON E., 520.
NIEMANN W., 282.
NORDIO C., 44.

PALAU M., 332.
PANNAIN G., 43, 186.
PARIBENI G. C., 474.
PASQUINI B., 472.
PERCY A., 87.
PEROSIO E., 473.
PERRACHIO L., 89.
PERRIER DE LA BATHIE E., 471.
PICK-MANGIAGALLI R., 89.
PFITZNER H., 518.
PILATI M., 137.
POLDINI E., 187, 520.
PONCE M. M., 517.
POULENC F., 187, 283, 518.
POZZOLI E., 88.
PRATELLA F. B., 138.
PREUSSNER E., 87.
PRIANO A., 473, 521.
PZ. SWEELINK J., 137.

RAVEL M., 474.
RECLI G., 473.
REFARDT E., 280.
REMONDI R., 283.
RESPIGHI O., 139.
RICCI SIGNORINI A., 284.
RIVIER C., 284, 518, 520.
ROCCA L., 138.
ROSSI R., 424.
ROWLEY A., 90.
RYNARD D., 87.

SAMINSKY L., 90.
SANDBERGER A., 517.
SATIE E., 137.
SAUGUET H., 88.
SCARLATTI A., 423.
SCHAFER C., 520.
SCHEIWILLER, 331.
SCHINELLI A., 42.
SCHOLES, 87.
SCONZO F., 472.
SCOTT G. F., 332.
SCUDERI G., 44, 424.
SELVA B., 517.
SHORE B., 89.
SORDI NANI MOCENIGO, 283.
SORET M., 43.
STEWART D. M., 138, 159, 283.
STRICKLAND L., 44
SYMONS D. T., 139.

TARENGHI M., 187.
TARTINI G., 424.
TEDOLDI A., 424.
TELEMANN G. F., 424.
TERNI E., 43.
TIRINDELLI P. A., 283.
TOCH E., 137.
TONI A., 88, 138, 474.
TOSI L., 521.
TURINA I., 88, 423, 518, 520.

VANNINI V., 139.
VASSEUR H., 518.
VEIDL T. H., 185.
VERETTI A., 138.
VIANNA L., 43.
VIVALDI A., 140.
Vocalizzi, 281.
VON DER NULL E., 471.

WALTON V., 474.
WATTS W., 188.
WINKLER J., 280.
WOEHL W., 186, 280.
WOLFURT K., 284.
WOOLLETT H., 517

CONCORSI

91, 141, 188, 238, 285, 333, 38, 426, 475, 522.

NOTIZIE

45, 91, 141, 188, 238, 285, 333, 378, 426, 475, 522.

BIBLIOGRAFIA

47, 94, 143, 190, 240, 287, 336, 381 429 479, 524.

BRANI MUSICALI

BENVENUTI G. — *Non ho sognato un lembo di ciel.* Tra pag. 216-17.
BUSONI F. B. — *Giga.* Tra pag. 360-61.
BUZZOLLA A. — *La Farfala.* Tra pag. 312-13.

CAROSIO F. — *Luna soave.* Tra pag. 264-65.
CASELLA A. — *Minuetto.* Tra pag. 120-21.
CLAUSETTI P. — *Et s'il revenait un jour.* Tra pag. 72-73.

DE FEO F. — Rapsodia pugliese: *Ninno-Nanne.* Tra pag. 24-25.

FERRARIA L. E. — *Stornelli* (da «I Canti della Montagna»). Tra pag. 168-69.

MALIPIERO G. F. — *Variazioni senza tema.* Tra pagina 264-65.

PASQUINI B. — *Arie ed Ariette.* Tra pag. 408-9.
PETRASSI G. — *E di' nanna-nanna.* Tra pag. 168-169.
PIERACCINI M. — *Ninna Nonna di Natale.* Tra pag. 504-5.

TAGLIAPIETRA G. — *Studio.* Tra pag. 456-57.

NECROLOGIO

ALBINATI G., 428.
AZZOLA G., 525.

BELLAIGUE C., 428, 455.
BERTOLOTTI C., 93.
BIDERI F., 380.
BUTTI L., 478.

CITO-FILOMARINO E., 380.
CORDARA C., 142.

DE RUBERTIS O., 46.
DONATI PETTENI G., 239.
DRIGO R., 428.

GENOESE F., 478.
GINI A., 46.

HURÉ J., 93.

MARCIANO E., 379.
MARTINO A., 142.
MESSINA S., 142.
MOCQUERAU (Don), 142.

NANISSI G., 189.
NEVI P., 478.

PUCCINI E., 380.

ROSSI C., 380.

SAMMARCO M., 93.
SCANDIANI A., 335.

VALCARENGHI G., 239.

WAGNER C., 189.
WAGNER S., 379.

ZANDONAI C., 335.
ZUCCHI V., 478.

INDICE

delle Materie pubblicate nel 1930, 526.

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

BOLOGNA.
Casa Music. C. Sarti - Farini, 7, Tel. 4244.
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

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

PADOVA.
Bottega di Musica. - Via Roma, 25.

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.

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 Stret, 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

