BIBLDO 126

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO I. GENNAIO MCMXXXI

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

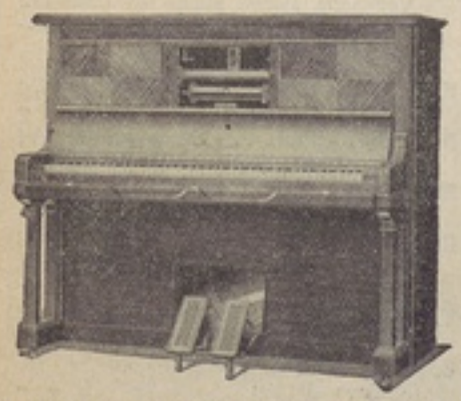
Fruscio nullo

I nostri prodotti sono noti in tutto il mondo per la loro meravigliosa perfezione. Chi li vende sa di dare il meglio ed acquista un cliente che, soddisfatto, tornerà a lui con fiducia. Questi prodotti così perfetti sono il risultato di una esperienza tecnica ed artistica di oltre 35 anni. Dischi di tutti i maggiori artisti contemporanei del canto e della musica. Strumenti e dischi ad uso delle Scuole.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - MILANO - Via 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: Carbonari 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. Denizera - 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 C.: Casa Music. Li-Pera - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tiné - UDINE: Camillo Mantica - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VOGHERA: Mario Moroni.

RECENTI PUBBLICAZIONI DIDATTICHE PER STRUMENTI A FIATO
di A. CARDONI

Introduzione allo Studio dei seguenti strumenti:

E. R. 739. - del *Saxofono* L. 8,—
E. R. 896. - del *Flicorno Contrabbasso in Si bem.* a 3 e 4 pistoni. L. 7,—
E. R. 897. - del *Contrabbasso.* L. 7,—
E. R. 898. - dei *Flicorni gravi in Mi bem. e Fa* a 3 e 4 pistoni. L. 7,—
E. R. 1029. - *Idem* (t. portoghese) L. 7,—
E. R. 915. - dell'*Oboe.* L. 8,—
E. R. 927. - della *Tromba in Si bem. grave.* L. 6,—
E. R. 932. - dei *Flicorni Soprano, Contralto, Tenore e Baritono.* Metodo completo per le Scuole popolari. L. 8,—
E. R. 1224. - della *Cornetta o Flicorno Soprano, Contralto e Tenore.* L. 8,—
E. R. 1225. - *Idem* (t. portoghese) L. 8,—
E. R. 1226. - della *Tromba in Fa o Mi bemolle.* L. 8,—
E. R. 1227. - *Idem* (t. portoghese) L. 8,—
E. R. 1228. - del *Trombone Tenore e Flicorni Baritono e Basso.* L. 8,—
E. R. 1229. - *Idem* (t. portoghese) L. 8,—
E. R. 1230. - del *Corno.* L. 8,—
E. R. 1232. - del *Flicorno Sopranino in Mi bem.* L. 8,—
E. R. 1248. - del *Flauto e Ottavino* L. 8,—
E. R. 1249. - del *Clarinetto.* L. 8,—

Le prime gioie. Florilegio melodico italiano.

Per Clarinetto:
E. R. 943. - 1° Album L. 7,—
E. R. 944. - 2° Album. L. 7,—

Per Cornetta:
E. R. 930. - 1° Album. L. 6,—
E. R. 931. - 2° Album. L. 6,—

E. R. 1222. - *Lo Stile.* Esercizi e Studi per *Tromba.* L. 6,—
E. R. 1223. - *Idem* (t. portoghese) L. 6,—
E. R. 1231. - *Le promiscuità estetiche.* Contributo critico agli studii della Strumentazione per *Tromba* e *Cornetta.* L. 8,—

La Scuola del Bel Canto italiano, ad uso dei giovani.

E. R 942. - Per *Clarinetto.* L. 8,—
E. R. 1010. - Per *Calrinetto e Pianoforte.* L. 8,—

Per Cornetta Si bem. e Flicorno Soprano:
E. R. 928. - 1° Album L. 8,—
E. R. 929. - 2° Album. L. 8,—

Per Cornetta Si bem. e Flicorno Soprano con Pianoforte:
E. R. 979. - 1° Album. L. 8,—
E R. 1075. - 2° Album. L. 8,—

Per Saxofono contralti:
E. R. 1258. - 1° Album L. 10,—

La Scuola degli Unisoni generali per le nascenti Bande.

Ventisette piccoli studii sui ritmi più comuni, compresi gli arpeggi e gli accompagnamenti:

E. R. 952. - Fasc. 1. - *Strumenti in Do* (Chiave di Sol). L. 4,—
E. R. 953. - Fasc. 2. - *Strumenti in Mi bem.* (Legni) (Chiave di Sol). L. 4,—
E. R. 954. - Fasc. 3. - *Strumenti in Si bem. a larga estensione.* L. 4,—
E. R. 955. - Fasc. 4. - *Strumenti in Si bem. a media estensione* (Chiave di Sol). L. 4,—
E. R. 956. - Fasc. 5. - *Strumenti in Mi bem.* (Ottoni) (Chiave di Sol). L. 4,—
E. R. 957. - Fasc. 6. - *Strumenti in Do* (Chiave di Fa). L. 4,—
E. R. 958. - Fasc. 7. - *Strumenti in Do gravi* (Chiave di Fa) L. 4,—
E. R. 959. - Fasc. 8. - *Guida pel Maestro.* L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

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.»

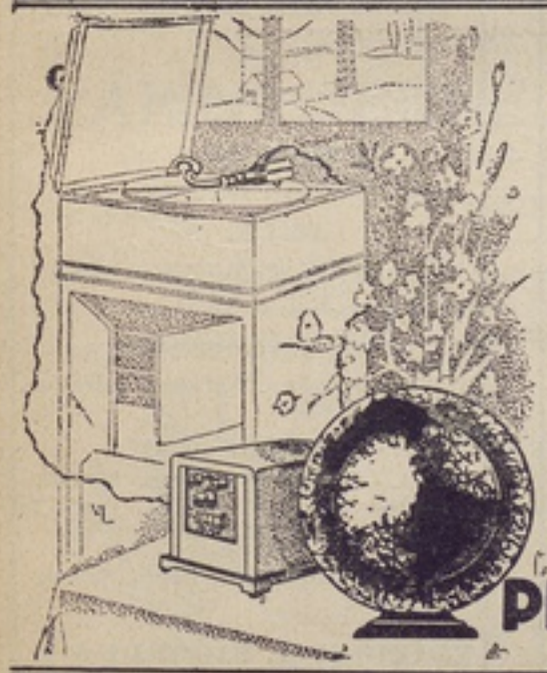


S. E. Pietro Mascagni:
«Ci troviamo di fronte ad una fabbrica che può ottenere la vittoria anche contro la concorrenza tedesca. Il meccanismo è perfetto, la voce è magnifica.»
M.° Federico Bufaletti:
«Constato con piacere il loro perfezionamento.»
Clara Sansoni:
«E uno dei migliori pianoforti che abbia 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



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



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

PIANOFORTE A DUE MANI

AZZONI (I.)

120012. - *Capriccio Studio.* Op. 17. L. 5
122013. - *Scherzino.*. Op. 23. » 5

BARROZO NETTO (J.)

121270. - *Rhapsodia guerreira.* L. 6

BELLINI (R.)

121933. - *Valzer in Mi magg.* L. 6
121931. - *Capriccio Tarantella* » 8
121932. - *Preludio* » 5

CASTELNUOVO TEDESCO (M.)

121628. - « *b-a-ba* ». Variazioni sopra un tema infantile. L. 10

FERNANDEZ (O. L.)

121822. - *Tre Studii* in forma di Sonatina. L. 6

LIMENTA (F.)

121871. - *Chiacchiere di comari.* Toccata-Scherzo. L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Pacific (231)

L'audace movimento sinfonico di Honegger inciso su di un disco "Odeon"

Arturo Honegger ha voluto in questo suo « *movimento sinfonico* » ispirarsi ad un singolare tema non ancora affrontato da alcun compositore: la corsa di un grande espresso. In esso non possiamo riconoscere veri e propri intenti programmatici: vi è resa l'« *impressione visiva* » della corsa di una locomotiva. E' noto che « *Pacific* » destò, alle sue prime esecuzioni, innumerevoli discussioni, ma chi ascolti questa musica, con l'animo spoglio dei superati pregiudizi, non potrà a meno di esserne trasportato. Il disco « Odeon » è stato inciso dall'Orchestra Sinfonica diretta personalmente dal maestro Honegger. Non si potrebbe desiderare di meglio.

Disco N. 5625-F - diam. cm. 30 a doppia faccia L. 28,—

DISCO 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.

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

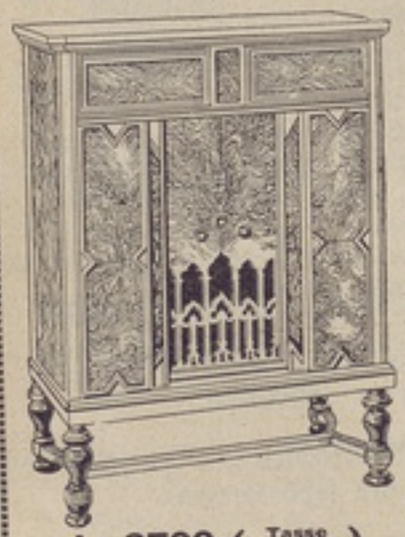
L. Parigi. — La Musica Ornata: II. I Periodici . . . . . Pag. 7
M. Signorelli. — Estetica della musica moderna . . . . . » 13
G. De Napoli. — I Centenari melodrammatici italiani del 1931 . . . » 18

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il disagio dei concerti sinfonici in Francia. - Berlioz e Musset (1831-1931). - Italia. - Estero . . . . . » 24
VITA MUSICALE: Il primo mese scaligero. - Teatri. - Concerti . . . . . » 31
CORRISPONDENZA DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (R. Brussel) . . . » 37
PROSPETTO delle Opere nuove italiane rappresentate nel 1930 . . . . . » 38
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica corale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 40
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 45
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 47

BRANO MUSICALE

R. Vené. - *L'immenso mare.* — L. M. Zanetti. - *L'accellino canta.*

RADIO MARELLI



Il Radiofonografo Marelli
(Lo strumento dai mille suoni)

IL CHILIOFONO

Apparecchio radio ricevente a 8 valvole, di cui 4 schermate; altoparlante elettrodinamico; diaframma elettrico; regolatore di volume; motorino elettrico; avviamento ed arresto automatici; porta dischi. (Voltaggio da 110 a 220 volts) tutto racchiuso in elegante mobile di Radica

Produzione della Fabbrica Italiana "Magneti Marelli,,

L. 3700 (Tasse comprese)

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

Anno XIII. Gennaio 1931-IX N. 1.

MVSICA D'OGGI

La musica ornata: *II. - I Periodici*

Il giornalismo potrebbe essere un tramite agevolatore alla transfusione del senso decorativo, che si mantiene tuttavia tardo nel mondo della musica.

L'imitazione è il grande atto istintivo all'inizio delle attività. Ora la musica che già dismise e perse l'uso di un gusto e di una pratica decorativa, è come, o poco meno, se vi si accostasse per la prima volta. Per ripossedere questo gusto e questa pratica si troverà obbligata, anche non volendo, a prestare attenzione al contegno di arti consorelle, per avvantaggiarsi della loro esperienza.

Dal nostro punto di vista, l'arte più vicina alla musica è l'arte letteraria che ha il suo mezzo divulgativo nella tipografia, e che dà fuori i suoi prodotti in volumi; in una forma, cioè, assai simile — se non del tutto eguale — ai fascicoli delle edizioni musicali. Di più, l'estrinsecazione dell'atto riflessivo sull'arte, insomma: la pubblicazione periodica di scritti musicali è ormai una necessità. Ebbene, il periodico, la rivista, per quanto determinati e delimitati nell'argomento che li fa portavoce della particolare arte dei suoni, si servono dei medesimi mezzi estrinsecativi propri all'arte letteraria: la lingua, i caratteri tipografici e tutta l'esteriorità. Mentre serve alla musica, la Rivista di cui si discorre, è pure una espressione letteraria. Più agevole quindi, per essa, anche per il contatto diretto in tipografia, assorbire dalla editoria letteraria (che ne fa già di nuovo applicazione notevole) il gusto di quella ornamentalità che non è solo apparenza esteriore, ma più propria e più intima, piena espressione armoniosa della sostanza artistica. E anche un elemento agevolatore della continuità spirituale nella manifestazione delle varie attività artistiche che, nella diversità delle tecniche e della materia, dovrebbero pure essere ed apparire la espressione dell'unico spirito germinale da cui emanano. Tale continuità ed unità — che è il costante assillo dello spirito umano — più che con la fantasticata fusione (impossibile) o soprammissione delle arti, si può avvicinare, se non conseguire, col loro, più naturale, contatto. Contatto che quasi si potrebbe dir lineare — come se si trattasse della lenta insensibile sfumatura dell'uno nell'altro dei colori fondamentali dell'iride.

Il giornalismo esclusivamente musicale (questa specificazione è necessaria perchè più spesso andarono uniti — nei periodici — teatro di prosa e teatro lirico, musica, letteratura, arti figurative e perfino mondanità) si può dire che solo con la seconda metà dell'ottocento sia giunto a determinarsi ed affermarsi.

Fin sul cadere del secolo scorso si ebbe vivo il genuino rappresentante della vecchia tradizione giornalistica, nella *Gazzetta Musicale di Milano*. L'aveva presa a pubblicare nel 1842 Giovanni Ricordi, per la sua Casa Musicale, e cessò solo nel 1902 per trasformarsi (sempre come organo della magna Casa editrice) in altre pubblicazioni di taglio e di spiriti più moderni.

Nel 1894 l'editore Bocca di Torino (editore non musicale, va notato) mise fuori una trimestrale *Rivista Musicale Italiana* che dura tuttora; e nel 1896 il maestro Del Valle fondò a Firenze il periodico mensile *La Nuova Musica* vissuto fino al 1920.

Questi si possono ritenere, anche per la lunga durata, come i tipici periodici esclusivamente musicali nostri. Non i soli, s'intende, chè è stato un continuo fluttuare di altre pubblicazioni, anche più vivide, ma non altrettanto durature (1).

La prima rivista della Casa Ricordi e *La Rivista Musicale Italiana* non ebbero ambizioni decorative; quella del Bocca si tenne anzi decisamente e nudamente ligia alla estetica dei tipi da stampa osservandola rigorosa dal primo all'ultimo fascicolo che è, si può dire, di ieri.

Però è in tutte e due avvertibile l'osservanza della « regola d'arte », almeno di una regola d'arte, tipografica. Si tratta di due Riviste pubblicate da potenti professionisti della editoria; ciò che vuol dire, affidate alle mani di operai abituati a rispettare le fondamentali esigenze estetiche del proprio mestiere. Questo si dice perchè il più delle rimanenti Riviste musicali si trovano ideate e condotte da fervidi volenterosi musicisti o scrittori o innamorati della musica e del teatro lirico; ma spesso estranei alla industria tipografica, anche ignari di ogni elemento dell'arte di stampare. E, più spesso ancora, ricchi di ambizione o di idealismo e di belle intenzioni, ma non di denaro, e quindi costretti a servirsi di officine dove l'operaio non è di prima scelta o è troppo ligio nell'accondiscendere a qualsiasi capriccio del non pratico committente.

La *Nuova Musica* quasi subito manifestò una certa inclinazione al gusto ornativo con l'uso di copertine e di testate. Il suo artista decoratore si può dire che sia stato il Viner. Egli le disegnò la prima copertina, arieggiante ancora il fare gotico della non tanto lontana moda riaffiorata durante il periodo acuto del romanticismo. Le disegnò la copertina seconda, dalla Rivista usata poi lungamente, nella quale facendo uso di semplicità simbolica col legare l'idea del suono alla natura ed alla luce, costruì una pagina di equilibrio e di gusto.. E anche le disegnò, anzi, incise, la prima — e più bella — testata: sobria e bene spaziata nell'unione della lira alle aquile simmetriche dall'ala possente. Ne fu fatta la stampa a vari colori: in bleu, in verde, in rosso vinato, anche in nero; nel nero dell'inchiostro tipografico. Di più simpatico effetto, quella in rosso. Le altre testate che si susseguirono sulla prima pagina della *Nuova Musica*, e si alternarono con questa del Viner, una apparisce anonima, altre due le disegnarono: il Sacchetti, elegante, il Lolli, di idea e di fattura classicheggiante.

Dopo la coperta e le testate, la *Nuova Musica* si arrestò nella ricerca ornativa.

Succedendo alla *Gazzetta Musicale di Milano* la Rivista della Casa Ricordi: *Musica e Musicisti* assunse l'aspetto dei *magazines* stranieri e di quelli adottò l'uso della copertina figurata, a colori, sempre variata. All'interno: buona carta

(1) Un elenco copioso dei periodici musicali italiani compilato da A. Bonaventura, si trova nel fasc. 10-12 del 1923 della *Critica Musicale*.

patinata ben lucida, abbondanza di nitidi vellutati clichés; e quanto a decorazione pochi leggeri segni in testatine e finalini. Certo fu questa la più notevole, vistosa fra le riviste italiane di amena lettura, di « varietà » del tempo; ma a noi oggi offre l'interesse delle copertine. Le quali, fino a che, sull'ultimo, adottato per titolo il motto della Casa: *Ars & Labor*, la Rivista non slargò il programma, sconfinando in campi attigui, furono tutte di soggetto musicale. Più o meno felici (data la molteplicità) oltre che nella esecuzione — a seconda dell'abilità e del temperamento del disegnatore pittore: Metlicowicz, Cappiello, Sezanne, V. La Bella, F. Laskoff, F. Colombo, Dal Monte, Malerba, Villa, Gagnoni — nell'invenzione, pesando evidentemente agli illustratori la rima obbligata del soggetto dovuto trattare e variare diecine di volte.

Non poche tuttavia di quelle numerose copertine — tagliate felicemente, colorite anche, talune, con sgargiante vivacità — trovarono una espressione riassuntiva che le faceva sfuggire al quadretto, recando in sè la schiettezza di un gusto decorativo. Sopratutte deliziosa la nervosa figura muliebre di violinista, per il secondo fascicolo, dovuta (e fu l'unica) al Cappiello.

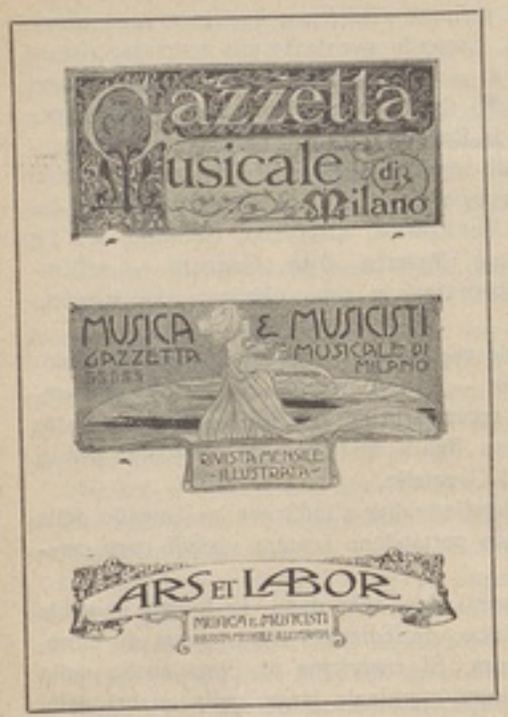
Frattanto un maggiore desiderio di intellettualità s'infiltrava nel mondo della musica; e gli stessi periodici ne risentirono portandone i segni visibili pure esteriormente.

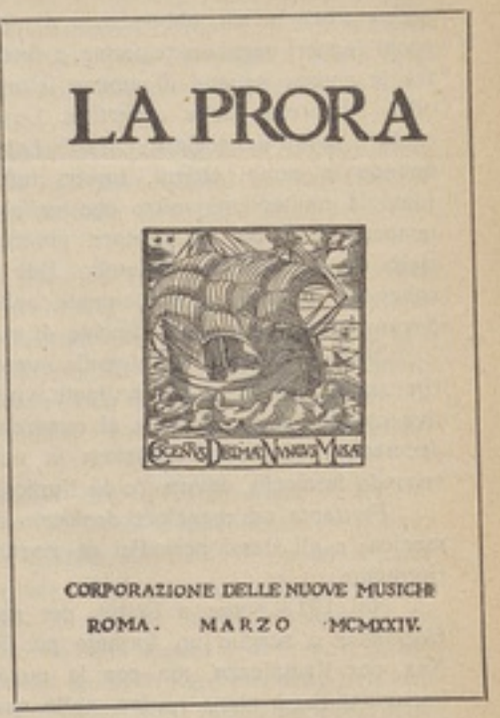
Nel 1913 sorge a Roma, per spengersi due anni dopo, la Rivista mensile *Harmonia* e sceglie un formato più libresco, da edizione ricca, quasi di lusso. Non per l'ampiezza, ma per la quadratura. Si riavvicina al libro anche nella impaginatura, a piena pagina, nella spaziatura marginale larga, nella qualità della carta, ruvida. E si procura una dozzina di fregi, da usare come testate e finali, mobili, assai felici nella invenzione (ricavata da qualche simbolo musicale) e nel taglio; e di svelta fattura. E una non meno equilibrata copertina, fissa. Tutto di mano di Vittorio Grassi. La coperta — specie di *notturno* — che raffigurando una vasca scolpita, di contro un cielo stellato, molto traeva dell'effetto dalla giustezza dei colori, vide alquanto attenuarsi la propria bellezza in un troppo sollecito trapasso di tipografia. E questo — che si riallaccia alle considerazioni iniziali — dica come facilmente una apparente inezia, quale quella del cambiamento di officina, possa compromettere e sminuire le buone idee.

Una particolare distinzione, intellettuale, e di gusto, la recarono le successive due riviste — ma più la seconda della prima — dovute alla fervida iniziativa di Alfredo Casella che nel 1917 fondò a Roma *Ars Nova* e nel 1924, ancora a Roma, *La Prora*. La prima nascendo stentò qualche numero a formarsi tecnicamente: poi trovò una testata assai moderna, ma semplice; la seconda, che però ebbe anche più breve vita, si presentò subito con studiata semplicità, che era poi ricercatezza (assai gustosa, del resto, ed elegante) richiamandosi un poco al vecchio con una coperta grave di carta, bassa di colore: bigio; con un riquadro centrale raffigurante la nave simbolica, seicentisticamente a vela, e in alto il titolo: grande, in nero.

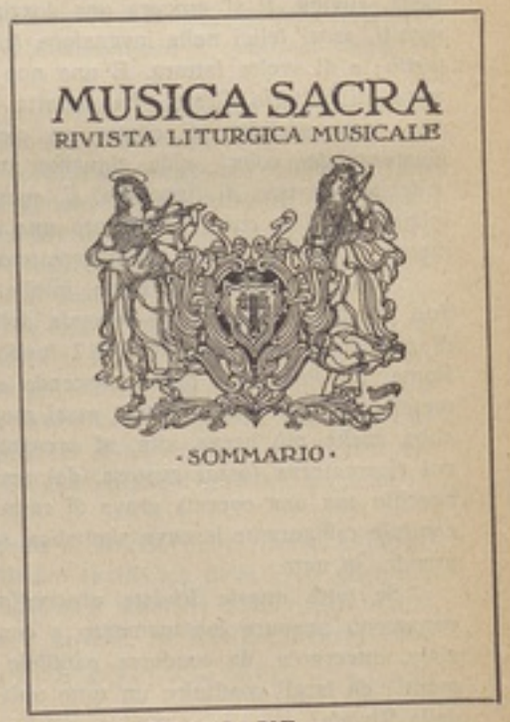
Se tutte queste Riviste progredirono in un annobilimento decorativo, non pensarono neppure lontanamente a considerare l'elemente ornativo come essenziale, integrante, da condurre parallelo al carattere, allo svolgimento degli argomenti; da fargli costituire un tutto unito con l'aspetto materiale, con il contenuto della Rivista.

A questo si era proposta di mirare — nel limite delle proprie forze — la









TIPI DI RIVISTE MUSICALI ITALIANE

Critica Musicale che, sorta a Firenze nel 1918 da iniziativa privata, segnò modestamente il passo con un formato piccolo, tutto tipografico per salire al gran formato, abbondante di xilografie anche a più legni.

A mantenere alla *Critica Musicale* una precisa impronta artistica contribuì il fatto che potè servirsi per le decorazioni, dall'inizio alla fine, dell'opera dello xilografo fiorentino Pietro Parigi che, anzi, con la *Critica Musicale* fece le sue prime armi, nell'arte dell'incidere il legno (2).

Per due anni, col formato piccolo, le decorazioni xilografiche, furono solo in nero; ma comprendevano, oltre la copertina, testate, iniziali (lettere e *motivi*), finali e frontespizi per le singole annate da potersi legare in volume con tutti i caratteri del libro. In ogni fascicolo le decorazioni venivano in molta parte rinnovate (salvo che nelle rubriche fisse) per farle corrispondere via via, al testo vario. E in ogni annata tentò un diverso « modo » ornativo.

Col 1922, al quinto anno di vita, la *Critica Musicale* si arricchì del colore che usò più largamente nel 1924 adottando il formato grande. E pubblicò tavole a piena pagina, oltrechè per frontespizi, per ritratti e « composizioni ». Nel primo fascicolo, anzi, di tale annata — riproducendo gli scritti musicali, troppo dimenticati, di Antonio Tari — fece pure un tentativo di applicazione decorativa in litografia cercando d'intonarvi col colore basso, le parti (iniziali di gusto ottocentesco) eseguite tuttavia xilograficamente. E avrebbe avuto intenzione di riesperimentare perfino l'acquaforte, al modo settecentesco dell'incisione al bulino, se una di quelle sgradevoli vicende non infrequenti a tali iniziative private, non l'avesse costretta ad interrompere le pubblicazioni.

Riflessi della buona pratica decorativa delle citate riviste sono avvertibili su quasi tutti i periodici contemporanei, come *Musica d'oggi* di Milano (1919) l'attuale rivista della Casa Ricordi; la veneranda *Musica Sacra* (1874) pure di Milano; il *Pianoforte* (1920) di Torino, la *Cultura Musicale* (1922-23) di Bologna e *Fiamma* di Milano, chè tutte quante han finito col procurarsi (o hanno subito adottato al loro primo apparire) una qualche attrattiva esteriore, se pur tenue, dopo essere escite disadorne o con fregi di gusto tramontato.

Musica d'oggi e *Musica Sacra* con copertina del Cisàri; nella prima l'arcaico sonator di arco, è circoscritto nel cerchio costrittivo con assai buon partito; e nell'altra il medesimo spirito disegnativo armonizza meglio coll'idea di sacro e di musicale, anche per il richiamo a composizioni pittoriche religiose di secoli andati suggerite dai due angeli musicanti laterali, a guardia dell'emblea musicale scudato.

Il *Pianoforte* adottando un motivino di gusto settecentesco; la *Cultura Musicale* più che nella copertina, per quanto figurata, con una equilibrata impaginatura e con fregi tipografici di sapore tutto bolognese, zanichelliano; *Fiamma* infine imitando apertamente, in limiti ristretti, la rivista fiorentina ed usando di mezzi riproduttivi che conducono a deboli resultati.

***

Si è detto in principio che il giornalismo, a causa dell'agevole possibilità imitativa, potrebbe bene servire da tramite per condurre il gusto della ornamentazione nel mondo della musica.

Però, c'è un ma. Non è da credere che questo effetto possa raggiungerlo proponendosi l'imitazione esteriore come un qualche cosa di soprammissibile.

(2) Solo raramente la *Critica Musicale* pubblicò xilografie o disegni di altri artisti.

Decoratività, ripeto, non è solo apparenza esteriore.

La sicurezza dell'allignamento della decorazione (e quindi l'attestazione della sua vitalità) potrà aversi quando essa si dimostri quasi il riverbero del corpo che riveste.

Per giungere a tanto occorre: I° convincersi della sua necessità e ragion d'essere; II° trovarle il suo più proprio particolare *modo* o atteggiamento nell'applicazione.

Lo scrittore musicale difficilmente arriverà a convincersi della ragion d'essere della decorazione, se non sappia slargare il campo visuale suo troppo a lungo rimasto ristretto alle esigenze tecniche della propria arte. Buona, se volete, ma fino a quel punto?, questa costrizione per il compositore, artista della musica *attivo*, non per lo scrittore, artista *contemplativo*, nè per il pubblico appassionato spettatore. La creazione, nelle arti, è limitativa (per modo di dire) in quanto dee viver solo della potenza interiore del creatore (che necessariamente la universalità capace al suo spirito si troverà spinto a concepirla possibile solo in rapporto ai mezzi tecnici della particolare arte; agli strumenti insomma che gli dovran permettere di realizzarla, questa sua potenza di vita); la contemplazione è estensiva in quanto l'oggetto dell'ammirazione lo troverà sempre come immerso nell'universale (artistico e anche non artistico) già creato.

Oggi le nostre riviste musicali recano tuttavia e svolgono dei programmi costretti nella tecnica e nella estetica, (salvo che facciano della cronaca e della *varietà*, che esulano dalle nostre considerazioni) come se esse riviste dovessero servire, e servire esclusivamente ai musicisti compositori. Quella rivista che si proponga l'intento di considerar la musica, oltre che come arte dei suoni, come attività umana si troverà agevolmente sulla via anche della necessità decorativa, giacchè in fondo al suo ragionamento dovrà infine ritrovare questo corollario: che la determinata bellezza musicale non è se non un aspetto della « spiritualità universa » dalla quale perciò non può essere scissa; sicchè i mezzi materiali necessari all'esercizio di tale « bellezza musicale » avran da essere nobilitati (perchè possano riescirle adeguati e perchè non rompano in essa la unità germinale delle arti) nello spirito appunto delle arti alle quali la loro forma appartiene. Non è logico che se, ad esempio, ci si educa allo spirito delle arti del disegno, questa educazione debba dimenticarsi e debba potersi deporre come il soprabito in guardaroba, nel giungere alla soglia della sala della musica.

Il mondo musicale — per la sua bellezza dei suoni — non ha diritto di esser brutto in quelle sue esteriorità che cadono sotto il dominio di altre arti.

Giunto a questo, lo scrittore musicale non solo troverà per la propria Rivista il più proprio ornamento decorativo — l'ornamento che emanerà dall'interno e non l'ornamento applicabile dall'esterno —; ma l'ansietà di tale adeguatezza la darà a divedere portandola in discussione coll'accogliere, come oggi non accoglie, sulle proprie riviste i molti argomenti relativi alla ornatività del « mondo musicale ».

E qui vien fuori il più vero *perchè* della particolare importanza che abbiamo riconosciuta al giornalismo musicale in questo campo decorativo.

Per mezzo suo il musicista, anzi il mondo musicale dovrebbe finire a procurarsi da se stesso o, se non altro, con larga diretta partecipazione personale il gusto decorativo, anzichè subirlo per infiltrazione, — concorrendo così a farlo sbocciare schietto. Si vuol dire: quale occorre ai modi, al carattere della particolare vita d'arte.

L. PARIGI.

Estetica della musica moderna

La musica, come arte indipendente e come espressione essenzialmente spirituale, è una conquista assai recente: nè il Paganesimo, nè il Cristianesimo possono vantarsi d'aver dato vita a quest'arte, astraendo dalle altre manifestazioni di pensiero. Occorrerà superare il proteiforme sviluppo melodico e ritmico dell'Ellade, ripreso e semplicizzato dalle prime scuole cristiane, sorvolare sugli aggrovigliati tentativi dei più genuini contrappuntisti, per poter parlare di musica indipendente o per lo meno non più tanto schiava della poesia e della coreografia. In verità noi non siamo del parere di coloro che vogliono chiamare autori moderni PALESTRINA, MONTEVERDI e GLUCK: essi sono semplicemente dei *modernisti*, cioè precursori di un ideale più fulgido e complesso di quello che il loro tempo poteva ammettere.

Con BEETHOVEN si compie un passo decisivo in avanti, un'innovazione radicale, che corrisponde al colossale dissolvimento di uomini e d'idee vecchie realizzato dalla Rivoluzione Francese. Ma con questo grande autore, la cui importanza è stata spesse volte esagerata o per lo meno mal compresa, non tutti i punti di contatto con i canoni musicali del passato sono definitivamente spezzati. Più volte nelle nove sinfonie del grande innovatore vi sono barlumi di Arcadia, spunti che richiamano HAYDN e MOZART: la prova più evidente che i fondamenti estetici della musica moderna sono soltanto accennati in Beethoven e si consolideranno soltanto con il superamento del Romanticismo, movimento che ha contribuito assai a chiarire e a fissare molti concetti creativi.

Quando l'assestamento formale e ideologico della musica moderna può dirsi compiuto, siamo già alle soglie del secolo XX e più non resta che riconoscere la realtà indiscutibile del fatto compiuto.

Durante tutto l'800 è un moltiplicarsi di geni e di opere d'arte, un fervido lavorio, spontaneo e unico presso tutte le nazioni, un susseguirsi di tendenze e di scuole, fino al compimento dell'impresa ciclopica. Con la frase « *Estetica della musica moderna* » vogliamo contemplare il massimo sviluppo raggiunto dall'arte dei suoni, che, dal punto di vista soggettivo, ha toccato l'apogeo della sua lenta ma sicura via ascensionale.

L'elemento visivo, la determinatezza del testo poetico, l'inarrivabile e vaga espressione dell'infinito si trovano contemplate nella musica moderna, che finalmente s'è distaccata da tutte le altre arti affini e si prepara a far valere magnificamente la sua raggiunta indipendenza morale.

Il trionfo della fase evolutiva, intrapresa fino dall'VIII secolo avanti Cristo: il coronamento vittorioso di tante epiche lotte, di tanti sforzi compiuti da generazioni di artisti

Detto ciò, è pur logico, che, dopo una tensione di intelligenze e di anime così spasmodica, la musica degli ultimi anni risenta della momentanea tregua necessaria al riordinamento delle idee. Poichè si tratta « d'un'arte nuova e sconosciuta agli antichi » (1), d'una manifestazione ch'era restata finora allo stato puramente embrionale!

(1) Vedi *Orpheus* di Luciani e Respighi.

***

Venendo a un succinto esame di quali siano le linee fondamentali di quest'arte rinnovata, dobbiamo constatare come i diversi elementi costitutivi differiscano completamente da quelli che imperniavano lo spirito creativo delle passate composizioni. Non più combinazioni di suono artificiose, nè abusi melodici o armonici: e, massimamente, viene bandito quel vuoto convenzionalismo ch'era stato proclamato dai teorici dell'epoca medioevale.

Eppure i *mezzi d'espressione* usati dalla musica moderna sono su per giù quelli degli ultimi secoli: identica la famiglia degli strumenti a corda, con alcuni perfezionamenti meccanici il gruppo dei legni e degli ottoni. Ma quale enorme diversità nell'unione di tutte le voci che compongono *l'orchestra*, organismo veramente completo e proporzionato in ogni sua parte! Siamo assai lontani dalle fanfare del tempo di MONTEVERDI e anche dai rachitici accordi dei complessi orchestrali settecenteschi. RICCARDO WAGNER, sotto questo aspetto, può chiamarsi un autentico « mago » del colorito e della potenzialità orchestrale: con lui l'espressione dell'insieme acquista un'unità profonda d'ordine acustico e visivo, in modo da dar vita al già declinante melodramma, che acquista un nuovo aspetto, se non una più salda realtà. Le poliedriche facce dell'orchestra d'oggi ci appaiono con tutte le loro eclettiche possibilità, tanto da mettere al primo piano tutte quelle composizioni che si basano sul concento di soli strumenti: ecco così la musica sinfonica fine a sè stessa, capace cioè di farsi comprendere senza l'aiuto del testo poetico e senza le fantasmagoriche luci del palcoscenico o le volgari mimiche degli attori drammatici.

Anche la voce umana sembra destinata a sostenere un ruolo assai secondario, forse per reazione a tutti gli eccessi vocali commessi all'epoca aurea del « bel canto ». Dopo Wagner nessuno pensa più seriamente di donare al canto quella supremazia individuale, che sarebbe apparsa un controsenso con le modalità estetiche degli attuali mezzi d'espressione. Alla voce umana nuoce assai di non potersi esprimere senza l'uso delle parole, cosa troppo determinata per le caratteristiche d'indeterminatezza volute dalla musica moderna. Ma dove l'ingegnoso sistema sonoro attuale ha ottenuto una pratica realizzazione è stato nel campo della musica per piccoli complessi strumentali. La stessa sonata non è più scritta con gl'intendimenti di PORPORA e SCARLATTI, i quali volevano fare del virtuosismo a tutti i costi e venivano a menomarsi con la loro continua superproduzione numerica: nella sonata moderna i due strumenti non superano mai un determinato livello d'individualità e si dimostrano come mezzi assai malleabili e ubbidienti, per la creazione d'una sonorità veramente superiore alle singole qualità degli strumenti. E quando il complesso viene formato da quattro, cinque, otto o dodici voci diverse, ecco delinearsi un orizzonte del tutto nuovo, verso il quale tendono giustamente i vari autori d'oggi. C'è tanto da compensare quelle forme creative destinate gradualmente a scomparire, per aver compiuto il loro ciclo attivo.

Resta da rilevare come, con una semplicità di mezzi così assoluta, si sia riusciti a trasformare completamente le varie forme della creazione musicale. Speciale valorizzazione si è data dagli autori più recenti al *ritmo*, fondamento fisico della massima importanza, per costruzioni melodiche e armoniche d'una vasta complessità. Sotto un certo punto di vista sembra che i musicisti d'oggi vogliano

far rivivere la varietà ritmica della metrica greca: questa però era essenzialmente poetica, mentre il ritmo adottato dai moderni è puramente musicale e conforme a tutte le esigenze delle combinazioni simultanee dei suoni.

Con la stessa facilità si intessono composizioni su tempi dispari ritenuti irregolari e sui vecchi tempi regolari: divisioni in cinque, in sette e in nove parti, suddivisioni apparentemente bizzarre e in realtà perfettamente consone alla poliedria musicale moderna.

È innegabile che i ritmi nuovi (specie 5/4, 5/8, 7/4, 7/8) hanno un sapore di voluttuosa vaghezza o di nostalgica mestizia, caratteristiche queste di tutta la musica orientale: sono ritmi di canzoni che vengono tratte dalle immense plaghe dei lontani deserti o dalle penombre dei bianchi minareti. È dunque cosa savia aver introdotto nella musica occidentale ritmi che sono tutti imbevuti di orientalismo?

È un'arma a doppio taglio: se usata con circospezione può dare maggiore varietà alle nostre composizioni: purchè non se ne abusi, ciò che porterebbe a una rilasciatezza del ritmo, il quale perderebbe spirito e ardore.

Nè sulle innovazioni metriche è ancor detta l'ultima parola: chè il famoso « jazz » americano è basato su un paradosso ritmico e, anche nel suo palese carattere di commercialità, sembra destinato a avere un'eco profonda nella storia musicale.

Vi sono anzi alcuni autori assai rinomati che hanno creduto di seguire una tendenza nuova, secondo la quale il ritmo dovrebbe sovrastare la melodia e l'armonia, con la preponderanza schiacciante di nove contro uno. HONEGGER appartiene a questo gruppo di avanguardisti, che indubbiamente seguono un ideale, sia pure in parte errato, di rigenerazione artistica. Il *Pacific 231* è un esempio più unico che raro del paradosso ritmico, esempio però nel suo genere assai indovinato: si ha l'illusione d'udire veramente il ronzio prodotto dal vento tra i fili del telegrafo e l'ansare possente d'una grande locomotiva lanciata a una velocità abbastanza.... ridotta! Poichè resterebbe a vedere se un'arte può limitarsi a riprodurre dei banali movimenti meccanici, astraendo da qualsiasi barlume di inspirazione e di spiritualità. Un'arte che fa « pendent » con il cubismo e il futurismo? Eppure Honegger è un grande artista; abile artefice dei coloriti e delle più minuziose sensazioni sonore, dimostra di voler condannare l'elemento melodico a un posto addirittura trascurabile. Questa tendenza è ancor più chiara nel recente lavoro di quest'autore, *Rugby*, che vorrebbe essere la descrizione ritmica di uno tra i più violenti e brillanti giuochi dello sport attuale: confessiamo che del «rugby» rinveniamo tutta la confusione e l'ardore, ma stentiamo a riconoscere in questo lavoro una composizione veramente musicale! Per lo meno si tratta d'una reazione troppo immediata e radicale agli eccessi melici degli autori passati!

Poichè non è esatto che *la melodia* sia bandita dalla musica moderna, venendo anzi essa a formare una parte importantissima della nuova estetica. L'elemento cantabile, sorto dal popolo e dai suoi poemi d'ignoto autore, può trasformarsi, ma non è destinato a perire. È assurdo certamente pensare alle « arie » settecentesche e nemmeno al dilettantismo di alcuni operisti italiani del secolo scorso: indietro non si torna, ma spesso ci si arresta e si guarda ansiosamente il cammino già percorso, quando si ha la cognizione di essere andati troppo innanzi.

Questo è avvenuto anche a PROKOFIEFF, uno degli autori famosi, che più d'un lavoro ha voluto improntare a quella tendenza ritmica, di cui già abbiamo

parlato. La Suite *Scyte*, con le sue danze caratteristiche e piene di brio e la scena grigia della « notte », d'una aridità esasperante, si chiude con l'« Apoteosi finale », d'una grandiosità tutta religiosa e così ben fondata da far dimenticare le frequenti e brutali dissonanze armoniche. Anche in questo lavoro ritmico la melodia ha degli sprazzi lucidi e finisce per dominare il caos dei colori, delle astrusità e delle atonalità. In altre composizioni il rivoluzionario PROKOFIEFF si dimostra ancora più melodico, benchè tenti di bandire nella sua musica ogni contatto col passato. Del resto anche a ALFREDO CASELLA, il simpatico avanguardista della musica italiana, è accaduto qualcosa di simile: dopo alcuni tentativi rivoluzionari anche questo autore fa macchina indietro e, quando non si rivolge a SCARLATTI per rievocarne la gloria smagliante, finisce con l'essere egli stesso « melodico », come può constatarsi nella sua *Serenata* in cinque tempi, per piccola orchestra, che udimmo per la prima volta all'Augusteo.

Una melodia nuova e frammentaria, un insieme di frasi che si intersecano e spariscono per ritornare, semplicità spesso lineare a cui succede un aggrovigliarsi di idee simultanee svolte da parecchi strumenti. Siamo assai lontani dai canoni melodici della scuola italiana del secolo scorso: ma tutto cammina e una manifestazione artistica, se non vuol perire, deve adattarsi e trasformarsi continuamente.

Questo processo d'evoluzione ha subìto *l'armonia*, della quale esistono regole e restrizioni soltanto nei trattati scolastici. Dallo schema del « fugato » all'atonalità di SCHÖNBERG v'è un abisso, scavato da poche generazioni d'artisti: una corsa vertiginosa e irresistibile verso l'innovazione radicale. L'armonia, ultimo ritrovato dei teorici, si presta più d'ogni altro mezzo per porre in luce le risorse creative e il substrato tecnico dei singoli musicisti: il secolo XX segna un moltiplicarsi di tendenze armoniche, quasi completamente personali e indipendenti l'una dall'altra.

Uno degli autori più interessanti, sotto questo punto di vista, è IGOR STRAWINSKI, che crea un tipo di composizione affatto nuova, sotto la forma di balletto. *L'uccello di fuoco* ha scene d'incomparabile vivezza armonica, anche quando l'ostinazione di alcuni ritmi sembra imporsi su tutto. Ma ecco che la « scena infernale » di questa suite ci richiama troppo da vicino le danze carnascialesche di *Petruska*, evidente dimostrazione dell'eccessiva comunione d'idee tra le varie composizioni del grande compositore russo. Anche in lui v'è la tendenza d'infondere alla musica un movimento dinamico per eccellenza, un sussultare di ritmi e un cozzare d'accordi assai poco consonanti. Ma il tutto purificato e giustificato da una assoluta chiarezza di concetti, al contrario della nebulosità di molti altri autori moderni. MAURICE RAVEL invece segue più da vicino DEBUSSY e spesso risente della statica amorfa di lui: come colorista tuttavia è assai degno di nota, dimostrandosi assai favorevole a conservare alcune conquiste armoniche e melodiche tradizionali. Sotto questo punto di vista RICCARDO STRAUSS, pur giganteggiando nella concezione dei suoi poemi filosofici e religiosi, ci appare assai cauto nel tentare combinazioni sonore di carattere eclettico e rivoluzionario. E questa cautela viene seguita assai dagli autori italiani, specie in RESPIGHI e PIZZETTI, modernisti che sembrano preludere a un neo-classicismo musicale!

***

Quanto alla *forma* assunta dalle diverse composizioni, si nota il lento ma sicuro declinare di molti generi ch'ebbero già uno sviluppo notevole. Nel genere

di musica da camera il « *Concerto* » segue il movimento di ribasso, al quale sembra giustamente destinato il « virtuosismo »; la « *Sonata* » invece si è assai trasformata (e così trii, quartetti, ecc.), senza che le sue caratteristiche si siano ancora bene delineate. La prolissità e la poca chiarezza delle idee rendono la sonata moderna poco agevole a ascoltarsi: e in verità siamo in un momento poco propizio per le composizioni a piccolo complesso strumentale. La « *Melodia vocale* » invece è abbastanza in rigoglio, specie per il miglioramento dei testi poetici usati, e il perfezionarsi dell'intima intesa tra poesia e musica. Non abbiamo dunque detto che la nostra arte è destinata prima o poi a liberarsi di qualsiasi contatto nocivo con altre arti affini? Ciò è logico: ma non esclude che possa seguitare a esservi una leale collaborazione tra la musica e altre arti, purchè questa collaborazione venga compiuta con concetti di grande saviezza e che l'arte dei suoni non torni a essere un fattore di secondaria importanza, come avvenne per il passato.

Delle forme più complesse, l'« *Oratorio* » è poco adatto al momento attuale, così povero di fervore mistico, e non valgono neppure a ridestarlo i magnifici successi ottenuti da PEROSI e da KODALY.

Il « *Melodramma* » languisce pure in una stasi dalla quale si potrà sollevare solo tra qualche tempo: i tentativi di ringiovanimento dell'opera in musica compiuti dopo WAGNER sono tutti falliti miseramente. Soltanto l'opera italiana è sopravvissuta per merito di pochi eletti, fra i quali emergono PUCCINI e MASCAGNI. Ma questi bellissimi esempi sono così personali e fedeli alle caratteristiche della scuola nazionale, da sfuggire a qualsiasi ideale estetico che abbia un carattere generale e di collettività. Non è assolutamente il caso di proclamare la morte del melodramma, che attraversò felicemente, in tempi passati, crisi morali d'una gravità ancora maggiore: esso dovrà trasformarsi o meglio trasfigurarsi, ma non finirà così improvvisamente.

Nè l'impressionismo di DEBUSSY, nè il sinfonismo più che personale di STRAUSS sono due fattori ideali per la risurrezione del dramma musicale: la verità è che la nostra arte ha voluto liberarsi di tutti i punti di contatto impuri con le arti affini e stenta in questo momento di ritrovare un accordo con gli elementi poetici e coreografici del teatro.

Il genio musicale moderno s'è invece affermato in una forma di nuova creazione, che risponde assai meglio di qualsiasi altra alle attuali esigenze estetiche: il « *Poema Musicale* », composizione sinfonica di carattere assai lato, alla quale si sono più o meno dedicati tutti gli autori attuali. Inutile studiare i tentativi di BERLIOZ (si seguita a chiamare « sinfonia fantastica » il suo poema omonimo) e di LISZT, che non può dimenticarsi di essere un rapsodo e ci presenta lavori troppo macchinosi e poco suggestivi.

MUSSORGSKY, RIMSKY KORSAKOFF, BORODIN, DVORÁK e principalmente DEBUSSY, STRAUSS e STRAWINSKI immortalano il poema sinfonico con tante opere d'arte, che differiscono assai tra di loro, sia nella sostanza che nella forma, ma che brillano tutte di luce viva e non riflessa, formando la parte migliore della produzione dell'ultimo cinquantennio.

Dietro a questi grandi innovatori è una schiera di artisti non meno valenti, quali GLAZOUNOFF, KODALY, BLOCH, ROUSSEL, RAVEL e gl'italiani PIZZETTI, RESPIGHI, ZANDONAI, PICK-MANGIAGALLI, CASTELNUOVO TEDESCO, MALIPIERO ed altri, molti dei quali non seguono le tendenze delle diverse scuole straniere, ma

danno vita a opere d'arte originali e complete, che hanno per sfondo le meraviglie naturali della nostra penisola.

Attraverso la ciclopica lotta tra l'innovazione e la tradizione, l'*estetica* della musica moderna s'è venuta a delineare chiaramente. Vi sono ancora indecisioni e sbandamenti, problemi da risolvere e forme creative da sostituire; ma principalmente manca ai moderni quello *spirito* artistico, che ha qualche cosa di divino, quel fervore quasi sacro che non deve difettare a nessuno di coloro che ambiscono al nome di « genio ». Ma noi crediamo che, dopo l'assestamento materiale di tutti gli elementi estetici, anche l'originalità creativa tornerà a rifulgere, dando inizio a un'epoca di smagliante attività, a un'era nuova della storia musicale!

MARIO SIGNORELLI.

I Centenari melodrammatici italiani del 1931

Nei teatri italiani, durante il 1831, furono rappresentate ben 21 opere di 15 autori. Tra questi, troviamo i nomi dei maggiori astri che allora risplendevano sul teatro lirico, quali Donizetti, Bellini, Mercadante, Pacini; manca soltanto Rossini che, da circa un anno, aveva chiuso la sua gloriosa carriera con il *Guglielmo Tell*. Figurano, accanto ad essi, altri compositori non del tutto dimenticati, come Raimondi, Petrella, Ricci Luigi, Coccia e Generali, per quanto le loro opere, tranne qualche isolata apparizione, non più si rappresentano; ed altri ancora completamente sconosciuti dall'attuale generazione, ricordati soltanto da qualche dizionario musicale: Cesare Pugni (Milano 1810 - Pietroburgo 1870); Feliciano Strepponi (Milano, nato verso la metà del secolo XVIII - Trieste 1832); Giacomo Moretti (Napoli 1807 - Ceglie di Napoli 1884); Stefano Pavesi (Crema 1779 - 1850) e Giacomo Panizza (Castellazzo Bormida 1804 - Milano 1860) (1).

Prima di accennare ai melodrammi nuovi che vennero rappresentati in Italia cento anni or sono, e per i quali seguiremo, per quanto possibile, l'ordine cronologico, apriamo una parentesi per ricordare che all'estero, nello stesso anno 1831, s'inscenarono alcune opere che, di poi, furono anche tra di noi favorevolmente accolte. Ne ricordo tre: *Zampa* di Herold (Parigi, Opera Comica, 13 maggio - Scala di Milano, 2 settembre 1835); *Il Filtro* di Auber (Parigi, Accademia di Musica, 20 giugno - Teatro Lirico Internazionale di Milano, 5 aprile 1900) e *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer (Parigi stessa Accademia il 21 novembre - Pergola di Firenze, 26 dicembre 1840).

Chiusa la parentesi, principiamo col ricordare che nella sera del 15 gennaio 1831, furono due le opere nuove che apparvero alla ribalta: *Il Corsaro* di

(1) Per l'esattezza aggiungeremo che altre 17 opere italiane sembrerebbero, secondo alcuni dizionari musicali, rappresentate per la prima volta nel 1831. Ma la data non è stata confermata o sulle stesse manca qualsiasi notizia illustrativa. Esse sono: *Il carcere di Ildegonda*, di Aspa; *Le livre de l'Ermite*, di Carafa; *L'audacie fortunata*, di Conti; *Festa della rosa*, di Coppola; *Scimmia brasiliana*, di Fioravanti; *Vedova scaltra*, di Fornasini; *I due gemelli*, di Gagliardi; *La gioia pubblica*, di Generali; *Rosmunda*, di Majocchi; *Leocadia*, di Mazza; *L'Amor vero*, di Pavesi; *Il carnevale e la pazzia*, di Palli; *Il casino di campagna e La serva a letto*, di Lauro Rossi; *Gonzalvo*, di Sapienza; *Il figlio del signor padre*, di Valentini; *Marco Visconti*, di Vaccai.

Pacini, all'Apollo di Roma; ed il *Romito di Provenza* di Generali, alla Scala di Milano.

Giovanni Pacini, iniziatosi al teatro con *Annetta e Lucindo* (Milano - S. Radegonda - 1813), era già alla sua 35ª opera quando, il 15 gennaio 1831, si ripresentò al pubblico romano, che aveva precedentemente giudicato altre due sue opere. Ed ecco quanto lo stesso autore ci fa sapere, nelle sue « Memorie artistiche »: « *Mi fu offerta dall'impresario di Roma, signor Iacovacci, la scrittura per comporre l'opera in occasione della riapertura del teatro Apollo, ossia Tordinona, magnificamente restaurato. Il Ferretti mi fu compagno di collaborazione e mi apprestò il* Corsaro, *tratto dal sublime poema dell'immortale Byron. Gli artisti destinati all'esecuzione di quest'altro mio parto, furono: la Mariani, cantante di singolari mezzi; la Carobbi, esordiente di bellissima voce: l'artista Marietta Albini; il tenore Gentili, pieno d'anima ed attore perfetto, e il bravo basso Alberto Torre. Il pubblico si affollò nel teatro fino dalle ore cinque, ma lo spettacolo non ebbe principio che alle ore 10, e terminò alle ore 2 dopo mezzanotte. Non starò a fare un dettaglio dei pezzi che componevano il precitato mio lavoro: dirò solo che, se la prima sera non potei vantarmi di un clamoroso successo, ebbi però in seguito a rallegrarmi di tal fortuna. La cavatina della Mariani (Corrado), quella del tenore Gentili (Seid), l'aria della Carobbi (Medora), il duetto fra Seid e Gulnara (Albini), il quintetto dell'atto secondo, nonchè il duetto finale tra Medora e Gulnara, furono i pezzi che servirono di base al trionfo* ».

Di Pietro Generali (che veramente si chiamava Mercandetti) si sa che egli era maestro di Cappella del Duomo di Novara quando fece rappresentare *Il romito di Provenza*, con un insuccesso così disastroso da non ammettere alcuna replica. Il celebre Felice Romani ne aveva scritto il libretto, e gli interpreti furono: Giuditta Grisi, Rosmunda Pisaroni, Luigi Mari, Domenico Spiaggi e Luciano Fornasari.

S'ignora l'esito del successivo lavoro *Beniowski*, su libretto di Gaetano Rossi, che il Generali fece rappresentare, durante la stessa stagione di carnevale, alla Fenice di Venezia, ed eseguito da Virginia Blasis, Emma Levis, Giovanni Battista Velluti e Giovanni Battista Bonoldi.

Con questi due melodrammi terminò la carriera artistica del Generali, che, nato nel 1783 a Masserano, morì nel 1832 a Novara.

Prima del *Beniowski* era apparsa, sulle stesse scene della Fenice, un'altra opera nuova: *Fenella* o *La Muta di Portici* del Pavesi, il quale si era servito dello stesso librettista e dei medesimi esecutori.

Eccoci, ora, alla *Sonnambula*, rappresentata al teatro Carcano di Milano la sera del 6 marzo. È noto perchè tale opera sostituì l'*Ernani* che il divino catanese aveva prescelta nella gara in cui era entrato col Donizetti: sostituzione avvenuta dopo l'esito lusinghiero che il suo emulo aveva ottenuto con *Anna Bolena*, andata in iscena nello stesso teatro. Bellini, il quale con i *Capuleti e Montecchi*, rappresentati alla Fenice l'11 marzo 1830, si era rialzato dall'insuccesso della *Zaira*, ebbe un vero trionfo con la *Sonnambula*, che, alla distanza di un secolo, si rappresenta ancora nei teatri italiani e stranieri. Dell'*Ernani*, proibito dalla censura, soltanto due pezzi (un'Aria e un Terzetto) passarono nella *Sonnambula*, la quale

fu scritta, non a Moltrasio, come generalmente si crede, ma a Milano, in soli due mesi.

Gino Monaldi, nel volume « Le prime rappresentazioni celebri », così accenna a quella della *Sonnambula*: « *Cantata dalla Pasta (Amina), Rubini (Elvino), Mariani (Rodolfo) e dalla Taccani (Lisa) commosse fino dalla prima sera le fibre degli spettatori e li trasportò a quel supremo grado d'entusiasmo che confina col delirio. La Pasta, con la dolcezza della sua voce e la perfezione dell'arte, infuse al personaggio di* Amina *una soavità idilliaca, e le sue note seppero divenire veramente carezze e lagrime. Rubini deliziò il pubblico nell'atto primo con la purezza adamantina del suono e la grazia impareggiabile del canto, e lo fece fremere all'atto secondo con l'esplosione magistrale de' suoi acuti formidabili. La nobile gara di ambedue questi meravigliosi cantanti nel sorpassarsi a vicenda fu pari a quella del pubblico nell'applaudirli. E mentre l'onda degli applausi cresceva sempre più impetuosa, Bellini nascondeva, fra le braccia del suo Romani, il pianto consolatore che gli sgorgava dal ciglio. Egli aveva vinto il suo emulo. La gloria dell'inatteso trionfo lo rendeva beato. L'entusiasmo del pubblico milanese per la* Sonnambula, *se non sorpassato, fu uguagliato certo da quello del pubblico di tutti i teatri, dentro e fuori della penisola* ».

Gli altri esecutori, alla memorabile prima rappresentazione dell'opera, erano stati: Antonio Cripta (Alessio) e Felicita Baillou Hilaret (Teresa).

Alla distanza di sei giorni dalla prima della *Sonnambula* un nuovo melodramma si rappresentava a Napoli al S. Carlo: *Francesca da Rimini* dello Staffa, su libretto del Romani, e i cui interpreti erano i seguenti: Tamburini (Lanciotto Malatesta); Winter (Paolo); Benedetti (Guido); Chizzola (Guelfo); la Fodor (Francesca); la Manzocchi (Isaura).

Il 19 aprile, nella stessa Napoli, fu inscenato *Il ventaglio*, il noto melodramma del romano Pietro Raimondi. « *Il suo capolavoro del genere buffo* — così scrisse Francesco Florimo ne « La scuola musicale di Napoli » — *è il* Ventaglio, *libretto di Domenico Gilardoni, tratto dall'omonima commedia di Goldoni, rappresentato ed applaudito con vero fanatismo nel teatro Nuovo la sera del 19 aprile, e in seguito in tutti i teatri della penisola. Molti pezzi di quest'opera sono di rara fattura e distinzione: è particolarmente riputato componimento di prim'ordine un terzetto di effetto comico* ».

Ne furono interpreti i seguenti artisti: Fioravanti (Conte di Roccamonte); Lombardi (Baroncino); Basadonna (D. Evaristo); Salvetti (Coronato); Luzio (Crespino); Pace (Maracchio); Tauro (Timoteo); Pintauro (Palmetella); la Cardini (Donna Geltrude); la Fabiani (Donna Candida); la Manzi (Susanna).

Nella stessa città e nella medesima stagione, ma al teatro del Fondo, il Raimondi mise in iscena anche l'opera semiseria *A mezza notte*, che, composta su libretto di A. Leone Tottola, ebbe ad interpreti: Fioravanti (Conte Mammalucchi); Basadonna (Ridolfo); Luzio (Volpino); Salvatti (Marcello); Tauro (Carrettone); Pace (Fuoco ardente); la Boccabadati (Eugenia); l'Ippolito (Marioletta); la Manzi Salvetti (Chiara).

Il nome di Carlo Coccia (nato a Napoli nel 1782, morto a Novara nel 1873), si trova in due melodrammi fatti rappresentare nel 1831: *Eduardo Stuart in Iscozia*, libretto di Gilardoni, al S. Carlo di Napoli (stagione di primavera) e *Enrico di Monfort* alla Scala di Milano (12 settembre). L'*Eduardo Stuart* fu interpretato da Tamburrini (Eduardo Stuart); Winter (Milord d'Athol); Basadonna (D'Argyle); Ambrosini (Guido); dalla Boccabadati (Amelia d'Athol); dalla Kyintherlant (Ilda); dalla Ricci (Edvige).

Il secondo melodramma, libretto di Gaetano Rossi, ebbe per esecutori le due Grisi, il Reina, il Badiali e Vincenzo Galli, e sortì esito negativo sia alla prima rappresentazione che nelle due repliche; e non si rappresentò più.

Lieto successo arrise, invece, all'opera semiseria *Il disertore svizzero* del Pugni che, allievo del Conservatorio di Milano, debuttò con tale lavoro, il 28 maggio, alla Canobbiana della stessa città, dove fu rappresentato per 18 sere. Il melodramma, che aveva per secondo titolo: *La Nostalgia*, ebbe per poeta il Romani, e per esecutori la Corri Paltoni, Natalina Tassitro, Domenico Reina, Giovanni Giordani e Domenico Spiaggi.

Il Donizetti che, in appena 12 anni di carriera, aveva al suo attivo 29 opere, ne fece rappresentare due nuove nel 1831. Il 30 maggio, ebbe il battesimo, al S. Carlo di Napoli, *Francesca di Foix*, un solo atto, su versi di Gilardoni, interpreti Tamburrini (il Re), Campagnoli (il Conte); Bonfigli (il Duca); Gioia (il Paggio); la Boccabadati (la Contessa).

Ed il 18 del mese successivo, fu rappresentata per la prima volta, al Fondo della stessa città, l'opera, anche in un solo atto, dal titolo *La romanziera*, librettista il Gilardoni, interpreti: Tamburrini (Cartino); la Boccabadati (Chiarina); Luzio (Fedele) e Ambrosini (Conte). Essa aveva per secondo titolo: *L'uomo nero*. Scrisse il Cicconetti, nella biografia di Gaetano Donizetti, che tale operetta visse poco, perchè poco era curata l'inventiva.

Anche Luigi Ricci, il noto autore di *Crispino e la Comare* (insieme col fratello Federico), figura nello stesso anno con due melodrammi semiseri: *La neve* (Canobbiana - 21 giugno) e *Chiara di Rosenberg* (Scala - 11 ottobre).

La neve, su libretto di Romani, ebbe cattiva accoglienza, anzi — secondo le parole del Florimo — « *fece fiasco, tremendo fiasco, perchè il pubblico rimase ghiacciato, o poco meno, dalla poesia e musica che risposero al titolo* ». Ne furono interpreti la Corradi-Pantanelli, Marietta Sacchi, Domenico Reina, Giovanni Giordani, Giuseppe Frezzolini.

Invece piacque assai, ed ebbe ben trentotto rappresentazioni al teatro alla Scala, *Chiara di Rosenberg*, su libretto di Gaetano Rossi; interpreti principali Giuditta Grisi, il tenore Winter, il baritono Badiali, lo Spiaggi e Vincenzo Galli. « *Quest'opera* — così il Florimo — *eccitò un vero entusiasmo. In essa si ammira artifizio finissimo, spontaneità di freschissime idee, felicissime ispirazioni, finezza ed eleganza di frasi. Senza rinunziare allo scherzevole e giocoso, che era il suo punto culminante, il Ricci volle superare se stesso nel patetico e nel passionato: il riso e il pianto si alternano e vincono il cuore, e profonda scienza si ammira nei pezzi d'insieme e concertati. Ricci, acclamato dal principio alla fine della rappresentazione, avvertì che quei numerosi festeggiamenti erano veri e spontanei. Nè solamente gli aristocratici ed i ricchi lo festeggiavano, ma l'intero popolo milanese. Quasi tutti i pezzi si disputavano il primato; ma sopra tutti venne encomiato, ed*

è rimasto ancora all'ammirazione della presente generazione, il famoso duetto così detto della pistola, che comincia colle parole: Quell'antipatica vostra figura, *divenuto popolare* ».

Passiamo, ora, a Saverio Mercadante, il quale, dopo il suo ritorno dal Portogallo e dalla Spagna (dove era stato tre anni facendo rappresentare, in quei teatri principali, sei opere nuove), ebbe incarico di scrivere una grande opera per il S. Carlo di Napoli. Prescelse la *Zaira* o *Il trionfo della religione*, soggetto tratto dall'omonima tragedia di Voltaire, che, rappresentata la sera del 31 agosto, ottenne esito lietissimo. Il libretto era del Romani, che anche aveva scritto quello, dallo stesso titolo, per Bellini. Esecutori: la Ronzi De Begnis (Zaira); Bonfigli (Nerestano); Tamburrini (Orosmano); Fioravanti (Corasmino); Minieri (Meledoro); Eden minore (Fatima).

Il nome dello Strepponi (che richiama quello della seconda moglie di Giuseppe Verdi, della quale fu padre), appare anch'esso nell'anno 1831 (Scala, 20 settembre) con un'opera: *L'Ullà di Bassora*, che fu l'ultima tra le poche composizioni di quell'autore. Ottenne buon esito, e si dettero 15 rappresentazioni. Tra gli esecutori vanno ricordati Giulia Grisi, Berard Winter, Cesare Badiali e Vincenzo Galli. Librettista: Felice Romani.

Nell'inverno dello stesso anno, al Nuovo di Napoli, si diede una nuova opera buffa intitolata: *L'eredità di Pulcinella* o *Il prigioniero di Collebruno* del già citato Moretti. Non si hanno notizie al riguardo, all'infuori del nome del librettista, Andrea Passaro, e degli interpreti: Zampieri (Giocondo); Rossi (Alberto); Barbieri (Pulcinella); Casaccia (D. Martino); De Nicola (D. Timoteo); Papia (D. Epifanio); Bonando (Liborio); la Tavola (Elisa); la Checcherini (Lucrezia); la Boltrini (Brigida); Marianna Checcherini (Agatina).

Di Giacomo Panizza, noto maggiormente quale autore di musica per balli, vi è una farsa, *La collerica*, andata in iscena alla Scala il 25 novembre per una serata a beneficio del Pio Istituto Filarmonico. Naturalmente l'opera non ebbe altre rappresentazioni, essendo stata composta per quella speciale ricorrenza. L'esito fu buono. Venne interpretata dalla Giacosa, dalla Sacchi, dal Badiali, dallo Spiaggi e da Vincenzo Galli.

La serie degli spettacoli lirici, dati per la prima volta nei teatri italiani durante il 1831, si chiuse con la *Norma*.

« *Se in un cataclisma mondiale* — diceva il Petrella — *la Provvidenza mi avesse dato facoltà di salvare una sola opera musicale dall'universale distruzione, io, senza punto esitare, avrei preservato lo spartito della* Norma ».

Eppure, tale capolavoro dei capolavori fu fischiato alla prima rappresentazione, che ebbe luogo alla Scala il 26 dicembre, per inizio della stagione così detta di carnevale.

Vale la pena di ricordare come lo stesso Bellini partecipava l'esito all'amicissimo Florimo: « Milano, 26 dicembre. — *Carissimo Florimo: Ti scrivo sotto l'impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala: prima rappresentazione della* Norma. *Lo crederesti?* Fiasco!!! Fiasco!!! Solenne fiasco!!! *A dirti il vero, il pubblico fu severo, sembrava propriamente venuto per giudicarmi; e con precipitazione* (credo)

volle alla mia povera Norma *fare subire la stessa sorte della Druidessa. Io non ho più riconosciuti quei cari milanesi che accolsero, colla gioia sul viso e l'esultanza nel cuore, il* Pirata, *la* Straniera *e la* Sonnambula; *e pure io credevo di presentare loro una degna sorella nella* Norma! *Ma disgraziatamente non fu così; mi sono ingannato; ho sbagliato; i miei prognostici andarono falliti e le mie speranze deluse. Ad onta di tutto ciò, a te solo lo dico col cuore sulle labbra (se la passione non m'inganna) che l'introduzione, la sortita e cavatina di Norma, il duetto fra le due donne col terzetto che segue, il finale del primo atto, poi l'altro duetto delle due donne ed il finale intero del secondo atto, che comincia dall'Inno di guerra in poi, sono tali pezzi di musica, e a me piacciono tanto (modestia a parte) che, te lo confesso, sarei felice di poterne fare dei simili in tutta la mia vita artistica! Basta! Nelle opere teatrali il pubblico è il supremo giudice. Alla sentenza contro me pronunziata spero portare appello, e se il pubblico arriverà a ricredersi io avrò guadagnata la causa, e proclamerò allora la* Norma *la migliore delle mie opere. Se poi no, mi rassegnerò alla mia tristissima sorte, e dirò per consolarmi: Non fischiarono forse i romani la* Olimpiade *del divino Pergolesi?... Io parto col corriere e spero arrivare prima della presente. Ma, o io, o questa lettera ti recherà la trista novella della* Norma *fischiata*, ecc. ».

Gli esecutori principali furono Giuditta Pasta, Giulia Grisi, il tenore Donzelli e il basso Negrini, tra i migliori che allora contava il teatro lirico.

L'opera si rialzò nelle successive rappresentazioni, che ammontarono a ben 34, e dopo cento anni costituisce ancora un sublime godimento e, se si trovassero gli artisti adatti, sarebbe certamente rappresentata con maggior frequenza.

GIUSEPPE DE NAPOLI.

MUSICA D'OGGI che è entrata 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.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il disagio dei concerti sinfonici in Francia

Pierre Lalo esamina, nel « Courrier Musical », le ragioni che hanno portato al graduale decadimento delle esecuzioni orchestrali in Francia.

Queste ragioni non sono riconoscibili a primo colpo d'occhio: si tratta in realtà di un groviglio di cause concomitanti e di fatti contingenti, che non è facile districare. Il primo responsabile di questo lento sfacelo è il pubblico. La gente accorre ancora in buon numero ai concerti sinfonici; non in massa (come prima della guerra), ma in quantità tuttavia discreta: qualitativamente, invece, essa è scesa a un livello infimo. Non mostra, per la musica che le viene offerta, nè interesse appassionato o istintivo impulso d'amore, nè antipatia netta. Indifferenza e apatia, squallore sentimentale, sono le caratteristiche odierne della sensibilità collettiva.

E' già molto se, di quando in quando, il pubblico sembra scosso — come da una febbre a benigno decorso — da un lieve accesso di snobismo, all'audizione di qualche composizione alla moda. Ma, in ogni caso, è sempre questione di un momento; la passione (se così si può chiamare) è effimera: un fuoco di paglia. Per il resto, tutto si livella in una immutabile refrattarietà, in una sorta di assenteismo sdegnoso da qualsiasi formula di interessamento per le manifestazioni della musica sinfonica. E così l'uditorio appare perfettamente indifferente al fascino della bellezza come all'insulsaggine della mediocrità; e non gl'importa più di fare distinzione tra una esecuzione ammirabile e una esecuzione imperfetta o banale, tra l'interpretazione che rende fedelmente e profondamente il pensiero dell'autore e quella che la tradisce per negligenza o per incomprensione.

E' la guerra, qui, la grande colpevole. Il pubblico parigino del 1914 era composto di giovani — spiritualmente giovani; la loro sensibilità era vibrante e solida la loro cultura musicale, maturata attraverso gli studi. Questi giovani sono scomparsi: la guerra li ha presi.

Quelli che ne tengono il posto non reggono al confronto: la loro educazione artistica è monca.

La vita si è fatta oggi più turbinosa, più vertiginosa, più materializzata. Certi idealismi platonici, commisti ad impulsi di spiritualità pura, sono attualmente un controsenso. L'anacronismo è evidente. Troppi allettamenti più utilitari irretiscono la vita moderna: il « dancing », l'automobile, l'aeroplano, la radio, senza contare la necessità più urgente: quella di far denaro.

In conseguenza, il pubblico si è totalmente trasformato; tra le due generazioni s'è formato un abisso, che nessun miracolo sociale potrà mai colmare. Così è — similia similibus — che il nuovo uditorio ha i concerti che si merita. Concerti di seconda lega. In tempi passati si dava un solo concerto per settimana; per ogni programma erano stabilite almeno sei prove d'orchestra. Attualmente le Società dei Concerti Sinfonici a Parigi offrono due concerti alla settimana, con programmi diversi: in media, quindi, sono possibili soltanto due prove d'orchestra per ogni udizione. I risultati non possono essere che pietosi.

Gli esecutori sono ormai abituati a sonare meccanicamente, senza un attimo di slancio, accontentandosi di leggere le note e di accennare i coloriti. Perchè? Perchè gli stipendi sono irrisori, mentre il costo della vita si mantiene altissimo. Come è possibile chiedere ai professori d'orchestra — tra i quali si celano tempre elette d'artisti — il dono di sè stessi e tutta l'abnegazione per l'arte pura, quando i salari sono appena sufficienti a sfamare?

Lo Stato, d'altra parte, non interviene. Questo è il nocciolo della questione. Senza una congrua sovvenzione statale, i concerti sinfonici in Francia sono destinati ad un fatale declino. Ciò che non deve essere. Il mecenatismo privato, il quale è in funzione diretta del sorgere e del fiorire di ogni istituzione artistica d'importanza sociale (come provano gli esempi d'America, d'Olanda, di Germania), è l'elemento a cui occorre fare ricorso definitivo, per reintegrare al posto d'onore le masse orchestrali francesi e conferire ai concerti sinfonici la dignità e il prestigio d'un tempo.

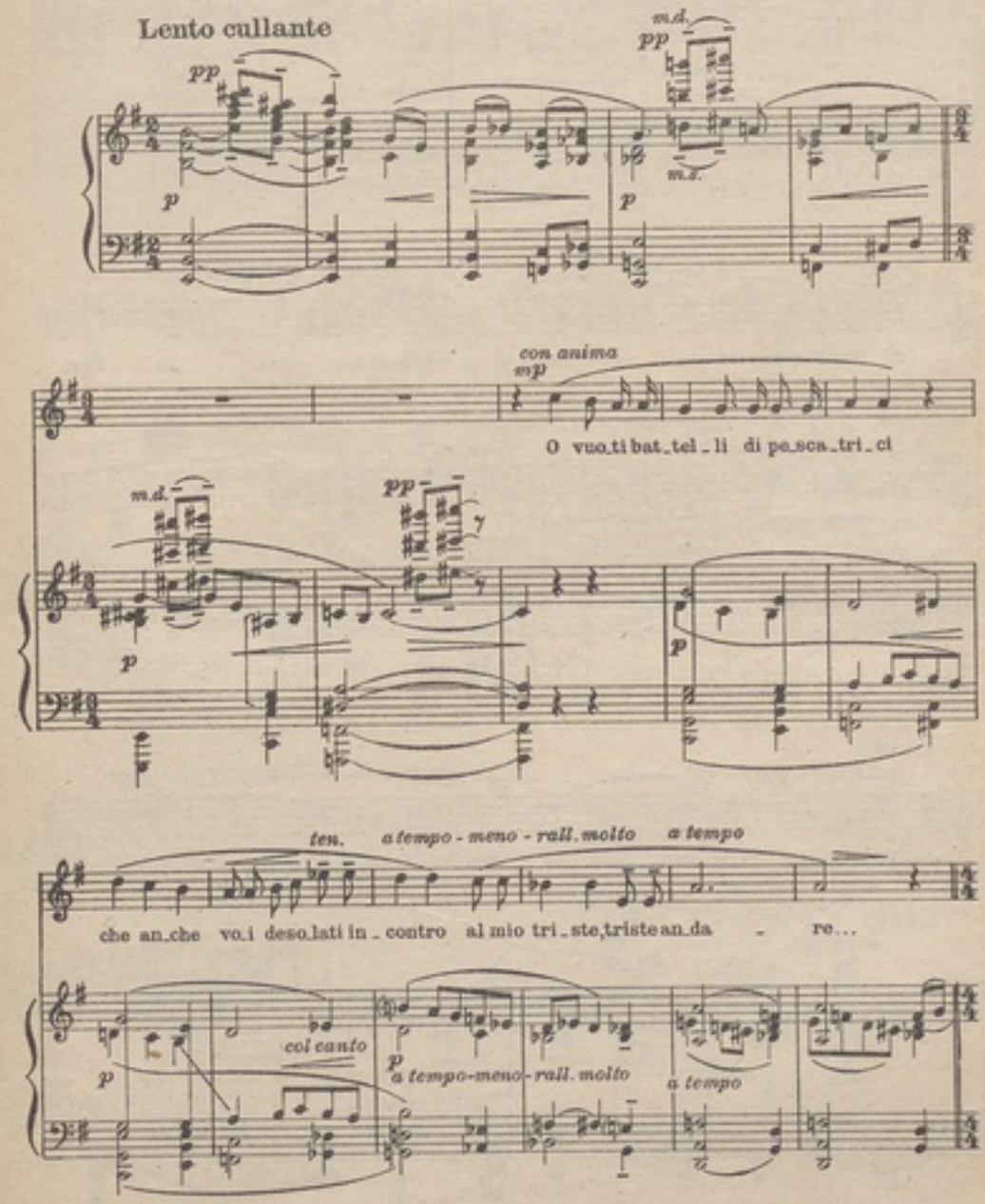
a Laura Pasini

L'IMMENSO MARE...

(Canto XI. di Sangi Takamma)

Da "*CENTO POETI, CENTO CANTI*,, di autori vari tradus. di B. Balbi. (Casa editrice "L'Estremo Oriente,, di Villafranca di Verona.)

Musica di R. Vené



Proprietà riservata

Poco più mosso *cresc. poco string.*

mf

oh, di - te, vi pre-go, a quanti mi si - a-no rimasti a-

Poco più mosso

string. *tratt.*

poco rall. *mp* *cresc:* *a* *poco* *a*

più f *allarg. molto* *poco* *f* *lunga* *a tempo*

-mi - ci, che verso lon - ta - ne i-so - le i-o at-tra - ver - so l'im-

allarg. molto *a tempo*

poco *sino* *al* *stentate* *f* *mf* *p dim.*

Lento

più f *p* *pp*

-men - so, l'im-men - so ma - - re

Lento

m.d. *m.s.* *p* *pp* *pp* *lontano*

ppp

perdendosi

L' Uccellino canta

Leone Mario Zanetti

VIOLINO

Lento ♪ = 60

pp

Lento ♪ = 60

pp

pp

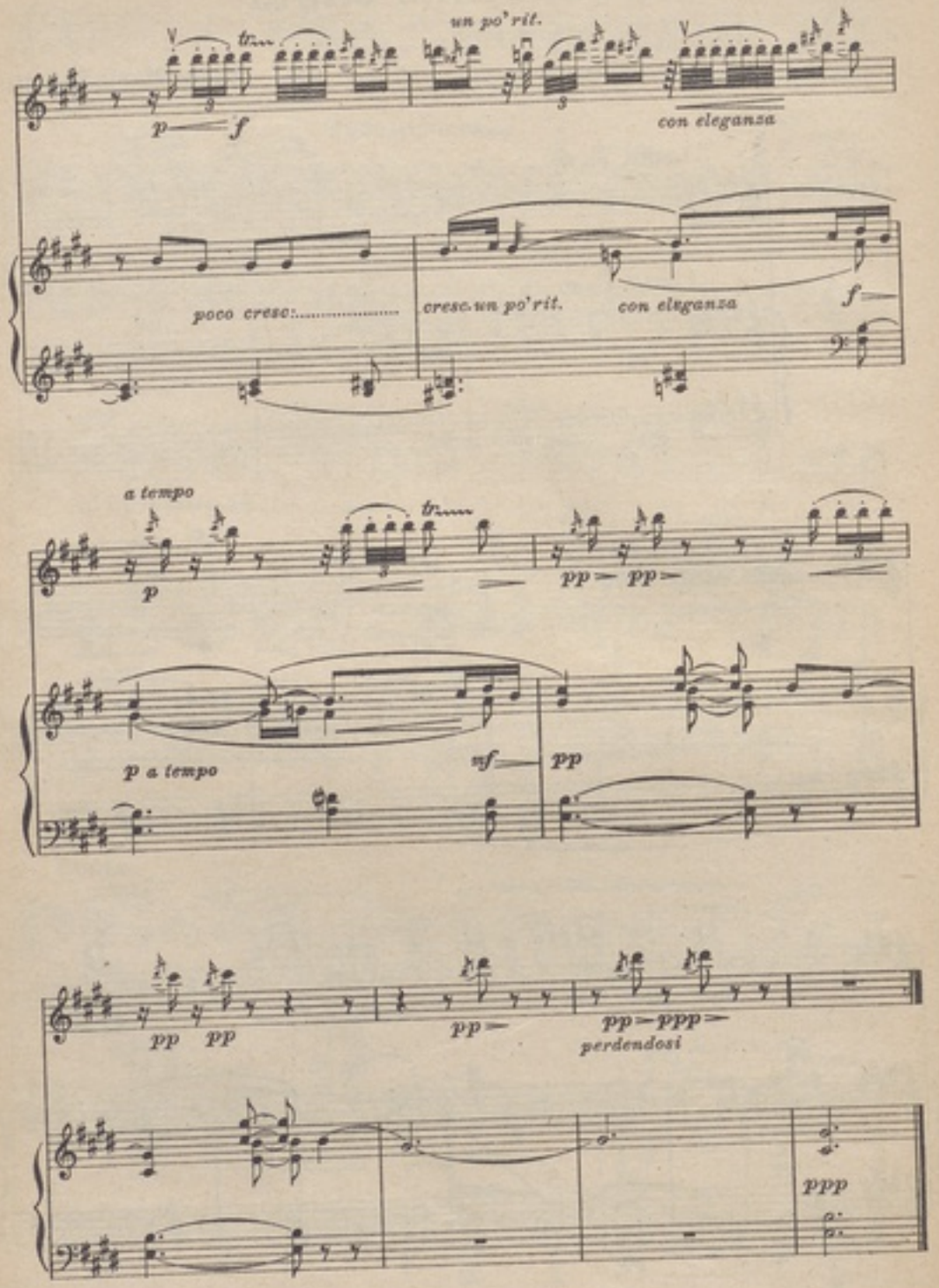
pp

pp *pp* *cresc.* *f* *pp*

p

pp

Proprietà riservata



Berlioz e Musset

(a proposito della *Sinfonia Fantastica*)

1831 - 1931

La « *Sinfonia Fantastica* » — Episodio della vita d'un artista — scritta da Ettore Berlioz nel 1831, è, o vorrebbe essere — come ognuno sa, e come Berlioz vorrebbe far credere nelle sue *Memorie*, un episodio autobiografico dell'artista: l'amore ch'egli ebbe per Henriette Smitson, attrice inglese, divenuta poi sua moglie. È vero che durante la composizione della *Sinfonia Fantastica*, l'eroina di essa incarnò per un momento anche una graziosa pianista, Camilla Moke — divenuta poi M.me Pleyel: ma in seguito, la figura dell'artista inglese si fissò e rimase la vera eroina del lavoro berlioziano.

Il programma di questo, è notissimo: un artista è stato preso da una passione folle per una donna, e la segue e la vede dappertutto: nella prima parte (*Rêveries et passions*) egli descrive i sentimenti che lo agitano: poi, vede l'amata ad un *Ballo*: segue la famosa *Scena dei campi*, ricordo di corse folli tra il verde e gli alberi; poi « avendo acquistato la certezza che il suo amore è stato misconosciuto, l'artista si avvelena con l'oppio. La dose del narcotico, troppo debole per dargli la morte, lo abbatte con un sonno pesante, e lo tormenta con terribili incubi. Sogna d'avere ucciso la donna amata, d'essere stato condannato, d'assistere alla *propria esecuzione* » (lettera di Berlioz a Ferran: 16 aprile 1830). È la famosa *Marcia al supplizio*. In seguito l'artista si crede trasportato al sabba delle streghe (*Sogno di una notte di tregenda*) dove la figura dell'amata gli appare violentemente deformata fra suoni lugubri di campane a morto, ed una macabra parodia del *Dies irae*.

Come programma è difficile immaginare qualche cosa di più furiosamente romantico — siamo nel 1830 — e berlioziano, e si potrebbe credere ad una creazione autentica dell'autore delle *Huit scènes de Faust*.

Ma ecco che, in occasione del prossimo centenario della *Sinfonia Fantastica*, proprio a proposito del suo programma, J. G. Prod'homme, nel *Ménestrel*, pubblica alcune curiose ed interessanti notizie che val la pena di riportare.

Nel 1828, i librai Mame e Deleunay-Vallée, pubblicavano un singolare libriccino, il quale, nonostante fosse adatto al gusto del tempo, dovette trovare ben pochi lettori. Il libriccino era intitolato: l'*Anglais mangeur d'opium, traduit de l'anglais et augmenté par A. D. M.* Le tre iniziali nascondevano il diciottenne Alfred De Musset, il quale, non contento di tradurre — a modo suo — le famose « *Confessioni d'un opiomane* » di M. de Quincey, le aveva imbottite d'episodi uno più fantastico dell'altro, al quale l'autore inglese non aveva neppure lontanamente pensato.

Conobbe Berlioz il libro del giovane De Musset? Tra i moltissimi poeti citati nelle *Memorie* e sul frontespizio delle numerose melodie berlioziane, il nome dell'autore delle *Nuits* non comparisce neppure una volta: Berlioz sembra ignorarlo.

Ciò nonostante, tra gli episodi aggiunti dal De Musset o di sua creazione ce n'è uno, in cui la disgraziata falena — che l'inglese trova nelle vie di Londra, perde subito di vista e ricerca invano — viene ritrovata ad un ballo, coperta di diamanti « con l'aria seria e triste ». Ora questo *Bal* mussettiano, in cui le allucinazioni e le fantasmagorie più romantiche hanno larga parte, assomiglia straordinariamente alla seconda parte della *Sinfonia Fantastica*, e la dose d'oppio che non basta ad uccidere l'artista, ma basta benissimo a dargli gli incubi necessari a scrivere le *Marche au supplice* ed il *Songe d'une nuit de sabbat*, si ritrova tale e quale nelle « Confessioni d'un oppiomane ». Berlioz conobbe il libro di De Musset oppur si tratta di un curioso incontro di sensibilità?

L'autore non si pronuncia, ma in compenso cita un lungo passaggio del volume di De Musset in cui questi descrive le proprie impressioni sulla prima visita alla scuola di anatomia; poi cita un passaggio del V capitolo delle *Memorie* berlioziane sullo stesso argomento. Le impressioni sono le stesse: le espressioni quasi uguali.

Plagio? sensibilità simili che hanno le stesse reazioni? è un piccolo problema di psicologia artistica che varrebbe la pena di approfondire.

Recente successo alla Scala:

I. PIZZETTI

Lo Straniero

Dramma in due atti, parole dello stesso autore.

Canto e pianoforte . . . L. 50,—
Libretto . . . . . » 5,—

Rondò Veneziano

per Orchestra

Partitura in 16° . . . . . L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, novembre 1930.

—— *Gustave Charpentier.*

Breve biografia seguita da un'accurata bibliografia.

F. CIARLANTINI. - *Appunti sulla musica in America.*

Considerazioni acute ed interessanti sulla vita musicale americana, la quale, secondo l'A., è molto più intensa e coltivata di quanto da noi si immagini.

—— *Il festival di musiche sacre a Francoforte.*

Osservazioni sul recente *festival* di musica sacra a Francoforte, sui risultati conseguiti, sulle affermazioni che tale manifestazione ha rivelato, specialmente nei rapporti dell'Italia.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, novembre 1930.

S. A. LUCIANI. - *L'insegnamento della composizione e la storia della musica.*

L'A. propugna una nuova forma per l'insegnamento della composizione, modellata sullo sviluppo della musica secondo il criterio storico: partendo cioè prima dal contrappunto, e poi l'armonia: riforma già attuata da D'Indy a Parigi nella sua *Schola Cantorum*.

Rassegna Italiana. - Roma, novembre 1930.

R. ASSAGIOLI. - *Musica e medicina. - La musica come mezzo di cura e come causa di malattie.*

Dotta dissertazione sulle singolari virtù terapeutiche e sulle facoltà emotive dell'arte dei suoni. L'articolo è ricco di citazioni storiche e di esemplificazioni convincenti. L'autore formula il voto che «con l'attiva ed armonica cooperazione di medici e di musicisti, venga largamente usato per il bene dei figli d'Italia, per sanarne i mali fisici e morali, per suscitarne le energie, per potenziarne le opere feconde, il mirabile, divino farmaco della musica».

La Propaganda Musicale. - Roma, novembre 1930.

M. RINALDI. - *Perosi, accademico d'Italia.*

Considerazioni e ricordi personali sull'autore del *Mosè*, in occasione della sua nomina ad Accademico d'Italia.

Rassegna Dorica. - Roma, novembre 1930.

P. A. PISK. - *La musica creatrice in Austria.*

«... Tutti i musicisti di una qualche importanza hanno sempre gravitato e gravitano tuttora verso questa città (Vienna)... dove la naturale tradizione, arricchita da un glorioso passato di creatori musicali, è assai sviluppata. Ecco perchè da noi ogni innovatore deve combattere lo spirito conservatore tradizionalistico». L'A. fa poi una breve rassegna dei compositori austriaci e tedeschi dell'ora attuale, che dimorano od hanno dimorato un certo tempo a Vienna, mettendone brevemente in rilievo le caratteristiche ed i rapporti con la tradizione.

U. ROLANDI. - *Il primo «librettista» romano ed il suo primo libretto per musica.*

Scritto di carattere storico. Il primo librettista romano è Pietro Della Valle (1586-1652) soldato, umanista, viaggiatore, musicista, ecc. ed il primo libretto da lui scritto fu il *Carro di fedeltà d'amore* (1606) per la musica di Paolo Quagliati, compositore romano.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1930.

J. RACEK. - *Contribution au problème de l'esthétique musicale chez Descartes.*

«Descartes non si occupò affatto del problema «Che cosa separa l'arte dalla scienza?» che tanto preoccupava i suoi contemporanei, ma si diede piuttosto ad uno studio puramente empirico della musica senza occuparsi delle idee speculative dei suoi contemporanei... Il suo razionalismo non gli permette di impegnarsi in idee astratte sull'arte. L'obbiettività del suo metodo appariscе fin dal principio del suo *Compendium musicae* dov'egli parla dello scopo e del fine della musica». L'A. esamina in seguito le idee esposte da Descartes nel *Compendium musicae* e conclude: «Così l'arte classica accettò dalla filosofia cartesiana le tre leggi distinte che compongono un'estetica: il suo *ideale*, il suo *criterium* e le *regole* della composizione».

M. PINCHERLE. - *Alexandre Boucher.*

Alessandro Boucher, nato a Parigi nel 1778, morto nel 1861, fu considerato come uno dei grandissimi violinisti del suo tempo: fu una singolare figura d'uomo, ed ebbe vita assai avventurosa. L'A. in questo articolo traccia la sua biografia molto accuratamente e mette in rilievo le caratteristiche dell'uomo e dell'artista, e dei suoi rapporti con i contemporanei.

A. GASTOUÉ. - *Les psaumes.*

«Un po' di storia e di critica - Forma dei salmi, caratteristiche e loro importanza liturgica». Sotto questi titoli l'A. fa una breve ed acuta critica dei *Salmi*, del come ci sono pervenuti, come sono conservati; della ricostituzione del testo; della loro forma, dell'interesse musicale che presentano; come venivano eseguiti, e della trasformazione attraverso i secoli dell'arte vocale salmistica. Tutto lo studio è accuratamente condotto e da raccomandare in modo speciale ai cultori di studi del genere.

J. SUBIRA. - *Le théâtre musical espagnol au XVII siècle.*

Aggiunte e complementi alla storia del teatro spagnuolo nel secolo XVIII, scritta da R. Mitjana e pubblicata nel 1920, in base alle più recenti ricerche storiche e musicologiche.

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1930.

C. H. BOUVET. - *Les Du Buisson.*

Ricerche storiche sopra una famiglia d'organisti francesi della chiesa di San Gervasio, predecessori di Couperin. Lo studio, condotto con grande accuratezza e serietà, riproduce numerosi documenti dell'epoca riferentisi ai musicisti citati, ed è seguito da un catalogo delle composizioni stampate e manoscritte dei compositori di questo nome.

MAHMOUD RAGHIB. - *Descriptions d'orgues données par quelques anciens auteurs turcs.*

Facendo seguito ad uno studio comparso sulla stessa rivista nel maggio 1929, l'A. prosegue le sue ricerche intorno all'organo specialmente d'origine orientale. Le ricerche sembrano coronate da ottimo successo, tanto che qui l'A. può pubblicare un secondo gruppo di documenti d'antichi autori turchi, concernenti descrizioni dell'organo liturgico.

M. PINCHERLE. - *Antonio Vivaldi.*

Continuazione e fine del saggio biografico sul *Prete rosso* già apparso sulla *Rassegna Musicale*. Qui il saggio è arricchito dalla pubblicazione di documenti inediti, e di due, poco noti, ritratti di Vivaldi.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 ottobre 1930.

A. MANGEOT. - *La musique dans les prisons.*

Per volontà del Ministro di Grazia e Giustizia, Barthou, l'amministrazione dei penitenziari francesi ha concesso ai carcerati di assistere a concerti tenutisi entro le prigioni. Una donna, ardita e generosa, ha compiuto il miracolo di addolcire i cuori di migliaia di detenuti. Le relazioni di questo avvenimento, di alta significazione umana e misericordiosa, sono contenute in un libro, che l'autrice (la quale serba l'incognito) ha chiamato: «Il miracolo d'Orfeo».

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 novembre 1930.

G. CONTI. - *Le pensée dans l'oeuvre de Beethoven.*

«Quando pensiamo a quello ch'egli ha dovuto soffrire, noi l'ammiriamo come un eroe, e — nel senso che l'intendevano gli antichi — lo veneriamo come un santo».

—— 15 novembre 1930.

A. DANDELOT. - *La jeunesse de C. Saint-Saëns.*

Estratto dal libro: *La vie et l'oeuvre de Saint-Saëns*, di prossima pubblicazione.

Le Ménestrel. - Parigi, 14 novembre 1930.

A. MACHABEY. - *Notes sur la Musique allemande contemporaine: Anton Webern.*

Proseguendo i suoi studi sulla musica ed i musicisti tedeschi contemporanei, l'A. parla ora di A. Webern, discepolo di Schönberg, compositore assai interessante, autore di opere notevolissime quantunque ancora ignote fra noi: ne rivela le caratteristiche, ed analizza alcuni dei suoi lavori più significativi.

J. TIERSOT. - *Les chants populaires des montagnes romaines.*

Come appendice allo studio sullo stesso argomento apparso qualche numero fa sulla stessa rivista, l'A. esamina ed approfondisce le caratteristiche di un certo frammento popolaresco della stessa regione, e ne mette in rilievo le caratteristiche.

—— 24 novembre 1930.

P. BERTRAND. - *Impression de Berlin.*

Osservazioni sulla vita musicale berlinese, sull'organizzazione dei concerti, ecc. Lo scritto, assai interessante, continua e lo riassumeremo a pubblicazione compiuta.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, novembre 1930.

H. J. FOSS. - *Bach in America.*

Scritto sulle esecuzioni della musica di Bach in America: le esecuzioni — fatta qualche riserva per le trascrizioni — sembrano all'A. eccellenti, e sono sempre accolte con grande interesse ed entusiasmo dal pubblico americano.

C. SANFORD TERRY. - *The «Christmas Oratorio»; original or borrowed?* (L'Oratorio di Natale — di Bach — è originale o solamente attribuito?).

Seconda parte di un interessante studio — che riassumeremo a pubblicazione finita.

Musical Opinion. - Londra, novembre 1930.

F. BERGER. - *The Early Verdi.*

L'A. afferma che le opere del primo Verdi — quelle dette impropriamente della prima maniera — fino alla *Luisa Miller* sono ingiustamente trascurate non solo dai teatri ma dalla critica: ch'esse sono non meno rappresentative — del periodo romantico — di quelle posteriori, e si augura che il futuro biografo-critico, ne faccia uno studio accurato perchè anch'esse abbiano il loro giusto rilievo e siano messe nel giusto valore.

P. GODFREY. - *Haydn and Porpora.*

Scritto d'indole storico-biografica sul rapporto intercorsi fra Porpora e Haydn (che fu suo allievo e servitorello) come furono e come vennero prospettati da G. Sand in Consuelo.

S. MIDGLEY. - *What Price Harmony?*

Risposta di carattere quasi polemico ad un altro articolo, che trattava la questione della musica antica e di quella detta moderna.

The Sackbut. - Londra, novembre 1930

H. A. SCOTT. - *Chopin and the test of time.* (Chopin e la prova del tempo).

Da un'inchiesta fatta dall'A. sembra che *in realtà* — nonostante le apparenze vadano a qualche altro compositore — Chopin rimanga ancora, almeno in Inghilterra, l'autore preferito fra tutti, antichi o moderni: il tempo sembra esser passato, sull'opera del più romantico fra i musicisti, senza lasciar traccia, facendola anzi brillare del più vivo splendore.

R. JACOBS. - *The disappointed musician.*

« Il critico musicale è sempre un musicista mancato ». Non è sempre vero, sebbene l'A. affermi il contrario: ma è certo che il critico deve essere anche *tecnicamente* un musicista. Non è però meno vero che « nella migliore delle critiche il giudizio è piuttosto sottinteso che espresso: e che l'oggetto vero della critica è l'esperienza personale dell'opera d'arte. Il critico migliore è colui che ha esperienza dell'opera d'arte con la stessa intensità e padronanza che gli permette l'espressione agevole della propria esperienza... ».

H. MORGAN-BROWNE. - *Edward Grieg.*

« Se Grieg non è un grandissimo musicista, non v'è ancora chi l'abbia superato in delicatezza, in serenità, in poesia ». Questa la conclusione dello scritto in cui l'A. mette in rilievo le caratteristiche dell'opera del musicista norvegese.

Monthly Musical Record. - Londra, novembre 1930.

E. WELLESZ. - *Mahler's Orchestration*

L'A. — noto compositore, ed autore d'un trattato d'orchestrazione moderna — studia le caratteristiche della strumentazione di Mahler, chiara, precisa, luminosa, veramente classica, e la contrappone a quella densa, multicolore, complessa di R. Strauss. Le sue simpatie sono per Mahler, ch'egli riguarda come un modello possibile, a preferenza di tutti gli strumentali di derivazione wagneriana.

H. ANDREWS. - *Berg's « Wozzeck ».*

Studio analitico sull'opera di Alban Berg, *Wozzeck*, che, apprezzata all'inizio da una ristretta cerchia, arriva ora al grande pubblico ed è già stata salutata da critici di valore come l'affermazione teatrale più significativa del nostro tempo dopo *Pelléas*.

T. F. DUNHILL. - *Misprints again.* (Sempre errori di stampa).

Sugli errori di stampa che si trovano ancora in lavori di Dvorak, di Ciaicowsky, di Mozart ed altri.

J. PULVER. - *William Brade's tercentenary.*

Scritto in occasione del terzo centenario di W. Brade, compositore inglese (1560-1630), rievocanne la sua vita e la sua opera.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, novembre 1930.

E. KURTH. - *Symbolische und dynamische Primitivformen.*

Note di esegesi e di estetica, desunte dalla quarta suddivisione di un volume dal titolo « Musikpsychologie » dello stesso autore, apparso nel novembre di quest'anno in Berlino, pei tipi della casa editrice M. Hesse. Lo studio, ricco di argomentazioni acute, condotte con logica serrata, e corredato di dati storiografici di alto interesse culturale, rivela una dottrina mirabile.

K. HERBST. - *Philipp Jarnach.*

Figlio dello scultore spagnolo Esteban Jarnach, questo musicista di chiara fama nacque in Nolsly (Francia) nel 1892. L'articolo che lo riguarda è una rapida rassegna delle sue opere, e fornisce altresì alcuni elementi di indagine analitica intorno ai brani più tipicamente rappresentativi della produzione moderna, non solo per questo autore, ma anche per altri contemporanei, intercalando brevi profili biografici e stilistici.

H. HERRMANN. - *Grundriss zu einer neuen Harmonielehre.*

Gettare le basi per l'insegnamento di un nuovo metodo d'armonia costituisce assunto grave. L'articolista sembra conscio di ciò, poichè i dettami del suo nuovo ordinamento didattico corrispondono a presupposti fondamentali delle leggi dell'acustica e ad impulsi istintivi della natura umana.

R. SPECHT. - *Toscanini-Silhouette.*

Il titolo dice già tutto. Non è un articolo incensativo, da critico aulico: è la raffigurazione fedele e viva della personalità toscaniniana, unica al mondo. Il più bell'elogio che vien fatto al Maestro italiano è che egli non sovrappone mai l'interprete al creatore, non adultera mai la volontà — occulta o palese — del compositore, ma la riproduce e la risuscita, col magistero incomparabile della sua arte.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 5 novembre 1930.

G. VOIGT. - *Farbe-Ton-Kongress in Hamburg.*

Le interferenze tra colore e suono costituiscono un problema di immutabile attualità, come è comprovato dalle relazioni sul Congresso tenutosi recentemente ad Amburgo.

G. KRAUSE. - *Paderewskis einzige Oper « Manru ».*

Al teatro statale di Posen è stata rappresentata la sola opera composta dal celebre pianista: prima ed ultima espressione di una attività creativa, che avrebbe potuto culminare, anzichè in una manifestazione sporadica, in una serie coordinata di lavori teatrali,

tanto più interessanti per l'eccezionale natura di questo artista e il prestigio altissimo della sua figura. L'opera data dal 1901.

---

12 novembre 1930.

F. W. HERZOG. - *Die Wahrheit über Wagner?* (La verità su Wagner?).

Due azzimati inglesi, Hurn e Root, la cui competenza musicale è quanto mai equivoca, hanno stampato un libello antibayreuthiano presso l'editore Cassel e Co. in Londra, dal titolo « The truth about Wagner », che ha un sapore parodistico e un'intonazione caustica di pessimo gusto.

---

19 novembre 1930.

J. BARMAS. - *Pierre Rode.*

Nel novembre 1930 è ricorso il centenario della morte di questo insigne violinista, illustratosi, oltre che nel campo dell'attività concertistica, nella didattica e nelle opere teoriche.

---

26 novembre 1930.

G. SCHOTT. - *Wie die Kompositionen getauft werden.* (Come sono battezzate le composizioni).

Mentre la più copiosa serie delle opere musicali classiche ci è pervenuta con la designazione pura e semplice del numero d'ordine e dell'anno della composizione, una stretta cerchia di creazioni di musica pura ha avuto dai contemporanei e più ancora dai posteri il battesimo di una denominazione, talora appropriata, talora incongrua e grottesca. Per non menzionare le sinfonie di Beethoven, contrassegnate ormai dal distintivo universale di « Eroica », « Pastorale », « Apoteosi della danza », ricordiamo il Quartetto postumo per archi di Schubert, in re min.: « La morte e la fanciulla » e la grande Fantasia in do maggiore per pianoforte: « Il Viandante ». Chi non conosce il « Canto della primavera » di Mendelssohn? La Quarta sinfonia di Bruckner, in mi bem. maggiore, porta l'etichetta di « Romantica »; ed è noto, infine, che la Sonata in la maggiore per violino di Brahms porta il titolo di « Meistersinger-Sonate » per una evidente analogia col tema del « Walters Preislied » nei *Maestri Cantori*.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 31 ottobre 1930.

H. HAAS. - *Gebrauchs oder Gewohnheitsmusik?* (Musica d'uso o d'abitudine?).

Rapida rassegna delle correnti musicali di attualità, delle predilezioni e dei gusti collettivi. Il cinematografo, il the danzante, il cosidetto « concerto » delle orchestrine nei caffè, hanno ormai monopolizzato i repertori e fossilizzato la sensibilità del pubblico.

---

7 novembre 1930.

W. HITZIG. - *Das Hörerlebnis des Rundfunkhörers.*

Lo sterminato uditorio della radio ha acquisito ormai un corredo di esperienze artistiche, che non è possibile catalogare o classificare. Comunque, nella serie svariata delle trasmissioni radiofoniche, nel susseguirsi di programmi eterogenei, che compendiano secoli di letteratura musicale, è indubbio che l'elemento dominante della recezione, il fattore più gradito dell'audizione è la *melodia*.

---

14 novembre 1930.

F. WEINGARTNER. - *Zur Partitur-Notierung.*

L'insigne direttore d'orchestra pronunzia una obbiettiva e serena parola, in questa sfibrante campagna, che da anni va propugnando la riforma nella notazione della partitura d'orchestra. « Corni, clarinetti e corno inglese sono i soli istrumenti trasportati, nell'orchestra normale, il cui suono reale non corrisponde alla notazione; un reliquato, di cui ben si può fare a meno ». E si dichiara, in massima, favorevole al sistema instaurato da Giordano.

---

21 novembre 1930.

A. HOLDE. - *Kritiker oder Propagandist.*

Dissertazione sui compiti del critico, considerato non già come spauracchio dell'artista creatore, ma come propagandista dell'opera dell'ingegno umano, e come assertore convinto del cammino ascensionale dell'arte.

E. SUTER. - *Manfred Gurlitts « Soldaten ».*

Prima rappresentazione a Düsseldorf di quest'opera, accolta con favore dal pubblico. La musica non brilla per eccessiva originalità. Vi si riscontrano, in alcuni dettagli episodici, brani che destano reminiscenze, raffronti e correlazioni con musica ben nota. Ma, in complesso, il lavoro ha un onesto intendimento artistico e una sincerità d'espressione, che ne attenuano le mende.

Melos. - Magonza, novembre 1930.

Il fascicolo è dedicato alle manifestazioni sulla vita musicale nelle città di provincia. Le nozioni che noi abbiamo intorno all'attività artistica mondiale, rispecchiano per lo più gli aspetti multiformi delle grandi città. Non sembra quindi cosa oziosa gettare lo sguardo nelle città minori, dove l'esistenza ha un ritmo più pacato, ma dove non minore che nelle grandi metropoli è l'impulso verso il nuovo, verso forme rigeneratrici dell'arte.

H. P. GERICKE. - *Unsere Stellung Zum Grammophon.* (La nostra posizione innanzi al grammofono).

« Abbiamo in medie e piccole città. Non abbiamo mai studiato musica. Ognuno di noi ha il suo mestiere o la sua professione: siamo gente di commercio, insegnanti, medici, avvocati. Ci interessiamo alla musica e facciamo opera di propaganda attivissima, per mantenere in vita le istituzioni musicali delle nostre città. Ma le manifestazioni artistiche — ahimè! — scarseggiano. Nessun concertista vien più tra noi a suo rischio e pericolo. Denari per pagarci il lusso di orchestre e di cori non ne abbiamo. E allora ci dobbiamo accontentare del grammofono ».

H. Strobel-F. Warschauer. - *Interessante Jazzplatten.*

I dischi di jazz più genuini sembrano sempre quelli dei negri. Witheman e Hylton sono già di una lega più bassa: roba di seconda mano. Il film tanto magnificato di P. Witheman, dal titolo pomposo e grottesco: *Il Re del jazz*, è una vera catastrofe musicale.

H. M. - *Bach auf der Schallplatte.* (*Bach sul* disco grammofonico).

La linea pura e le possenti volute architettoniche del genio di Eisenach ben si addicono alla riproduzione grammofonica. Un esempio di sorprendente nitidezza di suono è data dall'incisione, fatta dalla Philadelphia-Symphony Orchestra sotto la direzione di Stokowski, del *Secondo concerto brandeburghese.*

H. Str. - *Toscanini auf Electrola.*

La New York Symphony Orchestra ha inciso — sotto la direzione di Toscanini — la *Haffner-Sinfonie* di Mozart.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, novembre 1930.

C. D. Carls. - *Der Opernfilm.*

La notizia dell'accordo intercorso tra l'Intendenza generale dei teatri di Stato germanici e la Società Terra-Film, per la ridazione in film sonoro di intere opere liriche, ha rivoluzionato a suo tempo il mondo dei competenti e dei curiosi. L'articolista, pur rendendo omaggio alla figura artistica di Max Reinhardt, promotore di questa cordiale *entente*, stigmatizza le finalità pratiche di un'impresa del genere, facendo ampie riserve sui risultati che se ne potranno trarre. Si pensa — con scarsa attendibilità — che da questa confezione in scatole della musica scritta per il teatro, verranno ad avvantaggiarsi le città di provincia, che non hanno i mezzi necessari per gli allestimenti dei grandi spettacoli. Ma la congettura è gratuita e fallace. Quello che è certo, si è che si predispone in questo modo una deviazione del gusto, e si viola palesemente la volontà di chi ha creato l'opera solo per il teatro e non per i fantasmi dello schermo.

K. Marx. - *Schallplatten - Geschichte.* (Storia del disco grammofonico).

Le origini della macchina parlante moderna risalgono agli anni dal 1860 al 1870, allorchè il fisico König perfezionò il *fonoautografo* scoperto da Scott nel 1850. Nel 1877, contemporaneamente, in Francia Kross e in America Edison costruirono il primo fonografo.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, ottobre 1930.

O. Downes. - *J. A. Carpenter, american craftsman.* — F. Borowsky. - *J. A. Carpenter.*

Due scritti — il primo sull'uomo, il secondo assai più ampio sul musicista ed i suoi lavori — su questo compositore americano che sembra essere tra i più significativi della sua nazione nell'ora attuale. Segue un completo ed accurato elenco delle opere del Carpenter.

L. Sabaneev. - *Musical tendencies in contemporary Russia.*

Si discorre delle attuali tendenze della musica russa e sulle influenze ch'essa subisce dalla vita economica, dalla vita sociale, dalla vita politica.

W. O. Strunk. - *Vergil in music.*

Elenco dei compositori — dai più antichi ai più recenti — i quali hanno chiesto la poesia o l'ispirazione alla musica virgiliana per la loro musica.

R. W. Dawson. - *Haydn and Mozart.*

Esame storico ed estetico delle reciproche influenze ch'ebbero l'uno sull'altro Haydn e Mozart. « Il rapporto fra l'arte di Haydn e quella di Mozart in relazione alla loro vita è molto fruttifero. Troppo spesso ci si occupa di loro dal punto di vista dello sviluppo della forma, e troppo raramente rispetto a quello del contenuto... ».

P. Landormy. - *Lili Boulanger (1893-1918).*

Si ricorda brevemente l'opera e la vita di questa compositrice francese morta a 25 anni dopo aver dato lavori che facevano prevedere uno splendido avvenire.

S. Nadel. - *The origins of music.*

L'A. ha cercato nei campi e fra i popoli più diversi i documenti sulle origini della musica. Troppo lungo a riassumere il saggio, ne faremo oggetto d'un articolo.

F. H. Martens. - *Music Mirrors of the second Empire.*

Continua lo studio della vita musicale in Francia all'epoca del secondo Impero.

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 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.

VITA MVSICALE

TEATRI

Il primo mese scaligero

Con i *Lombardi alla prima crociata*, presenti anche i Principi di Piemonte, si è riaperta il 7 dicembre u. s. la Scala, abbellita e rimodernata nelle poltrone, tappeti e tappezzerie.

L'opera verdiana, in 4 atti e 14 quadri, vi appariva per l'ottava volta, dopo 67 anni, essendosi data nella stagione del 1843 (nuovissima) e nelle successive del 1844-45, 1846-47, 1854-55, 1856-57, 1859-60, 1863-64, rispettivamente con 27, 15, 37, 3, 5, 4 e 3 rappresentazioni. Essa era inoltre apparsa a Milano, per l'ultima volta, al teatro Dal Verme nel carnevale 1901-1902.

Il pubblico ha ascoltato con deferente attenzione il vecchio spartito in cui affiorano già il temperamento e le passioni del Maestro, che avranno campo di affermarsi, e così potentemente, nei successivi suoi lavori. L'attuale esecuzione è apparsa pienamente giustificata sia per le possibilità che offre l'allestimento scenico, sia per le non poche pagine altamente suggestive dello spartito, come il concertato finale del 1° atto, il celebre coro del « tetto natio », lo stupendo duetto di chiusura del 3° atto.

Superiore ad ogni elogio è stata l'esecuzione alla quale ha presieduto il maestro Panizza — salutato all'apparire sul podio pel suo ritorno alla Scala — che con studio e cura ha concertato e diretto.

La Scacciati si è rivelata una Gisella come meglio forse oggi non si potrebbe avere, riuscendo a superare le moltissime asperità della parte ed a dare giusto rilievo al personaggio. Il basso Vaghi ha disegnato un Pagano vivo e palpitante e per di più con buoni mezzi vocali. Dei due tenori che l'opera richiede, il Merli (Orsuto) ha ben adattato la sua voce alle esigenze dello stile e il Fullin (Arvino) si è fatto apprezzare per il suo canto facile e caldo. Ricordiamo ancora la Ciani, la De Cartosio, Zambelli, Venturini, Sabat, il corpo corale, istruito con precisione dal Veneziani, ed il primo violino Nastrucci.

Il *régisseur* Lothar Wallenstein si è dimostrato artista di belle risorse. Di ottimo effetto i costumi di Caramba e le scene di Marchioro.

***

L'8 dicembre, opera pure di nuovo allestimento, è riapparso il *Don Pasquale*, scritto, come i *Lombardi*, nel 1843. Nonostante i suoi quasi novant'anni, lo spartito donizettiano appare freschissimo e, nella sua semplicità e sincerità d'espressione, trova elementi tali da assicurargli una lunga vita. Basterebbe ricordare il duetto fra Norina e il Dottore (primo atto), il quartetto finale del secondo, la scena dello schiaffo e la serenata.

Il maestro Calusio ne ha dato una interpretazione accurata e di sicuro buon gusto. La signora Toti Dal Monte, nella parte di Norina, ha prodigato le risorse della sua bella, agile e nitida voce dimostrandosi anche attrice perfetta. Stabile ha offerto una bellissima figurazione di Malatesta ed Autori è stato un protagonista divertente. Egregiamente il tenore De Muro Lomanto. Salvini ha curato la messa in scena dell'opera e Caramba l'allestimento. Belle le scene di Rovescalli e di Santoni.

Loreley, è riapparsa alla Scala la sera del 26 u. s., dopo quindici anni. Sono note le vicissitudini del lavoro, al quale hanno posto mano tre librettisti: il D'Ormeville, dapprima, Zanardini e Illica in seguito; e come l'opera, presentata una prima volta nel 1880 al Regio di Torino sotto il titolo di *Elda*, vi ritornò dieci anni dopo, con quello di *Loreley*. Tutti questi rifacimenti hanno certamente influito sulla sua organicità. Tuttavia lo spartito del Catalani piace e piacerà a lungo per la schietta musicalità, la delicata fattura e la sua dolcezza melodica. La marcia funebre, la danza delle ondine e il duetto finale hanno trovato anche questa volta calorosissimi consensi.

Il maestro Del Campo ha diretto con vivacità, rendendo completamente lo stile del lavoro. In Bruna Rasa si è avuta una protagonista veramente di classe; ha saputo prestare al personaggio, a cui soltanto le elette possono accostarsi, i magnifici mezzi vocali di cui dispone e l'intelligenza di artista raffinata. Molto bene, nella parte di Walter, si disimpegnò il tenore Merli, artista di sicure risorse; ed un felicissimo debutto fece alla Scala il

baritono Tagliabue (Hermann). Lodevole il basso Zambelli e discreta la Turnera. A posto le parti secondarie; ammirata la Gallizia, prima ballerina. Ottimo, come sempre, il coro; di bell'effetto la messa in scena di Frigerio e le scene di Grandi.

***

Vivamente attesa, essendo noti i successi di Roma e di Buenos Aires, è andata in scena — la sera del 7 gennaio — quale prima novità assoluta, l'opera di Pizzetti *Lo Straniero*.

Non ci dilungheremo su di essa avendone parlato diffusamente, dopo la prima romana, Antonino Procida nel nostro fascicolo di maggio. Diremo subito, invece, che l'accoglienza è stata quanto mai fervida, con ben quattordici chiamate oltre l'applauso che l'autore, che dirigeva, ha avuto al presentarsi sul podio e dopo il preludio.

Il pubblico si è trovato anche questa volta di fronte a un'opera d'arte nobilissima e personalissima, che dà un rilievo ancora più preciso ed espressivo alla complessa figura artistica di Ildebrando Pizzetti. L'austerità del lavoro, la linea semplice del dramma, lo speciale tessuto musicale in cui ha largo posto il declamato tipico del nostro autore, non sono affatto a discapito della teatralità, che in alcune scene soprattutto è possente, nè dell'afflato lirico, che nei momenti opportuni scaturisce pronto e spontaneo.

Anche in quest'opera, come nella *Débora*, alla quale succede, cronologicamente, e con la quale ha una chiara affinità spirituale, e come nel *Fra Gherardo*, molte sono le pagine di suggestività ambientale e quelle di grande efficacia corale (le cantiche di chiusura dei due atti sono di una superiore bellezza). In più, sono qui da segnalarsi i due magistrali Preludi al primo e al secondo atto.

L'esecuzione, diretta con mano esperta e sicura dallo stesso Pizzetti, è stata precisa e colorita, sia in orchestra, che da parte del coro e da quella degli interpreti: il tenore Zanelli che riesce chiaro e naturale nel declamato; la Caniglia di bella voce e di ottimi mezzi vocali; il Vaghi, patriarca pieno di dignità; il baritono Tagliabue, Nessi, Palai, Walter, Sabat, Azzimonti e Menni. Di bell'effetto l'allestimento scenico affidato a Frigerio e le scene ed i costumi di Benois.

Ha fatto seguito a *Lo Straniero*, il *Rondò veneziano*, pure diretto dallo stesso autore, già presentato sinfonicamente da Toscanini la scorsa primavera ed ora realizzato scenicamente da Caramba (coreografia di Terpis) in tre visioni corrispondenti alle tre strofe musicali. Esse rappresentano un ricevimento trionfale nella lussuosa e colorita Venezia secentesca; una scena d'amore — in un notturno lunare — nella Venezia del 700; una festa popolare ottocentesca. Sono tre caratteristici «momenti» di vita veneziana, abilmente collegati da un filo sottile, in una non comune atmosfera di fascino, nella quale il fasto, la sentimentalità e la gaiezza si alternano con pittoresca varietà.

Anche per il *Rondò* l'esito è stato ottimo, con sei chiamate all'autore, alla Gallizia, ai ballerini Celli e Thieben. Ammirate le scene di Rovescalli e di Santoni

***

Tre sono state le opere di ripresa. Tra esse merita il primo posto *Tristano e Isotta*, soprattutto per la superba interpretazione che ne ha dato il maestro De Sabata: intensa, ricca di emotività e di umanità. Questi, oramai, va considerato senza alcun dubbio tra i migliori direttori di oggi. Il pubblico l'ha applaudito calorosamente, con la Cobelli, Isotta calda di sentimento e scenicamente perfetta, con Zanelli (Tristano) artista intelligente e di buoni mezzi, col Rossi Morelli (Kurnevaldo), con la Stignani (Brangania), Righetti, Baracchi, Palai.

Frigerio ha inscenato il capolavoro in maniera più tradizionale, ma certamente più logica e comprensiva, della precedente.

Rigoletto e *Forza del destino*, dirette rispettivamente da Panizza e da Del Campo, entrambe accolte con favore, completano il quadro dell'attività della Scala nel primo mese della stagione 1930-31. Ammirata l'interpretazione di Galeffi, di Toti Dal Monte, di D'Alessio, della Castagna, di Walter nella prima opera; delle signore Scacciati e Stignani, di Merli, Galeffi, Vaghi e Faticanti, nella *Forza del destino*.

CANTO E PIANOFORTE

MARIO COSTA

Ventiquattro Melodie

Due volumi in 8 rilegati in tela

VOLUME I. (117101). - 1. Canzone di Mignon; 2. Incantesimo; 3. Amore e neve; 4. L'ultimo lamento; 5. Nel sonno mio; 6. Fior di siepe; 7. Un organetto suona per la via; 8. Io morirò; 9. Come il ricordo vago; 10. Voi che salite; 11. Era la tenda; 12. La Canzne del temporale.

VOLUME II (117102). - 1. Il nome suo; 2. Biondina; 3. Due fiori; 4. Lontano; 5. Rappelle-toi; 6. J'ai dit à mon coeur; 7. Chanson de Barberine; 8. La Première; 9. A quel bacio io penso; 10. Napulitanata; 11. Serenatella; 12. Serenata napoletana.

Ciascun Volume L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il nuovo teatro Puccini a Milano

L'antico Politeama Milanese, che sorge nel popoloso quartiere di P. Venezia, ingrandito con una spaziosa galleria e convenientemente abbellito, si è riaperto il 21 dicembre, col nome dell'autore di *Manon*, presente la famiglia Puccini e moltissime notabilità a cominciare dal Capo della Provincia.

Renato Simoni ha parlato con parola alata e commossa e con grande semplicità dell'indimenticato maestro e della sua imperitura arte. Ha seguito una pregevolissima *Bohème*, della quale è stata principale ornamento la signorina Valobra, applaudita col tenore Sinnone, il baritono Ciaplinski ecc.

Anche gli altri spettacoli, allestiti con grande decoro, hanno richiamato folto pubblico: *Barbiere di Siviglia*, con la Sanchioni, tenore Cecil, baritono Nascimbene; *Butterfly*, con la Valobra, Duca e Ciaplinski; *Traviata* con la Lavell, il tenore Duca e lo Ciaplinski. Direttore di tutte le opere il maestro Emilio Rossi.

Anche il CARCANO si è riaperto a spettacoli lirici, sotto la direzione dei maestri Mucci e Preite. Le opere finora inscenate, sono state *Chénier*, *Tosca*, *Barbiere*, *Trovatore*.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo una prova generale, alla quale intervenne il Capo del Governo, la stagione si è inaugurata ufficialmente il 26 dicembre, presenti i Sovrani, con la pucciniana *Manon*, diretta in modo superbo da Marinuzzi, interpreti la Pampanini, Pertile e Ghirardini; messa in scena di Sanine, scene di Parravicini.

Pure il secondo spettacolo, *Crepuscolo degli Dei*, è stato diretto da Marinuzzi, ben coadiuvato da Fagoaga, da Lotte Burck, da Damiani e da Melnik; scenari di Benois, messa in scena di Ansaldo.

Ha seguito la *Lucia*, direttore Messina, con la Capsir e il tenore Masini, e più recentemente *La Dannazione di Faust*. Il capolavoro di Berlioz, affidato al maestro Messina, ha avuto pregevoli interpreti in Stabile, Bagnariol, nell'Arangi Lombardi. Alla realizzazione scenica hanno cooperato Sanine e Ansaldo.

Irreprensibili, in tutte le opere, i cori addestrati dal maestro Morosini.

La Stagione lirica di Carnevale

NAPOLI (S. Carlo). - *Francesca da Rimini*, direttore Capuana; signora Dalla Rizza; Melandri; Maugeri. — *Bohème*, maestro Berrettoni, la Favero, la Carosio, Minghetti, Malatesta. — *Tosca*, Berrettoni, la Dalla Rizza, Minghetti e Baldi. — *I Quatro Rusteghi*, maestro Capuana, la Tess, la Carabelli, la Bardelli, il tenore Ederle e Bettoni.

TORINO (Regio). — Presenti i Principi Ereditari e le Case Ducali, la stagione si è inaugurata il 6 c. m. con *Guglielmo Tell*, direttore Ghione, interpreti la Carena, Montesanto, Trantoul e Tomei; messa in scena di Forzano. — Secondo spettacolo è stato *Boris Godunof*, con Ghione, Rossi Morelli, Dolci, Tomei e le signore Horne, Jouravel, Gottardi. Messa in scena di Forzano.

GENOVA (Carlo Felice). — *Guglielmo Tell*, con Bavagnoli, la Spani, Franci, Sullivan, Dominici. — *Trittico* pucciniano (nuovo per la città ed accolto con grande favore nelle singole opere che lo compongono), principali interpreti le signore Concato, Saraceni, Zanasi; Viglione Borghese, Alabiso, Borgioli, direttore Bavagnoli, messa in scena di Forzano. *Suor Angelica*, acquistando in efficacia, venne per la prima volta presentata in due quadri. — *Furie di Arlecchino*, gustoso intermezzo di Lualdi, diretto dall'autore, con la Saraceni e il tenore Manuritta. — *Cavalleria*, direttore Bavagnoli, con Bruna Rasa, la Vasari, Melandri, Borgioli. — *La fata delle bambole*.

TRIESTE (Verdi). — *Turandot*, con la Cigna, l'Alfani Tellini, Franco Lo Giudice. — *La Falena* (del compianto Smareglia, che non si dava da molti anni) con il tenore Serani e le signore Toniolo e Corsi. — *Forza del destino*, con la Jacobo, Marletta, Basini. — *Lucia*, protagonista Toti Dal Monte. Direttore di tutti gli spettacoli il maestro Baroni.

BARI (Petruzzelli). — *Manon Lescaut*, con la Roggero e Menescaldi. — *Forza del destino* con la Monti, Lindi e Grandini. — *Iris*, con la Drago, De Bernardi e Gubiani. — *Lucia* con la Gentile, Grandini e Carion. Direttore, il maestro Padovani.

FIRENZE (Verdi). — *Manon Lescaut*, con la Pacetti e Costa Lo Giudice. — *Carmen*, con la Campiña, Taccani e Perrone. — *Chénier*, con la Barrigar e Marini.
Direttore Giulio Falconi.

BOLOGNA (Duse). — *Trovatore*, diretto da Paolantonio, con la Somigli, la Dalmonte e il tenore Battaglia. — *Isabeau*, diretto da Mascagni, festeggiatissimo, con la Fanelli e Gaviria.

BRESCIA (Grande). — *Mefistofele*, protagonista Pistojesi, direttore Lo Monaco. — *Turandot* e *Werther*, direttore Lucon.

NOVARA (Coccia). — *Turandot*, con la Toldi, poi la Visconti, la Ruggeri, Pintucci. — *Lucia*, con la Pagliughi. — *Otello*, con Fusati, De Franceschi e la Guggeri.
Direttore Fabbroni.

VERONA (Filarmonico). — *Tosca*, con la Zawaska e il tenore Pauli, direttore Podestà.

PAVIA (Fraschini). — *Chénier*, tenore Marion, direttore Dall'Acqua.

FERRARA (Verdi). — *Manon Lescaut*, con la Mattioli e Bertelli. — *Trovatore*, con la Mattioli e Del Credo. Direttore Cremagnani.

FORLÌ. — *Barbiere di Siviglia:* direttore Gualandi Gamberini.

LUCCA (Giglio). — *Manon Lescaut*, con la Corelli Da Silva, direttore Martini.

SAVONA. — *Lucia*, direttore E. Guarnieri.

ADRIA (inaugurazione del nuovo Politeama) — *Rigoletto*, protagonista Mastronardi, maestro Rotondi.

SPEZIA. — *Butterfly*, direttore Cortopassi.

PRATO. — *Gioconda*, direttore Frattini.

® A FIRENZE è piaciuta la commedia musicale di Bucciolini e Pietri, *Giacomo Zappaterra*.

® *Goal*, nuova operetta di Mastelli, interprete la Compagnia Lombardo, ha avuto buon esito al Garibaldi di PADOVA.

® *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi — nuova per la Spagna — ha ottenuto unanimi consensi al Liceo di BARCELLONA. Dirigeva il maestro Votto: principali interpreti la Scavizzi, Piccaluga, Morelli e Donaggio. La critica ha sottolineato simpaticamente il nuovo successo italiano.

® E' assai piaciuta al Reale del CAIRO, *Anima allegra* di Vittadini, diretta da La Rotella, interpreti la Brancucci, Bentonelli e Borgonovo.

® Lietamente è stato accolto a MONTECARLO *Il Capitan Fracassa* di Mario Costa.

® A BRESLAVIA si è dato per la prima volta in lingua tedesca, *Simon Boccanegra* di Verdi. Accoglienza calorosissima di pubblico e di stampa.

® Anche la vecchia *Luisa Miller* dello stesso autore — protagonista la Ponselle, direttore Serafin — è stata applaudita al Metropolitan di NUOVA YORK, ove, più recentemente, si è inscenato *Boccaccio* di Suppè, coi recitativi ridotti musicalmente da Benatzki, che dirigeva. Poco prima della *Miller*, erano pure piaciute *Le preziose ridicole* di Lattuada.

® Al teatro d'Opera di VIENNA, si è ripresentata in nuova veste con esito buonissimo, l'opera *Violanta*, scritta a 17 anni da Erich Wolfgang Korngold. Direttore Clemens Krauss.

CONCERTI

MILANO

® ORCHESTRA SINFONICA MILANESE. - Per iniziativa del maestro Toni, mediante benefici accorgimenti e intervento dell'O. N. D. L. provinciale, si è potuto costituire questo nuovo organismo orchestrale, al quale auguriamo la migliore fortuna.

Le prime udizioni sono state finora dirette da Pietro Mascagni, da Toni (due) e da Mario Rossi (due). Il primo ha presentato, con grande favore, un programma di sue musiche, tra cui l'Inno al Sole dell'*Iris*, con intervento del coro, le *Impressioni su S. Teresa* ecc. Il maestro Toni ha diretto due programmi quasi interamente italiani (Pasquini, Locatelli, Pick-Mangiagalli, Pizzetti, Pratella, Paisiello, Verdi); la novità era costituita da *Rapsodia romagnola* di Ricci Signorini, ricca di elementi folkloristici e poetici di bell'effetto. - Mario Rossi, oltre brani ben noti, ci ha fatto udire per la prima volta *La parabola della smarrita*, del giovane Gibilaro, accolta anche da noi con favore, e, graditissimo, l'Intermezzo della *Manon* di Puccini.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO .- Eccellente debutto (a Milano) del reputato pianista Horowitz.

® AMICI DELLA MUSICA. - Il violoncellista Mainardi, accompagnato al piano da Calace, è stato calorosamente applaudito.

® TEATRO DEL POPOLO. - Buona tecnica e bella sensibilità ha dimostrato il pianista Eriberto Scarlino, che ha presentato due brani nuovi: *One step* di concerto di A. Longo e *Caprice italien* di Poulenc. Vivissime accoglienze ha avuto, successivamente, il violinista Thibaud.

® SALA BOSSI. - Gradite udizioni dei pianisti Moroni e Martinotti in brani da soli e a due pianoforti, e della cantatrice Chiarina Fino Savio. Il primo ha fatto gustare nuove musiche di chiaro disegno, del giovane Bellini. In altra seduta si è distinto il pianista Marco Vinicio Recuputo.

® ALLEANZA DEL LIBRO. Applauditi la cantatrice Kittena, il cellista Hofer, la violinista Carminelli (al piano D'Erasmo).

® CONVEGNO. - Interessante udizione di M. Grev e di Castelnuovo Tedesco. Quest'ultimo eseguì un nuovo brano di Mortari, ed altro suo su Pizzetti.

® RADIOMARELLI. - Negli ultimi concerti si sono avvicendati il Trio Calace-Ruminelli-Caruana; l'orchestra dell'E.I.A.R. diretta da Failoni; Mario e Maria Corti; l'orchestra dell'E.I.A.R. diretta da Panizza; il Quartetto Abbado Malipiero.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. - Giovanni Orsini ha tenuto una conferenza su Mascagni efficacemente coadiuvato dagli artisti signorine Scuri, Sigalla e dai signori Romagnoli, Zaccarini e De Tura. - Il soprano Clelia Zotti con la pianista Luigia Moresco e il violinista Baragiola col pianista Quadri ed altri elementi, si sono distinti in successive serate.

® UNIONE CONCERTI. - Il violinista Sandro Bottero (al piano Vidusso) ha dimostrato notevoli qualità, benchè giovanissimo. Hanno meritato applausi anche il violinista Metz ed i pianisti Cornelius Hofer e Nobilia Massa. Un concerto sperimentale Poliphon ha offerto Anna Premoli Grossi, coadiuvata dal violinista Bottero e dal cellista Amfitheatrof.

ROMA

® AUGUSTEO. - *11 dicembre*. Concerto Molinari-Horowitz, quest'ultimo in brani anche da solo. In programma *Rossiniana* di Respighi.

14 dicembre. Oneste accoglienze riceve il direttore americano Hanson che fa conoscere le sue *Sinfonia romantica* e *nordica* e *Leggenda sinfonica* di Steiner.

21, 25, 28 dicembre. Assai festeggiato Failoni. Tra i brani più notevoli da lui diretti, ricordiamo: Preludi per l'*Edipo Re* di Pizzetti; la *Quinta;* la *Pastorale; Paesaggi toscani* di Tommasini; *Buffalmacco* di Gasco; *Háry Yanos*, Suite di Kodaly.

4, 7, 11 gennaio. Willy Ferrero, accolto col consueto favore, presenta anche quattro novità, una straniera (*Rapsodia* per orchestra e saxofono di Debussy) e tre italiane: *Ouverture romantica* di Guido Spagnoli; una *Suite* di Renzo Rossellini; e *Il giuoco del Cucù* di Masetti, per orchestra d'archi e pianoforte; tutte, e specialmente l'ultima, applaudite.

® SANTA CECILIA. - Fervide accoglienze alla cantatrice Pediconi ed alla pianista Maffioletti, in un buon programma. Ottimo successo, nella prima udizione romana, de *La Lauda* di Respighi, con gli stessi interpreti di Siena: la Pasini, l'Anitua, Sernicoli ed il coro addestrato da Somma.

Paolo Denza e Giuseppina De Rogatis fanno conoscere, tra altri brani, un *Concerto in si bem. magg.* di Pergolesi, trascritto da Laccetti.

® FILARMONICA. - Alfredo Sernicoli fa applaudire nuove liriche di Bustini, di Gasco, di Mulè ed una *Fantasia*, per voce e piano, di Clausetti. Molto festeggiata la violinista Lydia Guidi (al piano Artalo Satta). Ottimi successi di Madeleine Grey; del Quintetto di Brescia; della cellista Buranello (al piano Tita Paris). In un programma del Quartetto di Roma è incluso quello *in sol* di Perosi.

® CIRCOLO DI ROMA. - Concerto di composizioni di Emilia Gubitosi, assai gustate.

® QUARTETTO. - Concerto profilo di Castelnuovo Tedesco, al quale partecipa Rachele Maragliano Mori. Come novità, *Fantasia e fuga sul nome di Pizzetti* e *Quattro Odi di Orazio*, meritatamente applaudite.

TORINO

® Mario e Maria Corti eseguono pel G.U.M. una nuova Suite di L. Rocca.

® Il Quintetto strumentale di Parigi (flauto, arpa, violino, viola, cello) svolge un interessante programma al LICEO.

® Diretta da Zanella si è ripetuta nella CHIESA DEL SACRO CUORE, la sua composizione alla *Madonna della Neve*, su parole della Regina Margherita, già eseguita a Pisa.

® Andrea Della Corte ha parlato alla SOCIETÀ DI CULTURA del *Guglielmo Tell*.

VENEZIA

® Il Quartetto De Guarnieri presenta al CIRCOLO ARTISTICO due gradite novità di Ferruccio Guidi: *Quartetto in re* e *Figure di donne*.

® Al D. L. concerto Giarda-Baldovino. Nel programma è compreso il *Canto serafico* del primo.

® Il Trio di Pesaro fa applaudire al QUARTETTO, il 2° *Trio in sol* di Zanella.

BOLOGNA

® Alla FILARMONICA si è avuto un bel concerto orchestrale diretto da Amleto Zecchi.

® Nuovo successo di Maria Maffioletti all'U. P.

FIRENZE

® Gui, negli ultimi suoi concerti, ha presentato una novità italiana (*Joutré Rudel* di Renzo Bianchi) accolta con pronto e sicuro favore — condiviso dalla stampa — per no-

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

DUSSEK (G. L.)

E. R. 36. - *8 Pezzi celebri* (Cesi) L. 6
E. R. 37. - *Sonate*. Op. 10, 70 e 77 (Marciano) L. 10
E. R. 1041. - *Sonatine*. Op. 20 L. 5

DURANTE (F.)

E. R. 1209. - *Toccate* (Pannain) L. 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

bilità di linea, solidità di costruzione e sincerità espressiva. Tra gli altri brani più notevoli, vanno menzionati *Suite di danze* di De Falla; *Scene Veneziane* di Mancinelli; *I pini di Roma* di Respighi; l'*Incompiuta*.

® All'Ente di Cultura, il Trio Cherubini (Nardi-Bignani-Francesconi) si è subito affermato, specie nella esecuzione del Trio in *si min.* di Guerrini.

NAPOLI

® Società Quartetto Scarlatti. - Ad un interessante concerto ha partecipato la cantatrice Maragliano-Mori, che ha egregiamente eseguito il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del Monteverdi in collaborazione con Pizzuto e Serrao. Sono state anche presentate composizioni di Emilia Gubitosi per canto (Maragliano) e per violino (Elsa Gubitosi), bene accolte. Anche bene, nelle parti d'accompagnamento, il Quartetto Napoletano.

® Accademia Napoletana. - Il violinista Abussi ha riconfermato gli splendidi successi degli scorsi anni.

® Compagnia degli Illusi. - Il Quartetto Napoletano, in collaborazione col pianista Denza, si è fatto ancora ammirare in musiche di autentico interesse quali un *Quartetto* di Donizetti, rinvenuto di recente dal prof. Gasperini nella Biblioteca del nostro Conservatorio, e la *Serenata* per tre strumenti di Beethoven.

PALERMO

® Concerti Sinfonici. - A quello popolarissimo diretto, con cura, da Tantillo (Wagner, Pick, Rossini, Mendelssohn), hanno seguito gli altri diretti da Mulè e da Mario Rossi.

Il primo, accolto con particolare affetto dai suoi concittadini, ha presentato anche brani della sua *Sicilia canora* ed un suo *Largo* per archi, arpe, armonium e pianoforte. Il secondo ha fatto gustare l'*Aria* per cello ed archi di Porpora-Zandonai e la *Parabola della smarrita* di Gibilaro.

Le ultime tre udizioni hanno avuto per direttore Riccardo Zandonai, applaudito calorosamente anche come compositore per i due tempi di *Primavera in val di sole;* l'*Intermezzo* della *Conchita; Tra gli alberghi delle Dolomiti; Concerto romantico* (solista Rosario Finizio).

® Amici della Musica. - Sono molto festeggiati il pianista Nino Rossi; il Trio di Napoli (che fa conoscere il *Concerto in si bem.* di Pergolesi per violino e pianoforte, ritrovato da Laccetti; ed il giovanissimo pianista Sullo.

® Circolo Stampa. - Prima udizione dell'*Inno a Virgilio* parole di Lato, musica di Stefano Gentile, premiato al recente concorso dell'« Ora ». Ottima impressione.

® Bel concerto di Eriberto Scarlino, che ha ripreso la sua attività concertistica, alla Cristofori di Padova.

® L'orchestra trevisana, recentemente costituita a Treviso, con oltre ottanta elementi sotto la direzione di Giuseppe Mariutto, ha fatto applaudire — tra l'altro — l'intermezzo *Re Cervo* di F. Baldanello.

® All'Accademia dei Filedoni di Perugia è stato assai festeggiato il Trio di quella città.

® A Livorno, alla Sala Napoli, è piaciuta la pianista Manolita De Anduaga-Andolfi.

® Il maestro Spezzaferri, nell'assumere la direzione dell'Istituto Musicale Nicolini di Piacenza, ha offerto un concerto vocale-strumentale al Politeama, interpreti gli allievi e gli insegnanti.

® Con pieno successo è stato eseguito per la prima volta in Austria, al Musikverein di Vienna, il *Trio in la magg.* di Pizzetti.

® Ad iniziativa della Associazione musicale egiziana, e sotto il patronato del Ministro d'Italia, il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri ha dato in Egitto una serie di concerti, iniziatisi ad Alessandria e terminati a Ismailia. Essi sono riusciti una splendida manifestazione della nostra arte musicale.

® A Londra si sono avuti quattro concerti della cantatrice Fino Savio e della pianista Lidia Galli, la quale ultima si è distinta, recentemente, anche a Como, col Quartetto Terraneo.

® Il giovane violinista Carpi è applaudito ad Anversa.

® In uno dei concerti Toscanini al Metropolitan di Nuova York, ha avuto fervido successo la *Passacaglia* di Bach-Respighi.

® Alfano ha diretto a Caracas, alla presenza del Governo, del Corpo diplomatico e di immensa folla, il 22 u. s., l'*Inno a Bolivar* da lui composto. L'inno è stato ripetuto al teatro, dalla Compagnia lirica italiana.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino

DE BERIOT (C.)

E. R. 802. - *Metodo*, rinnovato da M. Anzoletti. Vol. I. L. 12,—
E. R. 803. - Idem. Vol. II. » 6,—
E. R. 804. - Idem. Completo 16,—
E. R. 805. - *Prima Guida del Violinista.* 20 Studi elementari. Op. 65 L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

Quattro composizioni, di cui tre nuove ed una di ripresa, costituiscono la sostanza di questo breve resoconto sull'apertura della nuova stagione.

Delle tre novità, la *Suite* per due pianoforti e orchestra è del giovane compositore polacco, pieno d'ingegno, Alessandro Tansman; la *Cella azzurra*, dell'italiano Ludovico Rocca; la *Sinfonia*, del francese Inghelbrecht. Anche francese è l'oratorio *S. Francesco d'Assisi* di Gabriel Piernè, già dato precedentemente.

Altri lavori ancora, pur non soffermandomi su di essi, meritano ricordo: *Poème dramatique* di Bréville; *Poème des Iles* di Guillon-Verne; *Masque de Comédie* di Paul Piernè; *Israel Captif* di Laisné; *Poème Basque* di Gaubert; *Litanies* di Spelmann e *Cortège des divinités infernales* di Mihalovici.

La *Suite* per due pianoforti e orchestra di Alessandro Tansman, diretta da Poulet, ci offre uno dei migliori esempi del nuovo orientamento verso le forme del passato: reazioni pseudo-classiche contro gli eccessi del romanticismo. Mentre spesso questa tendenza dissimula però povertà di tecnica e di idee, ciò non si verifica in Tansman, in cui l'esperienza del musicista è evidente. Egli eccelle in certi piccoli, rapidi movimenti in cui i disegni ritmici finiscono, per la loro insistenza, per affascinare l'uditorio. Così avviene nel « perpetuum mobile » lo *Scherzo* della *Suite*, ove, nell'istrumentazione, si riconosce qualcosa di *Petruska*. La seconda idea dell'Intermezzo è di bella freschezza che si riscontra con piacere in un musicista talmente adusato alla sua arte, da farci temere che sia indifferente ai richiami della natura L'ultima parte — Variazione, Fuga e Finale — su un tema slavo è un vasto affresco ben composto e di grande rilievo, che denota nell'autore un virtuoso dell'orchestrazione che sa che cosa vuole e dove vuole giungere.

***

Anche a Poulet dobbiamo la presentazione di *Cella azzurra* di L. Rocca, già eseguita a Roma ed in altre molte città d'Italia e dell'estero.

Il poema al quale s'ispira e che evoca i più bei tempi del prerafaellismo, mette in contraddizione talvolta il suo stile poetico, sereno, calmo e sognante, con l'ardore del temperamento che si rivela nelle giovani scuole moderne, sieno d'Italia che d'altri paesi. In tal lavoro, vi è una violenza di linguaggio, un dinamismo, uno stile che avrebbero certamente sorpreso l'autore di *Lys du jardin de la Reine* e quello della *Demoiselle elue*, ai quali sarebbe certamente riuscito più gradito, ad ogni modo, il primo movimento, la di cui atmosfera fluida e sottile non è estranea all'influenza di Debussy, per quanto momentanea, giacchè non si riscontra nelle ultime due parti. L'istrumentazione, sopratutto nei passaggi di dolcezza, è equilibrata e d'una linea notevole.

La *Sinfonia* breve di Inghelbrecht, è classica, se si vuole, per l'ordine con cui è regolata, e per la sua misura e forma. Ma è risolutamente moderna per il sentimento, per il tono, per la realizzazione strumentale. Sopratutto è musicale: ciò che costituisce la più rara e gradita sua dote.

L'oratorio di G. Pierné, che canta la vita del piccolo santo d'Assisi, sebbene non recente, si risente con rinnovato godimento. Molte feste sono state fatte all'autore, all'orchestra, all'eccellente coro dei concerti spirituali di Bruxelles, a quello dei ragazzi ed agli ottimi solisti.

***

Se si eccettua una gradita ripresa della deliziosa *Hänsel et Gretel* di Humperdinck alla Gaité Lirique, i teatri di musica ben poco di speciale hanno dato.

Da ricordare, all'Opéra, una ripresa del capolavoro di Rameau, *Castore e Polluce*. Si tratta d'un bello spettacolo e di una nobile partitura, chiara, armoniosa, misurata, ricca di espressione e di poesia, in cui l'A., per la profondità del sentimento, per la giustezza dell'accento nelle arie, per la grazia leggera, per la qualità del ritmo nelle danze e per il colorito dell'istrumentazione, è riuscito a dare la vita fremente della scena al poema di G. Bernard.

Al signor Rouché dobbiamo essere grati per averci ripresentato questo lavoro, particolarmente caro a coloro che in un'opera cercano sopratutto la musica.

La direzione del teatro non ha trascurato nulla perchè lo spettacolo riuscisse inappuntabile: una festa degli occhi, il trionfo dell'ordine, del buon gusto e dell'arte.

Gli interpreti — e in particolar modo la signora Lubin e il sig. Rouart — sono stati eccellenti, specialmente in parti non senza pericolo e che richiedono il fervore e la dedizione completa di chi si accinge ad interpretarle.

R. Brussel.

PROSPETTO delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1930

N.	TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTÀ	TEATRO	Prima rappresentazione
1	*Airma*	Filippelli A.	Pellegrini L.	serio	1	Lovere	Comunale	27 Aprile
2	*Alla ricerca del Principe Azzurro*	Latis V.	Latis V.	Fiaba	3	Milano	Gruppo Corridoni	7 Marzo
3	*Amante nuova (L')*	Ostali P.	Pancani E.	Operetta	3	Milano	Lirico	2 Aprile
4	*Beatrice Cenci*	Tonelli G. L.	Fusilli R.	serio	3	Brescia	Sociale	30 Ottobre
5	*Cappuccetto rosso*	Torricelli G.	. . . . .	Fiaba	—	S. Secondo Parmen.	Salone della Rocca	1 Giugno
6	*Casa mia, casa mia....*	Pietri G.	Novelli A. - Nessi A.	Operetta	3	Roma	Quirino	5 Ottobre
7	*Cesare* (1)	Martinelli M.	Giacomuzzi U.	Operetta	3	Trieste	C. R. B. « E. Toti »	12 Gennaio
8	*Club dei leoni (II)*	Baracchi L. - Massa M.	Massa M.	Operetta	3	Fidenza	Comunale	27 Febbraio
9	*Duchessa di Hollinwood (La)*	Ranzato V.	Lombardo C.	Operetta	3	Milano	Dal Verme	31 Ottobre
10	*Fat in là*	Petrilli	. . . . .	Operetta	3	Milano	Nazionale	26 Luglio
11	*Fuoco fatuo*	Ranzato V.	Coppi	Operetta	3	Messina	Savoia	18 Marzo
12	*Furbetto Re*	Billi A.	Muratori	Fiaba	—	Roma	della Fiaba	9 Febbraio
13	*Giocondo Zappaterra*	Pietri G.	Bucciolini G.	Operetta	3	Firenze	Alfieri	10 Dicembre
14	*Goal!...* (2)	Mastelli B.	Colonna D. V.	Operetta	3	Padova	Garibaldi	8 Dicembre
15	*Mille e un bacio*	Mascheroni V.	Lombardo C. - Lanocita A.	Operetta	3	Milano	Dal Verme	1 Febbraio
16	*Monelli fiorentini (I)*	Ranzato V.	Bonelli L.	Operetta	3	Palermo	Nazionale	13 Giugno
17	*Mosca mora (La)*	Masetti E.	Gherardi G.	serio	3	Bologna	del Corso	6 Febbraio
18	*Ombre russe*	Sodero C.	Picchianti S.	Fiaba	3	Venezia	Fenice	19 Giugno
19	*Operetta*	Darclée Y.	Bonelli L.	Operetta	3	Milano	Lirico	11 Gennaio
20	*Piccola olandese (La)*	Corona R.	Corona R.	Operetta	3	Fiorenzuola	Comunale	3 Maggio
21	*Poker di dame*	Bellini E.	Galdieri M. - Willy	Operetta	—	Milano	Lirico	19 Febbraio
22	*Principe malato (Il)* (1)	Berardi V.	Benini G.	Operetta	3	Cortona	Signorelli	12 Luglio
23	*Re dell'aria (Il)*	Pennacchio G.	Macri G.	Operetta	3	Palermo	. . . . .	18 Settembre
24	*Re delle spelonche (Il)*	Martinelli M.	Predonzani E.	Operetta	3	Trieste	Casa del Balilla	3 Novembre
25	*Reginella*	Guglielmi F.	Viner E.	Fiaba	—	Roma	. . . . .	. . . . .
26	*Sagredo (La)*	Vittadini F.	Adami G.	serio	3	Milano	alla Scala	26 Aprile
27	*Saturnali (I)*	Marziali G.	Mari G.	serio	—	Bologna	Corso	23 Ottobre
28	*Sirenella*	Neretti	Viti Pierazzoli G.	Fiaba	3	Lucca	Pantera	21 Maggio
29	*Straniero (Lo)*	Pizzetti I.	Pizzetti I.	serio	2	Roma	Reale dell'Opera	29 Aprile
30	*Ultimo Lord (L')*	Alfano F.	Falena U.	serio	3	Napoli	S. Carlo	19 Aprile

(1) Recitata dai « Balilla e Avanguardisti ».
(2) 1ª rappresentazione: Lugano, 7 novembre 1930.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VETTER (W.) — *Des frühdeutsche Lied.* (Hellos Verlag, Munster).

Non è che un capitolo d'una più larga storia estetica del *lied* monodico e polifonico tedesco del Seicento, questo del Vetter, ed è... un volume di oltre trecento pagine, seguito da un altro di duecento, dedicato alla documentazione musicale. Tale contributo alla storia del *lied* è assai importante. Già l'Albert in una bellissima sua conferenza del 1926 aveva rivelato la grande inesattezza del Kretzschmar nell'iniziare la storia del nuovo *lied* con il nome di Caccini; del quale l'indubbia influenza stilistica sulla monodia tedesca non va scambiata con l'origine diretta di quella monodia. Il lavoro del Vetter precisa lo svolgimento del *lied* corale, deducendone il conseguente svolgimento del *lied* monodico. Il che è esatto.

Infatti il *lied* ebbe nelle esercitazioni della coralità tedesca una funzione analoga a quella del *tenor* nella polifonia italiana. Come il *tenor*, così il *lied* servì da monodia da contrappuntare, qualunque ne fosse l'origine, sacra o profana, popolare o d'arte antica o recente. Esso partecipò ai dotti e intricati momenti e anche alle più semplici e popolari canzoni. Ascese dalla voce del basso a quella mediana, infine a quella superiore, ove lo chiamava la sua natura di eccellente elemento percettibile ed emotivo. E come in Italia la monodia acquistò attraverso un analogo travaglio più intensa espressione e solida quadratura, così il *lied*. E come in Italia s'ebbero scambi e travestimenti spirituali fra laudi e frottole e villanelle, così in Germania, fra il *lied* corale sacro e profano.

Dati tali elementi, è verosimile che alla fine del '500 e nel '600 si trovino ancora *lieder* profani per così dire rappresi nella compagine polifonica, e già atteggiati secondo il recitar cantando italiano. Analogamente talune arie e canzoni del primo Seicento erano madrigaletti, mentre già Peri, Caccini, Monteverdi, Gagliano e altri avevano deciso la forma della monodia accompagnata. Ma erano poi sempre totalmente vocali tali *lieder* polifonici? No, certo; in analogia allo sviluppo della canzone italiana omofona, il *cantus*, il *lied*, resò affidato alla voce umana e le altre parti passarono al liuto o ad altri istrumenti. Una tale contemporaneità di manifestazioni italiane e tedesche deriva prima dallo svolgimento, comune in tutto l'occidente europeo, della polifonia e dell'armonia, poi dalla conoscenza che i tedeschi presero del gusto italiano; e fra essi va ricordato specialmente l'Hassler, capo della nuovele scuola norimberghese, il quale non esitò a intitolare la sua opera del 1596 *Madrigali e canzonette nach art der Welschen*. Per dimostrare la sua tesi il Vetter si volge non ai maggiori, e perciò accenna soltanto ad Heinrich Albert, ma ai minori, dei quali parecchi mostrano non solo abilità formalistica, ma fine vena e delicatezza espressiva, lo Steuccius, il Selle, il Mauwach, ecc.

DECSEY (E.) — *Franz Lehar.* (Drei Masken Verlag, Monaco).

Nuova edizione, bellamente ornata e documentata, dello studio acuto e vivace che il Decsey, il brioso e colto critico e romanziere, viennese d'elezione, dedicava all'autore di tante squisite operette. Narrazione cortese e appassionata d'una vita semplice e d'un'attività armoniosa.

Bericht über den internationalen Kongress fur Schubertforschung - 1928. (Benno Filser, Augsburg).

Questo bel volume riunisce i contributi che la musicologia germanica, austriaca e francese recò agli studi schubertiani nel Congresso del 1928. Fra i molti scritti sono da segnalare quello introduttivo d'un maestro della storia del *lied*, il Friedländer, quello dell'ambiente viennese dell'Orel, quello, ispirato da considerazioni dell'epoca presente, del Krenek, l'altro, sulla fortuna di Schubert in Francia, del Prod'homme; delle rielaborazioni dello stesso testo poetico si occupò il Mies; dei manoscritti parlarono il Walf e il Kinsky; la musica da chiesa fu esaminata dal Nowak quella da danza dal Decsey; della « celeste lunghezza », che rivela tanta organizzazione formale, si occupò il Vriesländer. Facsimili, ritorni, vignette evocano il tempo e le cose dell'indimenticabile musicista.

BOUVET (CH.) — *Spontini.* (Rieder, Parigi).

Con ricchezza di documenti il valoroso archivista francese descrive nuovamente la vita di Spontini, distinta nei suoi tre periodi essenziali, l'italiano, il francese, il tedesco. Chiara e semplice l'esposizione delle tre maggiori e più note opere: la *Vestale*, *Fernando Cortez* e *Olimpia*. Esatte le osservazioni sullo stile e sulle tendenze del compositore. Numerose, belle e interessanti le illustrazioni.

a. d. c.

MUSICA DIDATTICA

Vocalizzi nello stile moderno, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rassegna Musicale*, Torino.

In confronto con analoga raccolta francese, questa pubblicazione appare compilata con un maggiore e più accurato criterio di selezione e quindi presenta una media di livello artistico più elevato. Qualcuno tra i più esperti e appassionati studiosi della tecnica vocale — Pizzetti, Malipiero, Casselnuovo — mostra di rendersi conto delle peculiari possibilità espressive e necessità tecniche del vocalizzo, che recentemente il Bihele esaminava e additava all'attenzione dei compositori dalle colonne della *Revue Musicale* dello scorso marzo.

Gli otto compositori, che presentano tre melodie ciascuno — per voci acute, medie, gravi, — si dividono agevolmente in due gruppi, dei quali uno rappresenta l'espressione di una coscienze modernità di sentire, cercata attraverso modulazioni nuove e personali, spesso echeggianti voci e modi stranieri, mentre l'altro continua direttamente la tradizione melodica derivante senza grande travaglio interiore dal nostro melodramma ottocentesco.

I tre vocalizzi di Casella, non chiaramente individuati nella loro apparenza di componimenti d'occasione, mostrano soltanto una superiore padronanza di una tecnica ardua e complessa; al contrario Castelnuovo Tedesco attinge proprio alle fibre più sensibili del suo mondo musicale la materia per un finissimo fox-trot, ricco di sfumature espressive, ironiche e caricaturali, col quale egli dà nuova prova della sua attitudine ad intendere la modernità dei nostri tempi nelle sue forme più esasperate e clamorose; gli altri due vocalizzi, pure assai delicati d'ispirazione e saldi e omogenei di fattura, ci riconducono al noto Castelnuovo elegiaco, venato qua e là di squisitezze debussiane.

All'arcaismo del Mulè fa riscontro la personalità vigorosa e netta di Malipiero, che si esprime con la consueta concisione in alcune belle pagine veramente e tenacemente originali.

Nel gruppo dei tradizionalisti emergono una *Habanera* di Pozzoli, che concilia felicemente la sobrietà e l'appropriatezza della trattazione vocale con la freschezza popolare, e un *Valzer* di Vittadini e alcune drammatiche pagine di Zandonai.

Ma come un esempio domina fra i due gruppi l'arte di Pizzetti, che insegna ad esprimere le aspirazioni più singolari e complesse della sensibilità moderna senza rinnegare affatto le radici feconde e sane della tradizione: fra le sue pagine più belle e vigorose bisognerà annoverare questo vocalizzo per voci gravi, che con le poche e semplici armonie dell'accompagnamento realizza un'indicibile e solenne potenza emotiva.

m. m.

MUSICA CORALE

CREMESINI (M.) — *Madonna per voi canto.* Madrigale a 4 voci miste. (Editore Bongiovanni, Bologna).

Pezzo di stile moderno, in cui però la ingenuità e la freschezza del testo poetico, di ignoto autore del secolo XIV, sono mantenute intatte. Concepito armonicamente, assai più che contrappuntisticamente, la composizione offre esempi di interessanti disposizioni vocali, di sicuro effetto e di agevole esecuzione.

FERRO (G.) — *Missa « Monstra te esse Matrem »* ad quatuor Voces inaequales. Organo comitante composita. (Casa Editrice Marietti, Torino).

Questa Messa si raccomanda sopratutto per la sua praticità, essendo di non difficile esecuzione. La disposizione vocale è buona e la declamazione del testo sempre accurata.

R.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BLANCAFORT (M.) — *Cants intims* pour Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Raccolta di composizioni non prive di interesse e di carattere personale.

BONI (G. B.) — *Inno preghiera.* (Ed. Samel, Fermo).

Dedicata a S. M. il Re, questa preghiera può venir cantata tanto all'unisono come a quattro voci pari o dispari. In qualche punto la voce predominante si spinge con qualche insistenza sulle note acute, creando una difficoltà per la buona intonazione della breve composizione.

SAUGUET (H.) — *La nuit.* (Rouart Lerolle, Parigi).

Anche per questa Suite l'autore ha curato la trascrizione pianistica, riuscita infatti assai felicemente. La composizione fu eseguita al London Pavillon nella Revue 1930, sullo scenario di Boris Kochno e sulla coreografia di Sergio Lifar; si divide in varie parti e cioè: Preludio, La donna, La strada, Il giovanotto, Valse, e Coda. Fra i pezzi più originali merita speciale menzione quello intitolato *La donna*.

CHRETIEN (H.) — *Images sonores* pour Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Ancora una successione di piccoli quadretti caratteristici per pianoforte dovuti questa volta però ad una compositrice. La serie raccoglie cinque soggetti come: Yasmina balla, Arietta alata, L'uccello fata, Yole fiorita, Girotondo degli Scouts; per tutti la musicista ha saputo trovare la giusta espressione ritmica e l'efficace figurazione sonora sottolineando i punti salienti con una misura e una perizia veramente mirabili.

SEELIG (P. J.) — *Zwei Malayische Lieder.* (Ed. Matatani, India).

Curiosissimi ed interessantissimi appaiono questi due documenti della genialità sonora degli abitanti della Malacca.

SCHAEFER (C.) — *Tenderness and Passion* for Pianoforte. (Ed. A. Lengnick, Londra).

Questo primo pezzo di una serie di sei, tutti di moderata difficoltà, invoglia a familiarizzarsi coll'autore, simpaticamente dotato di eleganza e di genialità.

BERNABEI (A.) — *Zampognata* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il disegno della composizione appare chiaro e simmetrico come si conviene al rustico discorso delle zampogne e dei pastori, ma armonicamente si spinge oltre i confini della serenità propria alle terre rigogliose che offrono al sole le messi e i grappoli da maturare. L'irrequietezza delle successioni armoniche nuoce alla chiarezza del lavoro.

NERETTI (L.) — *Fiorita di Canti popolari toscani.* (Forlivesi, Firenze).

Interessante raccolta di Canti popolari della Toscana, in parte già pubblicati in altre raccolte di recente pubblicazione. Il trascrittore dichiara nella prefazione di non essere un musicista di professione e di non avere nessuna pretesa di aver compiuto opera immune da mende; doppio merito dunque di essersi occupato di un argomento artistico tanto avvincente.

CANTU' (C. A.) — *Due Canti piemontesi.* (G. Carisch & C., Milano).

Colla ricostruzione dei canti « Lo bel Bergé » e la « Bella Palsana », l'autore viene ad arricchire le pubblicazioni folcloristiche del Piemonte e gliene dobbiamo essere riconoscenti.

RODRIGO (J.) — *Trois chansons.* (Rouart Lerolle, Parigi).

Le composizioni vocali di questo autore si distinguono per una originalità non comune, che qualche volta però appare un poco aspra ne' suoi atteggiamenti. Fra le tre canzoni *La Serranilla* è certamente la più geniale.

CALAMOSCA (G.) — *Tre canti* per una Voce di Coro. (F. Bongiovanni, Bologna).

Non difficili, le tre composizioni, dedicate a una scuola di canto corale, potranno costituire un elemento di studio utilissimo.

FLEISCHMANN (A. G.) — *The awakening.* Song. (Augener Ltd,. Londra).

Questa romanza per mezzo soprano è fra le meno felici recentemente pubblicate dalla casa, che, in generale, dimostra molto buon gusto nella scelta.

LARMANJAT (J.) — *Au pays,* pour Chant. (M. Senart, Parigi).

Strana romanza nella quale le dolcezze armoniche si alternano a bizzarrie sonore di difficile comprensione.

SOMEREN GODFERY (M. G.) — *Teach the swan to swim.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Molta irrequietezza tonale e una notevole pesantezza pianistica a grande detrimento del predominio della voce.

DE LA PRESLE (J.) — *Deux Choeurs de Printemps.* (Avril, Juin). Pour 4 Voix mixtes et Piano avec Quatuor à cordes. (M. Senart, Parigi).

La poesia di « Avril » è di Remi Belleau vissuto nel secolo XVI; quella di « Juin » di Leconte de Lisle. Con una buona esecuzione entrambi i pezzi dovrebbero fare notevole effetto, quantunque in entrambi vi siano notevoli difficoltà, di indole armonica nel primo, e di pronuncia nel secondo. Il pianoforte è trattato assai bene.

ELISABETTA ORDONE.

CILEA (F.) — *Due Pezzi* per Pianoforte. (Risonanze nostalgiche, Festa silana). (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Italia Musicale*, Genova:

L'autorità del grande compositore napoletano e l'universale prestigio di cui gode la sua arte, ci fa astenere dal tessere un elogio di questi pezzi che figurano già nel repertorio dei più grandi concertisti del mondo. Solo diremo che la moderna letteratura pianistica si è notevolmente arricchita con la pubblicazione delle composizioni del maestro Cilea, per la loro ispirazione assai nobile, per la forza di espressione non comune, e per la raffinata elaborazione pianistica.

CLAUSETTI (P.) — *Liriche*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Di queste tre liriche che — composte già da tempo — vengono ora dietro alla ballata *L'Infedele*, già recensita su queste colonne, giova trarre in luce soprattutto la più recente, che è di gran lunga la migliore: la canzone greca *Vieni o sonno* del 1927. Nelle altre due: *Fantasia*, su testo del Marradi, e *S'il revenait un jour*, su testo del Maeterlinck, troviamo però elementi tali da destare interessamento, in quanto ne conosciamo le conseguenze nell'opera più matura. Ecco subito nella *Fantasia* (1918) uno dei caratteri più propri del Clausetti: la libertà modale. Il giovane musicista tende già a liberare il canto dai gradi obbligati della gamma, ed in questo si mostra già prossimo a quell'intonazione popolare che egli sembra sentire oggi sua propria. Questa libertà vi è però ancora astratta, e non appare giustificata da sufficiente logica armonica. Nella lirica maeterlinckiana (1920) il desiderio di libertà si volge alla declamazione ritmica a cui si attua con convincente risultato: il ritmo non cede alla battuta, ma si ricompone logicamente in euritmia più intima che grafica, come avviene a molti dei migliori poeti nostri. Ma la dolce ninna nanna greca attrae a sè tutta la nostra commossa attenzione: il Clausetti ci sembra attingere qui alla migliore sua espressione lirica. La canzone si svolge nella solita forma di lied con ripresa della prima strofa in contrappunto con elementi della seconda. Semplicità, dunque, massima e tale da destar maggior compiacimento per la varietà degli effetti e degli « affetti ». Anche qui il canto conduce la composizione secondo il suo andamento, ma, ancor più che ne *L'Infedele*, il tessuto sonoro del pianoforte diventa elemento espressivo assolutamente essenziale per il colore dato all'insieme, per l'intensità timbrica conferita alle modulazioni, per la ricchezza dell'accordo, e — nella strofa centrale in 3/4 e poi nell'ultima — per il suo dolce concertare con la voce. In questa breve canzone noi vediamo raggiunta, poi, una piena attuazione di moderna « lirica per canto e pianoforte », che alla parola dà la giusta intonazione non a scapito ma piuttosto in virtù della continuità e della densità musicale. Non declamazione, non recitazione di parole al disopra di un « commento musicale », ma riassunzione di un'opera di poesia in un'opera di musica.

G. R. D.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *B-a-ba.* Variazioni sopra un tema infantile. Per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Stampa*, Torino.

Una novità di Castelnuovo Tedesco: Variazioni per pianoforte su *B-a-ba*, la notissima canzoncina infantile. Se non che le variazioni stesse non costituiscono la finalità della composizione; questa vuole anche rendere omaggio a parecchi compositori antichi e moderni, rievocando di ciascuno lo stile, o addirittura ripetendone qualche breve frammento. Il giuoco pare complicato. A descriverlo minuziosamente e a indagarne severamente il congegno si corre rischio di andar oltre i propositi forse molto semplici dell'autore. Il quale è tanto un delicato compositore quanto un abilissimo pianista, incline alle leggere arguzie, alle aristocratiche eleganze. Immaginiamolo al pianoforte, improvvisare rifacimenti delle maniere armoniatiche, ritmiche, contrappuntistiche di questo o quello, così come certi mattacchioni rallegrano le conversazioni rifacendo pensieri, discorsi e gesti di persone note, e non per satira, ma con affettuosa dimostrazione della intima conoscenza loro, e per un discreto saggio di versatilità. Il Castelnuovo Tedesco comincia con una accorata introduzione, velando di misteriose armonie il chiaro e scintillante tema puerile. La paginetta è già trascorsa, senz'altro sviluppo. E il tema passa sotto archi e festoni di arpeggi che Ravel riconoscerebbe suoi, riappare in un elegante minuetto couperiniano, proprio come l'avrebbe trattato a sua volta lo stesso Ravel nell'inchinarsi davanti alla tomba di François le Grand. Che avrebbe fatto Ernest Bloch se avesse rinvenuto *B-a-ba* fra i canti d'Israele? Lo avrebbe ornato di melismi, inframmezzato di recitativi, martellato in ritmi spasmodici. E così avanti. Non si può dire che tutti i frammenti siano altrettanto felici. Quello debussysteo e quello bachiano dilettano l'uno di penetrazione, l'altro di svolgimento; quello stravinskiano e l'altro mussorgskiano sono troppo testuali. Ben imitato De Falla. Casella è tutto raffigurato in una parodia scarlattiana. Con se stesso Castelnuovo Tedesco è, naturalmente, riguardosissimo. Insomma un fascicolo di musica lieve, scorrevole, piacevole.

a. d. c.

NATALETTI (G.) e PETRASSI (G.) — *Canti popolari della campagna romana.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola*, Catania.

La Casa Editrice Musicale Ricordi di Milano arricchisce sempre più la raccolta dei canti folkloristici con la pubblicazione di un elegante volume di *Canti popolari della campagna romana* raccolti ed armonizzati da Giorgio Nataletti e Goffredo Petrassi. L'armonizzazione delicata è semplice e facile per come si conviene al genere, ma di gusto moderno e fine.

Sono ventisei canti che esprimono l'anima e l'indole di un popolo forte ed eroe fin dall'epoca più lontana.

Deliziosi i quattro canti di *Ninna Nanna* saturi di nostalgia, non affatto monotoni, ma cadenzati a cantilena dolce, delicata e soave come una carezza amorosa di mamma al suo bimbo mentre lo addormenta.

Sentimentali e toccanti i vari *canti di poeta* e dei *pescatori* e pieni di gaiezza e affettuosi gli *stornelli*. Brutale ma espressiva la *Canzone a ballo narrativa*, nè mancano i *canti religiosi* nè le *ottave della Gerusalemme Liberata, degli altri poemi cavallereschi e dei cantori leggendari.*

E' veramente una bella ed interessante raccolta e va ben meritata lode ai due esimi maestri che l'hanno compilata con squisito senso d'arte.

MUSICA SINFONICA

CRAS (Y.) — *Ames d'Enfants,* per Orchestra. (M. Senart, Parigi).

La Suite coglie tre momenti delle anime infantili: « pures » - « naïves » - « mystérieuses ». L'orchestra suscita immagini cangianti, mantenendo una serena vaporosità di fuoco. Certe preziosità strumentali sono tuttavia discutibili, come l'alternarsi di arpeggi nel registro grave dei fagotti.

Comunque, un alone di spiritualità e di poesia cinge la composizione, conferendole il pregio d'una suggestiva unità di colore.

GARCIA CATURLA (A.) — *Trois danses cubaines* pour Orchestre Symphonique. (M. Senart, Parigi).

L'autore, appena ventiquattrenne, ha sangue cubano nelle vene. I tre frammenti di danza portano la denominazione: *Danza del tambor, Motivos de danzas, Danza lucumi.* I movimenti sono marcati e decisi, caratterizzati da un impeto selvaggio, da una scapigliata frenesia, da una sensualità mordace.

Ma le idee — ahimè! — sono monche e livide: pallidi lucignoli di una fantasia poco ferace. E poi, per quanto si tratti di danza obbligata, con figurazioni plastiche ormai catalogate negli archivi della tradizione, perchè non variare qualche misura, anzichè ribadire a sazietà il medesimo inciso ritmico? Ogni battuta equivale a quella successiva. E così si riempiono pagine su pagine, in un grigiore di atmosfera sonora da catacomba. Strumentalmente, le pecche sono anche più evidenti. Per quanto sembri che il compositore possieda una notevole intuizione degli impasti e delle amalgame, non per questo si può dargli l'assoluzione di tutto quanto egli stempera sulla tavolozza orchestrale. Il giovane autore sa perfettamente — senza bisogno ch'io gliele lo rammenti — che non è necessario, in un « fortissimo », raddoppiare le tre trombe con la celeste, e che le strappate improvvise degli ottoni scoperti fanno l'effetto di una mazzata sulla testa.

COPPOLA (P.) — *Intermezzo drammatico* per grande Orchestra. (M. Senart, Parigi).

Nella partitura, stesa con mano sicura, gli accenni tematici hanno una robusta demarcazione. Su una volata stretta degli archi, le trombe squillano un sonoro richiamo; il brano si svolge quindi con vibrante smagliatura politonica, senza divagazioni dolciastre, evitando il lezioso e il luogo comune.

STRAUSS (J.) — *Rose del Sud - Storie della foresta di Vienna - Vita d'artista - Valzer imperiale - Vino, donna e canzone - Voci di primavera,* per Orchestra. (E. Eulenburg, Lipsia).

Con diletto e con una tenue ombra di rimpianto, gli occhi ripercorrono queste pagine, che il tempo non ha ancora scolorite. Ritorna a mente l'*Alt Wien*, coi suoi allettamenti un po' casalinghi, ma squisitamente soavi. I valzer di Johann Strauss, che compongono questa raccolta, sono lo specchio di una sensibilità ormai vicina a tramontare, ma rievocata ancora con commozione e con nostalgia.

ALGO FENZI.

PIECHLER (A). — *Sursum corda* für Gemischten Chor, Solo Quartett, Orchester und Orgel. - Klavierauszug mit text. (A. Furstner, Berlino).

Sursum corda è un dialogo fra l'anima che da sola non può raggiungere con le sue preghiere il Creatore, e la Chiesa. L'argomento non è certo nuovo nè peregrino: ma basta all'A. per costruire una vasta cantata-oratorio in uno stile severo ch'è quello tramandatoci dai vecchi maestri (qualche momento di modernità molto moderata non fa macchia) in cui anche pezzi corali di espressione magniloquente e di solida costruzione si alternano con assoli trattati con uno stile melodico nobile ed austero come richiede l'argomento. Se il lavoro non ci indica un nuovo modo di trattar l'oratorio, nè porta soverchie novità musicali, non per questo è meno l'opera d'un musicista colto e raffinato e d'una grande nobiltà d'aspirazioni.

d. d. p.

ROCCA (L.) — *Interludio epico* per Orchestra.

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Ispirata al motto «Percussus elevor» e dedicata alla memoria di Claudio Calandra, questa composizione è idealmente diretta a magnificare il sacrificio e a sublimare il dolore che tanto più sale in alto quanto più è greve. L'idea si manifesta in modo ovvio, mantenendo pochi temi dal principio alla fine e amplificandoli di volta in volta. Il primo appare immediatamente, si svolge cupo affidato ai fagotti ed ai corni e diventa tosto aereo, quasi per significare la sua meta. Un secondo tema, più netto, si svolge con eguale ampiezza tra il frusciare continuo di rapide scale cromatiche e il fremito dell'arpa.

Il duello incomincia: il peso e l'altitudine sono in lotta.

Notiamo il passaggio che l'insistente frusciare del quartetto — al quale si aggiunge qualche legno e che si fa presto impetuoso come una tormenta — è prodotto dalla costante relazione dissonantissima delle scale rapide fra loro. Ma intanto il cromatismo del primo tema sbocca in un faticoso ascendere. Giunta alle altezze supreme l'idea si ferma e sembra rivolgersi a contemplare l'ascesa compiuta, poi scioglie l'inno finale. Il poema si conchiude con un lungo periodo tutto sull'accordo di do maggiore, perfetto. Il fine è raggiunto, il riposo è completo e sembra doversi prolungare per l'eternità come una gloria divina.

Ritroviamo in questa composizione il Lodovico Rocca dei momenti migliori ed ammiriamo quasi in ogni pagina il procedere sicuro di un contrappuntista consumato.

L'orchestra è sempre così piena che, fatalmente, deve prendere il colore comune (smagliante fin che si vuole) delle orchestre di questi ultimi anni. Dove è meno densa, l'autore si sforza di crear episodi di colore cameristico. Ma questi punti sono, per forza, piuttosto rari, perchè l'idea motrice vuol aumentare e salire e il tema vuol essere nutrito sempre più.

All'arresto, quando il punto più alto è raggiunto, c'è un momento di respiro e l'autore ne approfitta per immergere i suoi temi in un bagno che vorrei dire di aria e di azzurro. La tinta carica riprende ben presto il sopravvento. Ma stavolta è un'atmosfera di quelle che son la specialità di padre Dante: bianco e azzurro, oro e fuoco. Per restare fra noi... diremo che c'è un'atmosfera fatta di arpa e di celeste, di arpeggi acuti dei violini divisi e di guizzi degli strumenti nella quale passa, come un volo d'aquila nel sole, il canto trionfale di tutti gli ottoni in fortissimo. Sarà inutile aggiungere che tutto ciò è di ottimo e sicuro effetto.

c. m. d.

MUSICA PER BANDA

D'ELIA (A.) — *Irpinia*. Marcia Sinfonica. - *Alla Nuova Italia*, Marcia Imperiale. - *Alla Milizia Fascista*, Marcia militare. Per Grande o Media Banda. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Gazzettino*, Venezia.

Nella sua marcia *Irpinia* il maestro D'Elia scioglie un inno alla sua terra; vi vanno di pari passo e la concisa chiarezza dell'invenzione melodica e la nutrita concettosità dell'istrumentazione. La prima parte enuncia un tema sciolto e vivo di movenze, mentre la seconda parte si svolge in forma vigorosa e ben ritmata. Il trio introduce un elemento di varietà che s'inquadra efficacemente nelle riprese delle prime due parti.

I temi sono maneggiati abilmente, sia rispetto alla struttura formale e agli effetti contrappuntistici, sia rispetto agli effetti strumentali.

Questa composizione del valoroso direttore della nostra Banda è stata, al pari di altre eseguite in precedenza e alle quali viene felicemente ad aggiungersi, accolta dalla più spontanea simpatia del pubblico.

Dalla *Gazzetta di Venezia*, Venezia.

La marcia *Alla Nuova Italia*, ricca di idee e pregevole per i caratteri della sua elaborazione armonica e contrappuntistica, si compone di due parti l'una all'altra unita, così da formare un solo quadro perfettamente equilibrato nel sostegno della sua sobria quadratura. La prima parte raduna e sviluppa spunti eroici spiegati in sonorità piene e gustose; la seconda, in forma di corale, si eleva in clima mistico quasi per esaltare il rinato spirito religioso della Nazione. I temi delle due parti si inseguono e si intrecciano nell'insistenza di un pedale, solenne ed incalzante. La nobile composizione, per la quale il D'Elia s'è valso con giudizio e con buon gusto delle risorse della tecnica orchestrale moderna, mostrando di saper pazientemente sfruttare ogni miglior effetto dall'assieme dei suoi strumenti, ha avuto un calorosissimo successo.

Dalla *Gazzetta di Venezia*, Venezia.

La marcia *Alla Milizia Fascista*, che s'inizia con un tema guerriero poggiato sui tamburi e gli ottoni, seguita con un altro largo e maestoso; quindi i due temi s'intrecciano e si sovrappongono nel pieno strumentale. Questa composizione del maestro D'Elia, di linea semplice e originale, è stata ammirata per ispirazione e per tecnica come una delle cose migliori del giovane compositore.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

E. MAINARDI

RAPSODIA ITALIANA

per Violoncello e Pianoforte
(121874) — L. 10,—

M. PILATI

SONATA IN FA

per Violino e Pianoforte
(121876) — L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Ministero dell'Educazione Nazionale. - Concorso tra cantanti di nazionalità italiana, i quali aspirino a frequentare un corso di perfezionamento presso la Scuola di canto del Teatro Reale dell'Opera, per sei posti col premio di L. 12 mila. Il Concorso è limitato all'esecuzione di due brani scelti dal candidato. I vincitori potranno essere utilizzati per le stagioni dello stesso teatro.

® Accademia Filarmonica di Bologna (Via Guerrazzi 13). - Concorso nazionale per una Messa per Coro a quattro Voci (tenori e bassi), con accompagnamento d'Organo, di stile severo e religioso, del tutto inedita nè eseguita. Premio di L. 5.000 e l'esecuzione in S. Giovanni in Monte di Bologna. La proprietà artistica rimane all'Autore. Invio dei lavori, col sistema del motto e della busta, al Presidente dell'Accademia, non oltre il 31 marzo 1931.

® Casa Editrice Orientale di Musica - Alessandria d'Egitto. - Concorso internazionale per una composizione inedita di musica orientale per pianoforte, della durata minima di 6 minuti.

Premio di lire egiziane 10. Spedizione dei lavori col sistema del motto e della busta, non oltre il 31 marzo 1931.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

BACH (G. S.)

121855. - *Preludio 8° del «Clavicembalo ben temperato»*. Vol. I, trascritto per Archi, Arpa ed Organo, da R. Zandonai. L. 5.—

PORPORA (N.)

121858. - *Aria*, trascritta per Violoncello solista e Orchestra d'Archi, da R. Zandonai. L. 5.—

EDIZIONI RICORDI

NOTIZIE

® Durante la corrente stagione al Regio di Torino, verranno rappresentate: *Guglielmo Tell, Maestri Cantori, Boris, Traviata, Butterfly, Matrimonio segreto.*

® Il programma del Massimo di Palermo, per la Quaresima, è il seguente: *Manon* di Puccini, *Norma, Boris, Tristano e Isotta* ed altra opera da destinarsi.

® Il Prof. Arnaldo Bonaventura è stato festeggiato a Firenze, il 21 u. s., in una sala del R. Conservatorio di Musica, pel cinquantenario della sua attività letteraria. Hanno parlato degnamente Vittorio Gui, per gli innumerevoli amici, ed il maestro Guerrini direttore del Conservatorio. A tutti, vivamente commosso, ha risposto il festeggiato.

Ci associamo di tutto cuore all'omaggio reso ad Arnaldo Bonaventura, nostro eminente collaboratore, formulando per lui i migliori auguri.

Per l'occasione è stato édito un opuscoletto contenente il titolo delle sue pubblicazioni dal 1880 al 1930: un complesso di circa 600 scritti e dagli argomenti più svariati, sempre nel campo della musica.

® Ottorino Respighi non dorme sugli allori. Ha in preparazione ben tre lavori. Il primo è un'opera drammatica, libretto di Gustalla, che probabilmente avrà per titolo *La fiamma*, e si svolge nella Ravenna bizantina.

Il secondo lavoro consiste in un'azione mimica con musiche ispirate da antiche canzoni del Perù. L'ultimo è un'opera da concerto, con protagonista la figura di Maria Egiziaca. La prima esecuzione, direttore Toscanini, si avrà forse nel prossimo anno a New York.

® A Bolzano si è costituito un Ente concerti orchestrali, che promette numerose udizioni sinfoniche, sotto la direzione artistica del maestro Mario Mascagni

® La Rivista Musica Sacra di Milano, dal corrente anno uscirà mensilmente invece che ogni due mesi.

® Il Concorso dello Stato ai TEATRI SOVVENZIONATI DI PARIGI, per quanto riguarda la lirica, è stato aumentato da Fr. 3.200.000 a Fr. 4.800.000 per l'Opéra; e da Fr. 1.200.000 a Fr. 1.800.000 per l'Opéra Comique.

® All'OPÉRA DI PARIGI sono annunciate altre due novità: *La Samaritaine* di Max d'Ollone e *Juarez et Maximilien*, opera storica di Milhaud.

® LA CRITICA MUSICALE DELLA REVUE DES DEUX MONDES, vacante per la morte di Bellaigue, è stata assunta da Louis Laloy.

® Il programma di BAYREUTH, pel 1931, è il seguente: *Tannhäuser*, 21 luglio, 1, 5, 8, 17 agosto; *Parsifal*, 22 luglio, 2, 6, 9, 19 agosto; *Tristano*, 23 luglio, 3 e 18 agosto; *L'anello del Nibelungo*, dal 25 al 30 luglio, dal l'11 al 15 agosto.

® Al prossimo FESTIVAL DI SALISBURGO (luglio-agosto) verranno inscenate per la prima volta le seguenti opere italiane, sotto la direzione artistica di Max Sauter Falbriard: *Barbiere, Don Pasquale, Matrimonio segreto*. Dirigerà Lucon.

® A Lipsia si è inaugurato un monumento di ARTURO NIKISCH.

® Le rappresentazioni di NOVITÀ DEL GIORNO, DI HINDEMITH a Breslau, hanno provocato una vibrata protesta della Compagnia del Gas di quella città, giacchè la protagonista dell'opera decanta i vantaggi del riscaldamento ad acqua calda, in confronto degli inconvenienti di quello col gas... Il Sindacato dei gasisti di Berlino si è associato alla protesta.

® Grandi manifestazioni farà Vienna, in quest'anno, alla MEMORIA DI MOZART, di cui ricorrono in gennaio il 175° anniversario della nascita e in novembre il 140° della sua morte.

Su proposta dell'Associazione mozartiana, il Governo ha deciso anche di procedere alla coniazione di monete con l'effigie del grande musicista salisburghese. Molto probabilmente saranno coniate soltanto monete d'argento da due scellini sul tipo di quelle messe in circolazione nel 1928, nel 1929 e nel 1930 per commemorare rispettivamente Schubert, Billroth e Walter von der Vogelweide.

® Il MAESTRO GIORGIO POLACCO ha dato le dimissioni da direttore artistico e primo direttore dell'Opera di Chicago, carica che ricopriva da undici anni.

Tale decisione fu da lui presa unicamente per ragioni di salute, non volendo creare imbarazzi allo svolgersi delle stagioni col ritardo della sua andata in America.

® Nei locali dell'Ambasciata d'Italia a Buenos Aires si sono riunite varie personalità della Colonia Italiana per costituire una ASSOCIAZIONE PER L'INCREMENTO E LA DIFFUSIONE DELLA MUSICA ITALIANA, che verrà intitolata a Giuseppe Verdi.

® IL FESTIVAL DI MONACO (18 luglio-25 agosto 1931) dedicherà il proprio programma a Mozart ed a Wagner. Un'opera del primo sarà diretta da Strauss.

Nella stessa città si è costituita una Società per preparare l'esecuzione delle seguenti opere: *Le sciagure di Orfeo* di Milhaud; *Antigone* di Honegger; *La madre* di Haba; *Edipo* di Strawinsky; *La commedia della morte* di Malipiero; *Mahagondy* di Weil.

NECROLOGIO

® Improvvisamente, a Ferrara, il 10 dicembre u. s., il maestro GINO NERI, ben noto direttore d'orchestra e che, a quel teatro Comunale, aveva appena finito di dirigere l'*Aida* e il *Trittico francescano*.

® A Torino, lo scorso mese, EGIDIO ROSSI, uno degli ultimi mimi del teatro italiano e maestro di Isidora Duncan.

® In tarda età è morto a Viareggio, il 13 dicembre, il maestro FERRUCCIO FERRARI, autore di diverse opere liriche e insegnante per lungo tempo all'Istituto Pacini di Lucca.

® Ottantotenne, si è spento il 29 dicembre a Parma, il maestro TELESFORO RIGHI, che poteva considerarsi il decano degli insegnanti del Conservatorio, ove per molti anni tenne la cattedra di contrappunto. Lascia molta musica da camera e tre melodrammi: *Giuditta* (Torino 1871); *Marcellina* (Parma 1873); *I lavoratori del mare*, inedito.

® In tarda età, è deceduto a Vimercate il 23 dicembre il vecchio impresario ROCCO PONZIO, che fu anche artista lirico. Galantuomo a tutta prova, merita il rimpianto di quanti lo conobbero.

® Con vivissimo affetto partecipiamo al nuovo lutto che ha recentemente colpito il Commendatore Renzo Valcarenghi, Gerente della Casa Ricordi, con la morte della sua sorella Emma, vedova Calabi, donna di nobile sentire e di preclari virtù.

La defunta era vedova del rag. Alessandro Calabi che per un cinquantennio appartenne all'amministrazione della Casa Ricordi, come direttore della contabilità.

® Condoglianze inviamo anche al maestro Gaetano Bavagnoli cui è morto il 2 c. m. il suo vecchio genitore maestro Manlio, anch'egli distintissimo direttore d'orchestra e apprezzato insegnante. Lascia un'opera, *Roderigo di Spagna*, rappresentata a Parma nel 1878.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1240). *Ventitrè Pezzi facili* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.). (B) L. 6,—
——— (E. R. 1253). *Invenzioni a tre voci* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.). (B) L. 6,—
——— (E. R. 1254). *Quattro Partite; Ouverture francese* (Mugellini) (testi ital., franc. e portogh.). (B) L. 14,—
BERENS (E.) (E. R. 1234). *Trenta Studi poetici*, Op. 77. (B) L. 8,—
CASAVOLA (F.). CASTELLO NEL BOSCO. Azione coreografica in un Quadro di A. Rossato. (A) L. 10,—
FRESCOBALDI (G.) (E. R. 1250). *Nove Toccate* (Bogben). (B) L. 8,—
FORMICHI (P.) (122055). *Marcia del Palio di Siena*. (A) L. 2,—

CANTO E PIANOFORTE

ALALEONA (D.) (122080). *A Dante* (S-T), con Coro ad libitum. Parole di G. D'Annunzio, dalla «Laude a Dante». (A) L. 4,—
——— *Canti di Maggio*. Cinque soavi impronte melodiche di Dante e della Primavera Italica:
——— (122081). 1. L'Ora della sera (Dante), con Violino obbligato (MS-Br). (A) L. 4,—
——— (122082). 2. Lia (Dante) (MS-Br). » » 4,—
——— (122083). 3. Matelda (Dante) (MS-Br). » » 4,—
——— (122084). 4. Il Lusignuolo (Ignoto del sec. 14°) (S-T). (A) L. 4,—
——— (122085). 5. Ben venga Maggio (Poliziano) (S-T), con Coro ad libitum. (A) L. 4,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (121908). *Sei odi di Orazio* (testo latino). (A) L. 10,—
MONTEMEZZI (I.). LA NOTTE DI ZORAIMA. Opera in un Atto. Libretto di M. Ghisalberti. (A) L. 25,—
SCHIUMA (A.) (121556). *Sei Canti popolari pugliesi*. (A) L. 10,—

CORI A VOCI SOLE

AZZAIOLO (F.). *Due Villotte del Fiore*, a 4 voci miste: 1. Come t'aggio lasciato, vita mia. — 2. L'amanza mia al chiama Saporina. Revisione di V. Veneziani:
——— (121671). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121672). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— 121673). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
BANCHIERI (A.). *Contrappunto bestiale alla mente*. Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121674). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121675). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121676). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Contrappunto bestiale alla mente*. Madrigale a 5 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121677). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121678). Tenori I., II. e III. (uniti). » » 1,—
——— (121679). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Gioco della passerina*. Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121680). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121681). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121682). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Gioco della passerina*. Madrigale a 5 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121683). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121684). Tenori I., II. e III. (uniti). » » 1,—
——— (121685). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Mascherata di villanelle*. Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121686). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121687). Soprani I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121688). Tenori I. e II., Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Tiridola, non dormire*. Serenata a 6 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121704). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121705). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121706). Tenori I. e II., Bassi (uniti). » » 1,—
DESPRÈS (J.). *Ave, verum corpus Christi*. Mottetto a tre voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121638). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121639). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121640). Basso. » » 1,—
LOTTI (A.). *Sanctus*, a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121641). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121642). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121643). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
MARENZIO (L.). *Al lume delle stelle*. Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121689). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121690). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121691). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—

In ottemperanza alle direttive del Governo, ai prezzi delle edizioni nazionali di musica, elencate in questo fascicolo, va dedotto lo sconto del 10 %.

MONTEVERDI (C.). *Cor mio, mentre vi miro.* Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121692). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121693). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121694). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Ecco mormorar l'onde.* Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121695). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121696). Soprani I. e II., Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121697). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
PALESTRINA (G. P.). *Ecce quomodo moritur justus.* Mottetto a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121644). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121645). Soprani e Contralti (uniti). (A) L. 1,—
——— (121646). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Ecce quomodo moritur justus.* Mottetto a 4 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121647). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121648). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121649). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Super flumina Babylonis.* Mottetto a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121650). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121651). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121652). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Super flumina Babylonis.* Mottetto a 4 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121653). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121654). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121655). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Tenebrae factae sunt.* Mottetto a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121656). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121657). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121658). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Tenebrae factae sunt.* Mottetto a 4 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121659). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121660). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121661). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
PESENTI (M.). *Dal lecto mè leverò.* Madrigale a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121698). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121699). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121700). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
VECCHI (O.). *Margarita dai corai.* Madrigale a 5 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121701). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121702). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121703). Tenori I. e II., Bassi (uniti). » » 1,—
VITTORIA (T. L. da). *O vos omnes.* Mottetto a 4 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121662). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121663). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121664). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Tantum ergo,* a 4 voci miste. Revisione di V. Veneziani:
——— (121665). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121666). Soprani e Contralti (uniti). » » 1,—
——— (121667). Tenori e Bassi (uniti). » » 1,—
——— *Tenebrae factae sunt.* Mottetto a 4 voci. Trascrizione di V. Veneziani per voci maschili:
——— (121668). Partitura. (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (121669). Tenori I. e II. (uniti). » » 1,—
——— (121670). Baritoni e Bassi (uniti). » » 1,—

VIOLONCELLO

MONTI (V.) (122048). *I. Czardas.* Trascrizione di K. Kreisel. (A) L. 4,—

ORCHESTRA

BACH (G. S.) (121855). *Preludio 8°, dal «Clavicembalo ben temperato», Vol. 1°,* trascritto per Archi, Arpa ed Organo (Zandonai). Partitura in-16°. (A) L. 5,—
PORPORA (N.) (121858). *Aria,* trascritta per V.cello Solista e Orchestra d'Archi (Zandonai). Partitura in-16°. (A) L. 5,—

PICCOLA BANDA

CARABELLA (E.). *I. Rapsodia romanesca,* su temi popolari romani (Manenne):
——— (121996). Partitura. (A) L. 10,—
——— (121997). Parti staccate. » » 30,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Due Fantasie di I. Culotta:
——— (121872). I. Fantasia. (A) L. 15,—
——— (121968). II. » » » 15,—

LIBRETTI

GHISALBERTI (M.). LA NOTTE DI ZORAIMA. Dramma in un Atto per la musica di I. Montemezzi. L. 3,—
ROSSATO (A.). CASTELLO NEL BOSCO. Azione coreografica in un Quadro per la musica di F. Casavola. L. 2,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA CORALE

PISTONE (P. G.). *28 Responsori per la settimana santa.* Fasc. I e II. Ciascuno L. 15. — *La gran campana suona.* L. 8. (Edit. Accademia «S. Tempia», Torino).
BISQUERTT (P.). *Trois Esquisses.* (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
COLTRIO (B.). *Notturno. — Il Tarlo.* (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno L. 4,—
HANDEBERT (L.). *Le Cahier d'Eve.* (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
HOLBROOKE (J.). *Romantic Suite.* (Augener Ltd., London). 3/—
LAMBERT (C.). *Sonata.* (Oxford Univ. Press, London).
LADIVIA (E.). *Tendresse charmeuse.* Habanera (Edit. Ricordi, Paris). Fr. 5,—
LEMPERS (L.). *L'Ile de rêve.* (Edit. Ricordi, Paris). Fr. 5,—
MANENTE (G.). *Fauste nozze.* Marcia trionfale. (G. & P. Mignani, Firenze).
MANTIA (A.). *Vieux clavecin. — La Caravana di Bagdad. — Prélude à l'oiseau bleu.* (R. Pélissier, Roma).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

BIBLIOTECA DI RARITA' MUSICALI
per cura di OSCAR CHILESOTTI

VOLUME I. — **Danze del Secolo XVI** trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di Dame* del Sig. FABRIZIO CAROSO da SERMONETA; *Le Gratie d'amore* di CESARE NEGRI, Milanese, detto il Trombone. (48499).
VOLUME II. — **Balli d'Arpicordo** di GIOVANNI PICCHI, Organista della Casa Grande in Venetia (1621), trascritti in notazione moderna. (48500).
VOLUME III. — **Affetti amorosi.** Canzonette ad una voce sola, raccolte da GIOVANNI STEFANI (1621). (49283).
VOLUME IV. — **Arianna.** Intreccio scenico musicale di BENEDETTO MARCELLO, Nobile Veneto (1727). Trascrizione per Canto e Pianoforte. (50359).
VOLUME V. — **Arie, Canzonette e Balli** a 3, a 4 ed a 5 voci, con Liuto, di HORATIO VECCHI (1590). (94697).
VOLUME VI. — **Partite** sopra *La Romanesca, la Monicha, Ruggiero* e *La Follia* di GIROLAMO FRESCOBALDI, dalle Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro I (Roma, N. Borboni, 1614). Trascrizione in notazione moderna. (112941).
VOLUME VII. — **Airs de Court** (Secolo XVI) dal *Thesaurus Harmonicus* di J. B. BESARD, trascritti per Canto e Pianoforte. (115172).
VOLUME VIII. — **Musica del passato**)da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte. (115305).
VOLUME IX. — **Madrigali, Villanelle ed Arie di danza** del cinquecento (dalle opere di J. B. BESARD). Trascrizioni per Pianoforte. (115306).

PREZZI: Vol. I, II, VI, VII, VIII, IX, ciascuno L. 8 — Vol. III L. 10.
Vol. IV L. 40. — Vol. V L. 12.

G. RICORDI & C. — Editori — MILANO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXXI



MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo

la più facile digeribilità

CARLO ERBA S. A.: MILANO

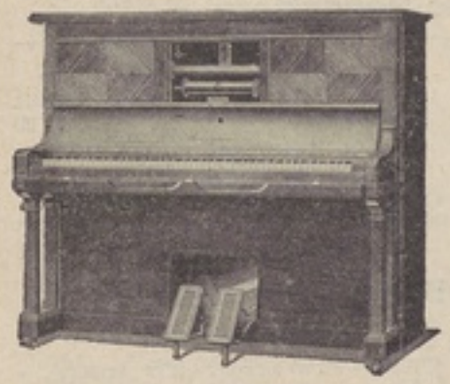
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

CARLO ERBA MILANO

1929-202

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 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. Desiaera - 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 C.: Casa Music. Li-Pera - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tind - UDINE: Camillo Montico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VOGHERA: Mario Moroni.

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

Recenti pubblicazioni per piccola Orchestra

con Pianoforte conduttore

LAVORI TEATRALI

ALFANO (F.)

IL PRINCIPE ZILAH:

121354. - 1. Fantasia (Culotta). L. 20
121800. - 2. Fantasia » » 20

BETTINELLI (A.)

121763. - ROSA DI MAGGIO. Fantasia di U. Nastrucci, per Archi e Pianoforte. L. 6

CATALANI (A.)

121365. - DEJANICE. Ballabile delle etère. (De Cecco). L. 8

MULE' (G.)

121922. - LA BARONESSA DI CARINI. Fantasia (Culotta). L. 15

MURGI (G.)

NICHETTE LILAS. 2 Fantasie (Culotta)

121377. - 1. Fantasia L. 10
121378. - 2. » » 12

PICK-MANGIAGALLI (R.)

CASANOVA A VENEZIA (Culotta):

121267. - Sarabanda L. 6
121621. - Danza delle apparizioni e barcarola L. 10
121268. - Gavotta » 6
121269. - Valzer » 8

BASI E BOTE (De Cecco):

121414. - 2. Fantasia L. 20

PIETRI (G.)

CASA MIA... CASA MIA... Due Fantasie (Culotta):

121934. - 1. Fantasia L. 20
121965. - 2. » » 20

PIZZETTI (I.)

FRA GHERARDO. Due Fantasie (Sirlen Milanesi):

121796. - 1. Fantasia L. 12
121797. - 2. » » 12

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE DI ABRAM E D'ISAAC (De Cecco):

121946. - Intermezzo (Il ritorno dal Monte) L. 8
121947. - Danza » 12

PUCCINI (G.)

EDGAR (De Cecco):

121483. - Preludio Atto 3° L. 8
121604. - 1. Fantasia » 20
121839. - 2. » » 20

TURANDOT:

121764. - Fantasia di U. Nastrucci per Archi e Pianoforte L. 10

SANTOLIQUIDO (F.)

121900. - LA FAVOLA DI HELGA. Fantasia (De Cecco): L. 20

VERDI (G.)

LA FORZA DEL DESTINO. Due Fantasie di Culotta:

121872. - 1. Fantasia L. 15
121948. - 2. » » 15

DANZE MODERNE

ARCHAVAL (C.)

121985. - *Para siempre* (Per sempre). - Tango L. 6

ANTOLI (R. A.)

121863. - *Mal de ausencia* (Nostalgia d'amore). Tango L. 6

BAXTER (P.)

121870. - *Il piccolo Pit*. Fox trot L. 8

BAZAN (J. C.)

121986. - *Hoy... ya no puede ser!* (Oggi no!). Tango L. 6

BERNSTEIN (L.)

121879. - *Una limosna, por Dios!* (Un po' d'amore, per pietà!). Tango L. 6

BIENVENIDO « SLANAK » (J.)

121890. - *El color de una rosa* (Il colore di una rosa). Valzer criollo L. 6

BORDETAS (M.)

121882. - *Alma española*. Paso doble torero L. 6
121884. - *Concepción*. Valzer » 6
121886. - *La Cuadrilla* (La spagnuola innamorata). Paso doble L. 6

BUSTOS COMAS (J.)

121832. - *Noviecita de otros tiempos*. (Fidanzata d'altri tempi). Tango L. 6

CALELLA (A.)

121865. - *Noviecita de la infancia* (La piccola fidanzata). Tango L. 6

CANOSA (F. R.)

121999. - *Tango triste y querido* (Tango triste, tango fatale). Tango. Canz. L. 6

CARRERA (R.)

122002. - *Tuyo es mi amor* (Tuo è l'amor mio). Valzer criollo L. 6

DE NAVA (A.)

121940. - *Chá digo... con los amigos!* (Iddio sperda gli amici). Tango L. 6
122004. - *Pa' ganarme un repecho* (Sul tuo sentiero). Tango. Canzone L. 6

FRONTERA (F.)

121942. - *Oye, mujer!* (Senti bene, donna ingrata!). Tango L. 6

LAULLON (J.)

121984. - *Mi munèquita* (Pupetta gaia). Paso doble. L. 6

LOPEZ (G.)

121834. - *Lo que va de ayer a hoy*. (Oggi la va così). Tango. L. 6

LOPES ARES (J.)

121950. - *Cuarenta entradas* (Fosco dramma). Tango (Culotta). L. 6

MAGLIO (J.) (PACHO)

121989. - *Canción de las montañas*. (Canzone delle montagne). Tango L. 6

MASSERINI (G.)

121757. - *Sumatra*. Java. L. 6

PARELLI (A.)

121711. - *¡Ay chiquita!* Tango delle campane. L. 6

PEREYRA (E.)

121903. - *Y que seas muy feliz* (Io per te saprò goder). Tango L. 6
121991. - *Milonga querida*. (Milonga favorita). Tango L. 6

PEREZ (J. A.)

121836. - *La baguala* (Bimba ribelle). Tango. L. 6

RANDLE (F.)

121944. - *Suspendo el viajecito* (Sospendo il mio viaggetto). Tango L. 6

RUIZ (A.)

121810. - *Desdén* (Sdegno d'amore). Tango (Culotta). L. 6

STOCCHETTI (R.)

121272. - *El Chico*. Tango. L. 6

TORANZO (U.)

121814 - *Arañita* (Ragnolina). Tango L. 6

TRINCA (E. O.)

121896. - *Mala estrella* (Mala stella). Tango. L. 6

EDIZIONI RICORDI & C. - MILANO



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



Compresse di

ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione del sangue senza danneggiare il cuore.

BAYER

Pacific (231)

L'audace movimento sinfonico di Honegger inciso su di un disco "Odeon"

Arturo Honegger ha voluto in questo suo « *movimento sinfonico* » ispirarsi ad un singolare tema non ancora affrontato da alcun compositore: la corsa di un grande espresso. In esso non possiamo riconoscere veri e propri intenti programmatici: vi è resa l'« *impressione visiva* » della corsa di una locomotiva. E' noto che « *Pacific* » destò, alle sue prime esecuzioni, innumerevoli discussioni, ma chi ascolti questa musica, con l'animo spoglio dei superati pregiudizi, non potrà a meno di esserne trasportato. Il disco « Odeon » è stato inciso dall'Orchestra Sinfonica diretta personalmente dal maestro Honegger. Non si potrebbe desiderare di meglio.

Disco N. 5625-F - diam. cm. 30 a doppia faccia L. 28,—

DISCO 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)

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

LAMIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = COTONIFICI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO ALLA SCALA

V. DE SABATA

Mille e una notte

Fiaba coreografica in 7 quadri, di G. ADAMI
Pianoforte L. 20,—
Libretto » 2,—

I. MONTEMEZZI

La notte di Zoràima

Opera in 1 atto, su libretto di M. GHISALBERTI.
Canto e Pianoforte L. 25,—
Libretto » 3,—

TEATRO REALE DELL' OPERA

F. CASAVOLA

Castello nel bosco

Azione coreografica in un quadro di A. ROSSATO.
Pianoforte L. 10,—
Libretto » 2,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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.»

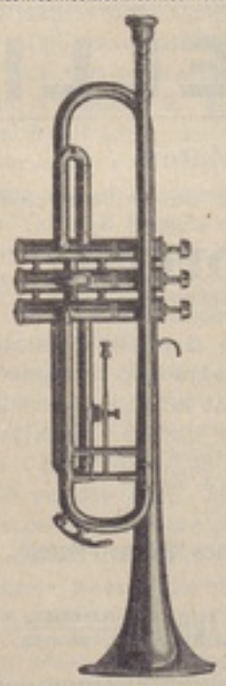
M.° Federico Bufaletti:
«Constato con piacere il loro perfezionamento.»

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



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27.925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

MONOPOLE

Catalogo 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

CAMETTI A. — Carlo Sigismondo Capeci; A. e D. Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma . . . . . Pag. 55

DOTTO P. — Teatri antichi di Palermo: Il teatro di S. Cecilia . . . . . » 65

RIVISTA DELLE RIVISTE: L'oblio di Liszt. - Musica natalizia della Germania. - Italia. - Estero . . . . . » 74

VITA MUSICALE: Due prime al teatro alla Scala (G. M. CIAMPELLI). - Teatri - Concerti . . . . . » 81

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN). - Lettera dalla Germania (A. BRÜGGEMANN) . . . . . » 88

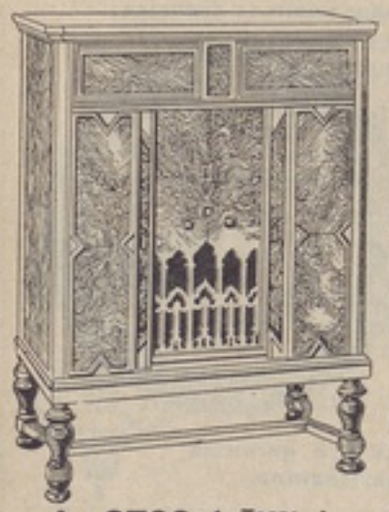
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 94

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 96

BRANI MUSICALI

E. MASETTI: *La Boara.* — ABANCAY: *Wasi Wasinta.*

RADIO MARELLI



Il Radiofonografo Marelli

(Lo strumento dai mille suoni)

IL CHILIOFONO

Apparecchio radio ricevente a 8 valvole, di cui 4 schermate; altoparlante elettrodinamico; diaframma elettrico; regolatore di volume; motorino elettrico; avviamento ed arresto automatici; porta dischi. (Voltaggio da 110 a 220 volts) tutto racchiuso in elegante mobile di Radica

Produzione della Fabbrica Italiana "Magneti Marelli,,

L. 3700 (Tasse comprese)

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

ANNO XIII FEBBRAIO 1931-IX N. 2.



Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728)

Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma

Non so se i melodrammi e le commedie di Carlo Sigismondo Capeci, che in tutto sommano a poco più di quaranta, siano di tal valore da meritare uno studio speciale dal punto di vista letterario. Ma è opportuno, intanto, rievocare oggi il suo nome, anzitutto perchè non si deve trascurare di studiare tutto ciò che può riuscire di utile contributo alla storia del teatro, e perchè è interessante inoltre conoscere la biografia e l'elenco delle opere di un predecessore del Metastasio e del Goldoni, e di chi ebbe la ventura di collaborare con i più celebrati musicisti del tempo, come i due Scarlatti e lo Haendel.

Egli usciva da una famiglia romana assai distinta, poichè il padre suo, Bernardo Capece (1), apparteneva alla Corte pontificia e viveva nell'ambiente diplomatico. Nato a Roma il 21 giugno 1652, Carlo, all'età di dodici anni, cioè sotto Alessandro VII Chigi, partì per la Spagna per seguire il padre ch'era addetto a quella Nunziatura, e a Madrid cominciò gli studi di lettere, filosofia e leggi; ma fu a Roma che si addottorò in legge ed esercitò anche nei tribunali; fu poi inviato alla Corte di Francia dal cardinale Maildachini: tornato di nuovo in patria, servì come segretario nelle ambasciate ed ebbe la carica di coppiere del cardinale Girolamo Casanate.

Dopo la liberazione di Vienna (22 settembre 1683), l'abate Pompeo Scarlatti, ministro dell'Elettore Massimiliano di Baviera in Roma, gli commise di scrivere un elogio di quel duca, recitato nel dicembre 1683 e stampato poco dopo (2). Il gradimento mostrato da Massimiliano per questo lavoro, spinse il Capeci a scrivere un dramma musicale per offrirlo al duca stesso nell'occasione delle sue nozze con l'arciduchessa M. Antonia d'Austria. Questo fu il primo passo che lo pose sulla via del teatro, verso il quale sentiva una spiccata tendenza, in quel periodo di acutissimo fervore per gli spettacoli scenici; quando tutti i personaggi d'allora — cardinali, ministri esteri, nobili — non avevano altra ambizione, nè gustavano maggior piacere che di far rappresentare nei loro teatri privati melodrammi —

(1) Il cognome originario era Capece, ma a partire dal 1697 si trova spesso cambiato in Capeci.

(2) Allude a *Il trionfo del Ser. Elettore Massimiliano Emanuele Duca di Baviera*, recitato il 19 dicembre 1683, e stampato in Roma, per il Bussotti nel 1684. Il volume intitolato *Tributo di lode*, ecc. contiene un bel ritratto dell'Elettore Massimiliano, inciso dal Westerhout, e un albero genealogico del duca stesso.

ornati riccamente di scenari e di macchine ed affidati ai migliori cantanti — o di assistere negli sfarzosi palchetti di loro proprietà alle recite dei teatri pubblici, come il Tordinona e il Capranica.

Quel lavoro fu eseguito nella casa paterna per cura di Bernardo Capeci; e fu seguito l'anno appresso da un nuovo dramma, *Il figlio delle selve*, musicato dall'abate Cosimo Bani, dedicato alla stessa arciduchessa Maria Antonia, che lo ricompensò con una rosa di diamanti del valore di cinquanta doble. Qui conviene notare che i biografi di Alessandro Scarlatti affermano per equivoco che il celebre compositore rivestisse di note questo lavoro nel 1687, mentre egli lo musicò soltanto nel 1709, allorchè tanto lo Scarlatti stesso quanto il Capeci erano al servizio della regina di Polonia.

Nel 1688 un terzo componimento per musica fu eseguito nel palazzo del contestabile Colonna. Il Capeci passò quindi per giudice a Ronciglione sotto Alessandro VIII (1689-91) e poi, sotto Innocenzo XII (1691-1700), come governatore a Terni, a Cascia e ad Assisi.

Nel 1697 il Capeci con l'appoggio del Colonna riesce a far rappresentare « con gradimento ed encomio comune » un suo dramma al teatro di Tordinona, ultimo anno, per il seicento, di quel disgraziato teatro, demolito per ordine del pontefice.

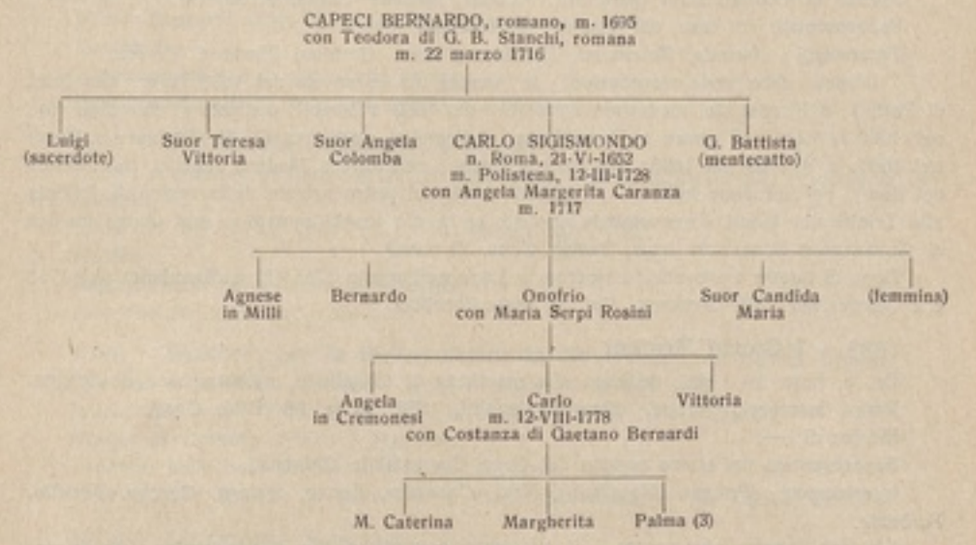
Mortogli il padre negli ultimi anni del seicento, Carlo Sigismondo torna a stabilirsi in Roma; ed entra a far parte delle Accademie degli Imperfetti, degli Umoristi, dei Pellegrini (qui col nome di *Gismondo del Pincio*, ed infatti abitava in via della Croce) e degli Spensierati. Fu tra i primi soci dell'Arcadia, aggregato il 12 gennaio 1692 col nome di *Metisto Olbiano*. Nel 1704 entra al servizio, come segretario, di Maria Casimira di Polonia, la vedova di Giovanni Sobieski, la quale, come è noto, si era stabilita in Roma fin dal marzo 1699 ed aveva tra i suoi familiari anche il famoso conte Giacomo D'Alibert, costruttore e fondatore del primo teatro pubblico di musica in Roma, cioè il Tordinona (1671).

La regina di Polonia, forse per seguire il costume della nobiltà romana, forse per inclinazione (suo padre, il duca d'Arquien, era appassionato per i virtuosi di canto e per gli spettacoli scenici) e forse più per istigazione del conte D'Alibert, non tardò a far eseguire cantate, serenate e melodrammi nella sua dimora alla Trinità dei Monti; dove in seguito, nel 1708, fece costruire addirittura un teatrino « domestico », sul quale comparvero componimenti e drammi, scritti dal Capeci, due musicati da Alessandro Scarlatti e sette dal figlio Domenico, che si fregiava del titolo di maestro di cappella di Sua Maestà. La regina lasciò Roma alla metà di giugno del 1714.

Dopo d'allora il Capeci abbandonò il genere melodrammatico e si dedicò alle commedie di carattere serio o comico, alcune contenenti anche scene di musica; tra le commedie buffe molte hanno il personaggio di Pulcinella (imitato poi, in questo, da Gregorio Mancinelli) e altri personaggi che parlano in dialetto o in francese e in spagnolo. Queste produzioni venivano rappresentate sui teatri secondari di Roma, come quelli del Mascherone di Farnese in via Giulia, di Santa Lucia della Tinta a Monte Brianzo, e Pallaccorda in piazza Firenze, oggi Metastasio. L'ultima di queste commedie che potei rintracciare porta la data del 1724.

Ma in quell'anno egli aveva lasciato già Roma, obbligatovi forse da strettezze finanziarie. Le ricerche da me compiute mi hanno dato modo di conoscere le ultime

vicende della sua vita. Egli era passato al servizio del marchese di San Giorgio di Polistena, come segretario. E in questa piccola città di Polistena in Calabria (Palmi), morì, già vedovo e lontano dai figli, il 12 marzo 1728. Le sue condizioni di fortuna non dovevano essere molto liete, se i figli Bernardo e Onofrio, rinunziarono all'eredità. Valendomi di alcuni atti notarili da me rintracciati all'Archivio di Stato, posso offrire il seguente stato di famiglia, per completare la biografia di questo vivace giureconsulto, librettista e commediografo.



Elenco cronologico dei lavori teatrali di G. S. Capeci

1686. - **L'Amor vince fortuna.**

Dramma p. mus. in un prologo e 3 atti, dedicato all'Altezza Ser. Elett. di Massimiliano Emanuele Duca di Baviera, Elettore del S. R. Impero, e composto in occasione delle nozze di questo principe con Maria Antonia arciduchessa d'Austria.

Roma, tip. Tizzoni e libr. F. Leone, 1686. Di p. 46 — Altra edizione: Roma, tip. Bussotti. Di p. 62 (Roma, Bibl. V. E. e Cas.).

Rappresentato in casa di Bernardo Capece, padre di Carlo. Nella dedica si legge: « Nella liberazione di Vienna, che tutto il mondo Christiano riconosce in gran parte dall'invitto valore di V. A. Elett., hebbi la fortuna di essere destinato dal sig. Abbate Pompeo Scarlatti suo degno Ministro a pubblicar di lei quelle glorie, le quali molto più che con le mie stampe lascia impresse l'A. V. Ser.ma col sangue de' suoi nemici: Et si degnò V. A. di mostrarne così ben degno gradimento, che mi ha dato l'animo alla compositione di questo picciol dramma, che Bernardo mio padre, il quale ha talvolta l'onore di rendere all'A. V. E. in questa Corte alcun testimonio del suo devotissimo ossequio, hà preso l'ardire di far rappresentare nella propria casa in occasione delle felici nozze di V. A. El. con la sereniss. arciduchessa Maria Antonia primogenita di Cesare per accompagnare il giubilo universale... ».

(3) Atti Senepa 9 ottobre 1714, 22 dicembre 1717 e 17 aprile 1728. — Testamento di Teodora Stanchi, in Atti Ginnetti 23 marzo 1716. — Atti De Rossi 28 aprile 1695 e 7 agosto 1724. — Atti Ginnetti, 12 dicembre 1724. — Atti Cecconi 12 agosto 1778.

Personaggi : *Amore, Fortuna* (Prologo) ; *Argeo, Daliso, Licaspe, Irene, Garbina.*
Ripetuto a Firenze (Accademia Improvvisi) nel 1690.

1687. - **Il Figlio delle selve.**

Dr. p. mus. in un Prologo e 3 atti. Dedicato il 18 gennaio 1687 all'arciduch. Maria Antonia d'Austria Elettrice di Baviera.

Roma, Komarek, 1687. di p. 52. Altra edizione, senza Prologo, tip. Tizzoni, libr Giannini. Di p. 49 (Bibl. V. E. e Cas.).

Musica di Cosimo Bani (part. aut. Modena, Estense - Mus. F. 35) (4).

Rappresentato in casa del Capeci nel febbraio 1687.

Personaggi : *Arsinda, Teramene, Ferindo, Elmira, Garbina, Marte* e *Venere.*

L'opera ebbe varie riproduzioni : in Ancona nel carnevale del 1688 (Libr. alla Naz. di Parigi) ; a Firenze del medesimo anno (5) ; nel 1689 a Napoli, dedicata al Moncada (6) ; nel 1690 in casa dell'autore a Ronciglione, dedicato al marchese G. B. Serlupi ; a Roma nel 1694 ; a Viterbo nel 1696 ; nel 1699 a Torino ; nel 1701 a Modena (ancora con musica del Bani). Fu riprodotto infine il 17 gennaio 1709 nel teatro privato della regina di Polonia alla Trinità dei Monti « nuovamente corretto et in più luoghi mutato », con nuova musica di Alessandro Scarlatti (part. Parigi, Cons. di mus.).

Dopo di questa trovo che fu ripetuto a Lugo nell'agosto 1718 (5) a Mannheim nel 1753 e a Genova nel 1755 (Sonneck, *Cat. of opera librettos*).

1688. - **I Giochi Troiani.**

Dr. p. mus. in 3 atti, dedicato alla marchesa di Cogolludo, ambasciatrice di Spagna.
Roma, stamperia Tizzoni ; libreria Giannini, 1688. Di p. 68 (Bibl. Cas.).
Musica di —.
Rappresentato nel teatro privato del Gran Contestabile Colonna.
Interlocutori : *Priamo, Alessandro, Niso, Casandra, Enone, Siringa, Corebo, Tersillo, Forbante.*

L'autore avverte che questo è il suo terzo dramma e che è ricavato da *Los Juegos Olimpicos* di Agostino di Salazar.

1697. - **La Clemenza d'Augusto.**

Dr. p. mus. in 3 atti, dedicato a D. Lorenza della Cerda Colonna duchessa di Taglia-cozzo, Gran Contestabilessa del Regno di Napoli.

Roma, stamp. Corbelletti ; libr. P. Leone, 1697. Di p. 59 (Bibl. V. E. e Casan.).
Musica di —.
Rappresentato nel teatro di Tordinona, 4 febbraio 1697.
Personaggi : *Augusto Cesare, Livia, Tigrane, Emilia, Cifasside, Cinna, Trasillo, Lu-cilio, Oronte.*

1698. - **La Contesa delle stagioni** (7).

Comp. p. mus .a 5 voci.
Roma, Stamp. Rev. Cam. Ap., 1698. Di p. 6 (Bibl. Vat.).
Musica di —.
Eseguito nel Palazzo del Quirinale il 24 dicembre 1698.
Interlocutori : *Il Tempo, la Primavera, l'Estate, l'Autunno, l'Inverno.*

(4) Cfr. *Catalogo Ass. Mus. Ital.* della Bibl. Estense di Modena, a p. 109. Del canonico Cosimo Bani, livornese, segretario a Roma del cardinale Astalli (e non menzionato nel recente Dizionario dello Schmidl) dà notizie il Bonaventura nel suo *Bernardo Pasquini* (Roma, 1923), a p. 37.
(5) Carini I., *L'Arcadia dal 1690 al 1890.* Vol. I, p. 470.
(6) Gimma G., *Op. cit.*, p. 93.
(7) Il libretto non porta il nome dell'autore, ma il Carini (*Op. cit.*, p. 470) lo attribuisce al Capeci.

1704. - **Applausi del Sole e della Senna.**

Cantata a 2 voci per la felicissima nascita del Sereniss. Duca di Bretagna.
Roma, A. de' Rossi, 1704. Di p. 8 (Bibl. Chigiana).
Musica di —.
Interlocutori : *Sole, Senna.*

1704. - **Il Tebro fatidico.**

Comp. p. mus. e introduttione al ballo dell'Aurora. Dedicato alla principessa Maria Casimira, nipote della regina di Polonia.

Roma, Mascardi 1704. Di p. 6 (Bibl. Casan.).
Musica di —.
Rappresentato nel palazzo della regina.
Interlocutori : *Dori, Nise* (due ninfe) e *Tebro.*

1707. - **L'Amicizia d'Hercole, e Theseo.**

Comp. p. musica ed introduzione al ballo della Gloria. Dedicato alla principessa Maria Casimira.

Roma, A. de' Rossi, 1707. Di p. 10 (Parigi, Bibl. Nat.).
Musica di —.
Rappresentato nel palazzo della regina.
Interlocutori : *Hercole, Theseo.*

1708. - **Oratorio per la Risurrettione di Nostro Signor Giesù Cristo.**

Dedicato al cardinale Giovanni Gualterio (Slusio). In due parti.
Roma, de' Rossi, 1708. Di p. 22 con incis. in rame (Bibl. Casan.).
Musica di Giorgio Federico Haendel.
Eseguito nella Sala dell'Accademia del marchese Ruspoli.
Interlocutori : *Angelo, S. Giovanni, S. Maria Maddalena, S. M. Cleofe, Lucifero.*

1708. - **Le Corone Amorose.**

Serenata a 3 voci, scritta in lode di Alessandro Sobieski. Dedicata alla regina di Polonia.

Roma, A. de' Rossi, 1708. Di p. 15 (Bibl. V. E.).
Musica di Anastasio Lingua.
Eseguita nel palazzo della regina il 10 luglio 1708.
Personaggi : *Silvia, Clori, Amore.*

1708. - **La Vittoria della Fede.**

Comp. p. mus. (celebra la vittoria di Giovanni Sobieski).
Roma, A. de' Rossi, 1708. Di p. 11 (Bibl. V. E.).
Musica di Alessandro Scarlatti (sconosciuta al Dent).
Eseguito nel palazzo della regina Maria Casimira di Polonia il 12 settembre 1708.
Interlocutori : *La Fede, La Vittoria, La Notte.*

1709. - **Il Figlio delle selve, per introdutione et accompagnamento ai balli di Diana.** (Cfr. 1687).

Dr. p. mus. in un prologo e 3 atti, dedicato alla principessa Maria Casimira, nipote della regina di Polonia.

Roma, de' Rossi 1708. Di p. 59 (Bibl. S. Cecilia., Carv.).
Musica di Alessandro Scarlatti (part. Parigi, Cons. di mus.).
Rappresentato forse già nel dicembre 1708, ma certamente il 17 gennaio 1709 nel teatro privato della regina (Valesio, *Diari*).
Dopo il Prologo (nuovo) segue il *Ballo di Diana con 4 pastori che l'accompagnano.*

1709. - **La Conversione di Clodoveo Re di Francia.**
Oratorio in 2 parti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, A. de' Rossi. Di p. 20 (Bibl. Vat.).
Musica di Domenico Scarlatti.
Eseguito nel palazzo della regina nella quaresima del 1709.
Personaggi: *Clodoveo, Clotilde, San Remigio, Uberto, Angelo.*
Ripetuto nel 1715 nel Seminario Romano (Roma, G. Zenobi. Di p. 19 - Bibl. V. E.).

1710. - **La Silvia.**
Dr. pastorale p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, A. de' Rossi, 1710. Di p. 58 (Bruxelles, Bibl. Cons. musica).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato nel teatro privato della regina di Polonia il 27 gennaio 1710.
Personaggi: *Silvia, Garbina, Daliso, Laurinda, Mireno.*

1711. - **Tolomeo et Alessandro, overo la Corona disprezzata.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, A. de' Rossi, 1711. Di p. 67 (Bibl. V. E. e Casan.).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato nel teatro privato della regina il 19 gennaio 1711.
Interlocutori: *Tolomeo* (*Osmino*), *Alessandro, Seleuce, Araspe, Elisa, Dorisbe* (*Clori*).
Tra le esecutrici figurano due virtuose della regina, Paola Alari (*Dorisbe*) e Maria Giusti (*Seleuce*).

L'editore Antonio de' Rossi pubblicò lo stesso anno un opuscolo di 24 pagine « *Rime di diversi autori per lo nobilissimo dramma del Tolomeo et Alessandro* » dedicato il 1° aprile 1711 alla regina di Polonia; contenente 17 sonetti e un madrigale del Renda, del Martelli, del Buonaccorsi e di altri arcadi in onore della regina, del figlio Alessandro, del Capeci, della Alari, della Giusti e degli altri interpreti (non nominati).

1711. - **L'Orlando overo la gelosa pazzia.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, de' Rossi, 1711. Di p. 64 (Bibl. Casan).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato durante il carnevale del 1711 nel teatro privato della regina.
Personaggi: *Orlando, Angelica, Isabella, Zerbino, Medoro, Dorinda.*

1712. - **Tetide in Sciro.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, de' Rossi, 1712. Di p. 66 (Bibl. S. Cec.; V. E. e Casan).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato il 10 gennaio 1712 nel teatro privato della regina.
Personaggi: *Tetide, Licomede, Deidamia, Antiope, Achille* (*Arminda*), *Ulisse.*

1713. - **Ifigenia in Aulide.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, de' Rossi, 1713. Di p. 64 (Bibl. S. Cec.).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato nel teatro della regina dall'11 gennaio 1713.
Personaggi: *Agamennone, Clitennestra, Ifigenia, Achille, Ulisse, Pilade.*
(Il soggetto è ricavato dalla tragedia di Euripide, tradotta dal P. Ortensio Scamacca).

1713. - **Ifigenia in Tauri.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, de' Rossi, 1713. Di p. 68 (Bibl. S. Cec., V. E. e Casan.).

Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato nel teatro della regina circa il 15 febbraio 1713.
Personaggi: *Ifigenia, Oreste, Toante, Doriffle, Pilade, Ismeno.*
(Dalla tragedia di Euripide tradotta da Pier Jacopo Martelli, con episodi aggiunti).

1713. - **Creder morto chi si vede.**
Opera scenica in 3 atti in prosa. Roma, de' Rossi, 1713, (Bibl. V. E. e Casan.).
Recitata nel teatro vicino a S. Lucia della Tinta nel carnevale 1713.
Personaggi: *Roberto, Flavia, Riccardo, Isabella, Enrico, Colaniello* (*Pulcinella*), *Mescolino* (in dialetto), *Vespetta.*
Riprodotta sul teatro del Vicolo de' Liutari nel 1752 col titolo *Pulcinella postiglione d'Amore, ovvero Creder morto chi si vede.*

1714. - **La Gelosia schernita e la Costanza premiata.**
Op. sc. in 3 atti in prosa. Dedicata al marchese di Prie, Ercole Giuseppe Ludovico Turrinetti.
Roma, A. de' Rossi. Di p. 106 (Parigi, Bibl. Nat.).
Rappresentato nel teatro a S. Lucia della Tinta nel carnevale 1714.
Personaggi: *Arnolfo, Isabella, Alberto, Lisardo, Enrico, Dottore, Mezzettino, Cleria, Rosetta.*
Altra edizione, Bologna 1714 (Bibl. V. E.).

1714. - **Tito e Berenice.**
Dr. p. mus. in 3 atti.
Roma, stamp. Bernabò; libr. P. Leone. Di p. 75 (Bibl. V. E. e S. Cec.).
Musica di Antonio Caldara.
Rappresentato al teatro Capranica nel gennaio 1714.
Personaggi: *Vespasiano, Tito, Domiziano, Berenice, Domizia, Antioco, Fulvio, Cirene.*

1714. - **Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aura.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato alla regina di Polonia.
Roma, de' Rossi, 1714. Di p. 68. (Bibl. Cas).
Musica di Domenico Scarlatti.
Rappresentato circa il 20 gennaio 1714 nel teatro della regina. Fu l'ultima opera rappresentata in quel teatro; la regina Maria Casimira partì da Roma il 16 giugno 1714
Personaggi: *Procri, Cefalo, Aristeo, Narciso, Eco, Nicandro.*

1716. - **Il vecchio avaro.**
Opera scenica in 3 atti in prosa. Roma, de' Rossi, 1716, di p. 107. (Bibl. Cas.).
Recitata durante il carnevale 1716 nel teatro in Campo Marzio.
Personaggi: *Ponsevere, Ersilia, Roberto, Dott. Balanzone, Clarice, Lisardo, Pandora, Taccolino.*

1718. - **Telemaco.**
Dr. p. mus. in 3 atti. Dedicato al conte di Galasso, ambasciatore cesareo e cattolico in Roma.
Roma, Bernabò, 1718. Di p. 72 (Bibl. V. E.).
Musica del « cav. Alessandro Scarlatti, primo maestro della Real Cappella di Napoli. E questa è la 109ª opera teatrale da lui composta ».
Rappresentato al teatro Capranica nel carnevale 1718.
Personaggi: *Calipso, Antiope, Telemaco, Adrasto, Sicoreo, Mentore, Nicandro, Tersite, Silvina, Nettuno, Minerva, Ombra d'Atlante.*

1718. - **Il Visir discacciato.**

Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata a Fr. M. Ruspoli, principe di Cerveteri. Roma, Buagni, 1718. Di p. 119 (Bibl. V. E. e Cas.).

Recitata per primo spettacolo nel carnevale 1718 nell'antico teatro del Mascherone di Farnese

Personaggi: *Amurath* (in gergo turchesco), *Enrico, Anselmo, Flavio, Drusilla, Fiammetta, Rosalba, Mezzettino* (in bergamasco).

1718. - **Il trionfo d'amore.**

Commedia in 5 atti in prosa. Roma, 1718. Di p. 73 (Bibl. Cas.).

Recitata nel teatro « vicino alle Quattro Fontane ».

Personaggi: *Lelio, Filorco, Odoardo, Eraclito* (in dialetto), *Flaminia, Menica, Pasquarello* (dial. nap.), *Burattino* (dial. bergamasco).

1719. - **La finta pazza.**

Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata alla principessa Caterina Salviati Colonna, Gran Contest. del regno di Napoli.

Roma, Komarek, 1719. Di p. 96 (Bibl. Cas. e V. E.).

Recitata nel teatro del Mascherone di Farnese per primo spettacolo del carnevale 1719.

Degli otto personaggi parlano in dialetto: *Pulcinella, D. Alvaro* (spagnolo) e *Diana* (francese).

1719. - **Il liberale gradito.**

Op. sc. in 3 atti in prosa. Dedicato alla medesima Salviati Colonna. Roma, stamp. Ferri; libr. Settari, 1719. Di p. 120 (Bibl. V. E. e Cas.).

Recitata nel carnevale 1719 dopo la *Finta pazza* nel teatro del Mascherone.

Personaggi: *Pulcinella, D. Ramiro* (spagnolo), *Enrico, Pandolfo, Colombina, Isabella, Polindo, Diana* (in francese).

1719. - **Il dottore impaurito.**

Opera scenica in 3 atti, parte in prosa parte in musica. Dedicata a Nicolò Duodo, ambasciatore della repubblica veneta in Roma.

Roma, de' Rossi, 1719. Di p. 65 (Bibl. Cas.).

Rappresentata nel teatro a S. Lucia della Tinta, nel carnevale 1719.

Personaggi: *Dott. Balanzone* (in dial.), *Clarice, Livia, Lisetta, Lisardo, Mezzettino* (in dial.), *Roberto, Tirsi, Nise, Clori, Cupido* (nel Prologo).

1719. - **Appollo in Tessaglia.**

Commedia in 5 atti, in prosa e in musica. Dedicata a d. Fabrizio Colonna, Gran Contest. del regno di Napoli.

Roma, de' Rossi, 1719, di p. 71 (Bibl. V. E. e Casan.).

Rappr. nel teatro a S. Lucia della Tinta nel carnevale del 1719.

Personaggi: (in musica) *Apollo, Mercurio, Lisaura, Rosildo, Aulete, La Notte, L'Aurora, Proteo, Cefalo, Amore*; (in prosa) *Alcimedonte, Mezzettino* (in dialetto), *Carilao* (id.), *Cirene, Clorine.*

Si chiude con Ballo di Schiavi.

1720. - **La schiava per amore.**

Opera scenica in 3 atti in prosa.

Roma, A. de' Rossi, 1720. Di p. 80 (Bibl. V. E.).

Rappr. nel teatro a S. Lucia della Tinta nel carnevale 1720.

Personaggi: *D. Blasco* (in spagnolo), *Bertolo, Ottavio, Lisetta, Isabella, Mezzettino* (in bergamasco), *Zoralba, Muleassa* (in turchesco).

1720. - **Contrari effetti d'amore.**

Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata a mons. Pietro Luigi Carafa.

Roma, Stamp. G. F. Buagni, 1720, Libr. Vaccari. Di p. 97 (Napoli, Lucchesi Palli).

Rappr. nel teatro a S. Lucia della Tinta nel carnevale 1720.

Personaggi: *Bertolo, Lilla, Flaminio, Ciro, Mezzettino, Cornelia, Despina, D. Rodrigo, Beatrice.*

1720. - **Il Pulcinella negromante.**

Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata al cardinale Pietro Ottoboni.

Roma, Stamp Zenobi; libr. Marcello Silvestri. Di p. 120 (Milano, Braid.).

Rappr. nel teatro del Mascherone nel carnevale del 1720.

Personaggi: *Alberto, Ottavio, M. Claudio, Elisa* (in francese), *Enrico, Cassandra, Pulcinella, Pimpa.*

1720. - **Il testamento di Pulcinella.**

Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata al cardinale P. Ottoboni.

Roma, de' Rossi, 1720. Di p. 102 (Bibl. V. E.).

Rappr. nel teatro del Mascherone per secondo spettacolo del carnevale 1720.

Personaggi: *Giroldo, Leonora* (in spagnolo), *Enrico, M. Thibò* (in francese), *Ottavio, Isabella, Notaro, Pimpa* e *Pulcinella.*

1721. - **Pulcinella finto giocatore.**

Op. scenica in 3 atti in prosa. Dedicata alla Nobiltà romana.

Roma, stamp. G. F. Buagni; libr. Vaccari, 1721. Di p. 96 (Bibl. V. E.).

Rappr. nel teatro del Mascherone nel carnevale 1721.

Personaggi: *Anselmo, Enrico, Ponzevene* (in dialetto), *Cleria, Madama Elisa* (in francese), *Ottavio, D. Rodrigo* (in spagnolo), *Pimpa, Pulcinella.*

1721. - **Li due Pulcinelli fratelli.**

Op. scenica in 3 atti in prosa.

Roma, G. Zenobi, 1721 (da un Catalogo della Libreria Luzzietti).

Rappr. nel teatro del Mascherone nel carn. 1721.

17.. - **Amor ferisce e sana.**

Opera scenica in 3 atti in prosa.

Roma, stamp. G. F. Buagni; libr. Vaccari s. d. ma non oltre il 1722 (8). Di p. 97 (Bibl. V. E.).

« Da recitarsi nel presente anno » (9).

Personaggi: *Cornelia, D. Rodrigo* (in spagnolo), *Beatrice, Ciro, Mezzettino* (in bergamasco), *Despina, Flaminio, Lilla, Bertolo.*

17.. - **L'Amante fra due obligationi.**

Op. scenica in 3 atti in prosa.

Roma, Stamp. A. de' Rossi, Libr. Vaccari; s. d., ma non oltre il 1722 (8). Di p. 84 (Parigi, Bibl. Nat.).

« Da recitarsi nel presente anno ».

Personaggi: *D. Blasco, Bertolo, Ottavio, Lisetta, Isabella, Mezzettino, Zoralba, Muleassa.*

---

(8) Commedie del Cavedi senza data o non potute rintracciare, citate negli elenchi 1722 e 1724 delle « Commedie nove » che si vendevano nella bottega di Giuseppe Vaccari, libraio in piazza Colonna:

1722: *Li rigiri di Pimpa; L'Amante fra due obligationi; Amor ferisce e sana.*

1724: *La locanda di Pimpa e Pulcinella; Pulcinella Podestà.*

(9) In un esemplare della Bibl. Naz. di Parigi è scritto a mano « 1723 ».

17.. - **Li Rigiri di Pimpa.**
Op. scen. in 3 atti in prosa.
Roma, G. Zenobi e G. Vaccari, s. d., ma non oltre il 1722 (8). Di p. 119 (Parigi, Bibl. Nat.).
« Da rappresentarsi nel presente anno ».
Personaggi: gli stessi di *Pulcinella testimonio per semplicità*, 1722.

1722. - **Pulcinella testimonio per semplicità.**
Op. sc. in 3 atti in prosa. Dedicata alla Nobiltà Romana.
Roma, G. Zenobi e Vaccari. Di p. 119 (Parigi, Bibl. Nat.).
Rappr. nel teatro del Mascherone nel carn. 1722.
Personaggi: *Sulpizia, Isabella, Lisetta, Anselmo, Ottavio, Pimpa, Pulcinella, M. Risciardo, Enrico, Clarice, Marinaio.*

17.. - **La locanda di Pimpa e Pulcinella** (vedi la nota 8).
17.. - **Pulcinella podestà** (vedi la nota 8).

1724. - **La Schiava combattuta.**
Op. scenica in 3 atti in prosa. Dedicata a donna Giustina Borromeo Rospigliosi, duchessa di Zagarolo.
Roma, stamp. G. F. Buagni; libr. Vaccari. Di p. 108 (Parigi, Bibl. Nat.).
Rappr. nel teatro Pallaccorda nel carnevale 1724.
Personaggi: *Giafer, Celia, Ortensia, Spinetta, Anselmo, Flavio, Pimpa, Pulcinella, M. Risciar.*

1724. - **Pulcinella in giostra.**
Opera scenica in 3 atti in prosa. Dedicata alla Nobiltà romana.
Roma, stamp. G. F. Buagni; libr. Vaccari. Di p. 93 (Bibl. V. E.).
Rappr. nel teatro Pallaccorda nel carnevale 1724.
Personaggi: *Pimpa, Clarice, Rodolfo, Doralba, Ernesto, Ali* (in gergo turchesco), *M. Arman* (in francese), *Pulcinella.*

1724. - **Il Filosofo innamorato.**
Opera regia in 3 atti in prosa con intermedi in musica. Dedicata al principe Alessandro Ruspoli.
Roma, stamp. G. F. Buagni; libr. Vaccari. Di p. 106 (Bibl. V. E.).
Rappr. nel teatro a S. Lucia della Tinta, nel carnevale 1724.
Personaggi: *Oristeo, Ismenia, Lisaura, Agenore, D. Blasco* (in spagnolo), *Democrito, Lesbina, Mezzettino* (in dialetto), *Pulcinella.* Per gli intermedi: *Polindo* e *Lilla.*

ALBERTO CAMETTI.

BIBLIOGRAFIA

GIMMA G.: *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano.* Napoli, 1703. Parte II, p. 93 (con ritratto).
QUADRIO: *Della storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano, 1744. Vol. III, 2, p. 358 e 434.
CRESCIMBENI: *Della volgar poesia.* Vol. II, 352; VI, 400.
BIBLIOGRAFIA ROMANA (1880). Vol. I, p. 69.
MAZZUCHELLI: Cod. Vat. 9265, c. 125.
CINELLI: *Bibl. volante,* vol. X, 13.
MANDOSIO: *Bibl. romana,* vol. II, 323.
CARINI I.: *L'Arcadia dal 1690 al 1890.* Roma, 1891. Vol. I, 470.

Raccolte di libretti teatrali delle biblioteche di Roma (Vaticana, V. E., Cas., S. Cec.); di Milano (Naz.); di Napoli (Lucch.); di Parigi (Naz.); di Bruxelles (Cons. di musica).
Folia Rerum novarum, 1711-1714 (Bibl. Cas.).
Diari Capitolini (Valesio) 1700-1711 (Arch. stor. capit.).
GROTTANELLI L., *Una regina di Polonia in Roma.* Rassegna nazionale, 1889, vol. 41-42.

TEATRI ANTICHI DI PALERMO

Il teatro "Santa Cecilia,,

Il primo grande teatro di Palermo costruito nel 1692 dai confrati dell'*Unione dei Musici* (1) per le *sceniche rappresentanze di musica* fu il *Santa Cecilia*, sorto dopo la chiusura del teatro dello « Spasimo » di proprietà del Senato di Palermo (sec. XVI), per le rappresentazioni di prosa; e qualche volta per eccezionali esecuzioni di melodrammi di musicisti palermitani.

Contribuirono generosamente alle spese di fabbrica del Santa Cecilia, che ammontavano a scudi tremila (lire quindicimila), il Vicerè Giovanni Francesco Paceco Duca di Uzeda e Conte di Montalbano, ed alcuni signori dell'aristocrazia di Palermo, i quali in compenso ebbero dei palchi di proprietà.

Il teatro sorse rapidamente e fu completato nel 1693. Di forma ellittica conteneva sessantotto palchi in quattro ordini, ed una platea di duecentonovantotto posti su trentadue panche cuscinate. Ogni panca aveva dietro infisso un chiodo che serviva allo spettatore per appendervi il cappello o il mantello. Un meccanismo poi sorprendente nel suo genere abbassava il palcoscenico a livello della platea, formando una grandissima sala che serviva per i « ridotti », i veglioni, che di carnevale solevano seguire lo spettacolo di musica; mentre ai lati del palcoscenico sorgevano altri diciotto palchi, nove per lato.

In giro poi alla bellissima sala fra un ordine e l'altro dei palchi e la vôlta pendeva un enorme candelabro contenente mille candele di sego. I dipinti, gli ori e la sfarzosa illuminazione davano alla sala un aspetto veramente magico.

Sulla porta d'ingresso era il palco reale sostenuto da pilastri e colonne smaglianti d'oro, sormontato dallo stemma e dalle armi della dinastia di Spagna, cambiato più tardi in quello della Casa di Borbone dopo il 1860, definitivamente sostituito dallo stemma di Casa Savoja.

Il Santa Cecilia fu inaugurato la sera del 28 ottobre del 1693, alla presenza delle LL. EE. il Vicerè e la Viceregina, dell'Ill.mo ed Eccell.mo Senato e dell'Aristocrazia, con il melodramma sacro: *L'Innocenza penitente* ovvero *Santa Rosalia Vergine Palermitana* (2), *dramma per musica, tragedia del dottor di legge e poeta Don Vincenzo Giattino,* stampata a Palermo presso Agostino Epiro nel 1693, *posto in musica da Don Ignazio Pollice palermitano, Maestro di Cappella del Senato.* In una nota illustrativa del melodramma a margine di un manoscritto del Mongitore

(1) Confraternita alla quale appartenevano *tutti li musici maestri di Cappella, cantori, strumentarii di tasto, di arco e di fiato, laici e preti,* ed alla quale facevano capo tutte le esecuzioni profane e sacre, di camera e di chiesa, pubbliche o private, dalle più modeste alle più solenni; da essa si partiva il movimento artistico di tutta la Sicilia.

(2) Santa Rosalia Sinibaldi di nobile famiglia normanna discendente da Carlo Magno, visse e morì in una grotta del Monte Pellegrino nei pressi della città di Palermo nel secolo XI. Scopertesi le sue ossa nel luglio del 1624, mentre in città infieriva la peste, vennero processionalmente condotte per le vie in una cassa portata a spalla da sedici cavalieri della nobiltà palermitana. Vuole la leggenda che ovunque passavano le sacre reliquie cessava il tremendo flagello. Da quell'anno Santa Rosalia divenne la Santa Patrona di Palermo di cui nei secoli antecedenti erano state Patrone Santa Cristina, Sant'Oliva e Santa Ninfa, martiri palermitane.

si legge: *Nel melodramma si fè scannare suicidamente lo diavolo per la disperazione di vedersi rapita da Cristo un'anima che voleva guadagnare a forza.*

Straordinaria fu la festa dei palermitani nel giorno dell'inaugurazione del Santa Cecilia; era un solenne avvenimento d'arte che entusiasmava la nobiltà, i civili ed il popolo; la capitale avea già il suo grande teatro di musica.

Col Santa Cecilia l'opera in musica iniziava in Palermo un periodo di prosperità che non avea potuto avere col teatro dello « Spasimo ». Al melodramma del Pollice seguì nello stesso anno 1693 un melodramma di Domenico Gabrieli: *Teodora Augusta.* Non si ha notizia di altre opere eseguitesi fino al 1703.

In quest'anno furono poste sulle scene del S. Cecilia tre opere di Alessandro Scarlatti (3) *Tito Sempronio Gracco* con prologo e ballo, il *Prigioniero fortunato* melodramma con ballo, e *Bassiano* con prologo e ballo.

L'impresario per rendere omaggio all'illustre maestro concittadino che fu presente alla esecuzione delle sue opere suonando, probabilmente il cembalo, (al quale sedevano, com'era costume del tempo, gli stessi compositori) affidò l'allestimento scenico al rinomato scenografo italiano Ferdinando Galli.

Nella stessa stagione fu dato il *Gerone,* melodramma con ballo, del maestro Francesco Gasperini, insigne compositore lucchese, *celebre maestro che felicitò con la sua armonia e con la sua virtuosa condotta il teatro S. Cecilia.*

Dello stesso Gasperini noto l'opera *Alarico* datasi nel 1705 con pezzi aggiunti di un'opera del maestro Tomaso Albinoni, giunto a Palermo in quell'anno dopo le rappresentazioni di Venezia, Ferrara e Bologna. Si sa che i maestri compositori della città ove si davano opere nuove, aggiungevano e adattavano a queste delle arie *per arricchirle,* togliendole da altri melodrammi, o scrivendone delle nuove, per volontà degli impresarii che tenevano a secondare il gusto del pubblico, e il più delle volte i capricci dei cantanti. In tal caso si preveniva il pubblico nel libretto o nel cartellone con la seguente scritta: *La musica non è tutta del celebre maestro N. N.,* oppure: *La musica è tutta del celebre maestro N. N.*

Nel 1724 fu rappresentata: *Didone abbandonata* (si sconosce il nome del compositore) benchè di questo titolo esistevano opere di Sarro e di Scarlatti.

Una sera, rappresentandosi *Didone,* avvenne in teatro un fatto singolare che trascrivo dal diario sui *« Teatri antichi di Palermo »* del Villabianca.

Antonio Lauro, *primo uomo* della *Didone,* virtuoso dell'Eminentissimo Cardinale Arcivescovo Giudice, avea con sè a Palermo la moglie e la suocera.

La moglie trescava maledettamente col giovane duca di Serradifalco Don Francesco Lo Faso. Fra un atto e l'altro una spia del Lauro salì in palcoscenico per avvertirlo che il Duca in quel momento era salito in casa sua. Finito lo spettacolo il Lauro, ancor vestito da re e con lo scettro ancora in mano si precipitò sulla via seguito dalla spia (un beccaio). Irruppe nella sua stanza da letto e sorpresi la moglie ed il Duca in intimo colloquio, gridò al sicario: *Ammazza questa,* ed additando in altra stanza la suocera: *Ammazza quella.* In men che si dica le due malcapitate furono stese al suolo da colpi di stile. Lauro inseguì il duca per le stanze e per le scale fin sulla via, ma non potè raggiungerlo per l'oscurità

(3) Gaspare Alessandro Scarlatti (Scarlata) nacque a Palermo da Pietro Scarlata di Trapani ed Eleonora D'Amato, il 3 maggio 1660: così risulta dalla fede di battesimo da me rinvenuta nella Parrocchia di S. Antonio Abate ove furono battezzati anche i fratelli e le sorelle del grande maestro.

della notte. Per il doppio omicidio il Lauro fu condannato a morte; ebbe salva la vita per l'interessamento dell'aristocrazia e del Cardinale Giudice. Ebbe poi commutata la pena nella galera d'onde ne uscì poco tempo dopo!

Nel 1726 si nota: *L'Amor tirannico* del Gasperini con gli Intermezzi: *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* (4).

Cantava in quest'opera la celebre soprano (canterina) Giustina Turcotti, fiorentina, virtuosa di S. M. il Re di Sicilia. Essa cantava insieme a Maddalena Manfrè, altra rinomata soprano anch'essa virtuosa del Re. Entrambe ebbero in teatro il loro « partito » composto di giovani cavalieri dell'aristocrazia palermitana. *Questi partiti,* scrisse il Villabianca, *turbavano spesso le rappresentazioni e talvolta l'ordine in città intervenendo la polizia per le zuffe che avvenivano in teatro e fuori fra i partitanti assoldati* (la claque) *ed anche la truppa.* Di questi due campioni del bel canto italiano così scrisse il Villabianca (op. cit.):

« Per il culto di queste due donne s'impegnarono con tanto ardore alcuni nobili dei nostri che prendendosi a partito arrivarono a profondervi delle migliaia di onze (5) *con molto danno delle loro famiglie. Essi si divisero in due partiti: i partigiani della Turcotti appuntarono al petto l'insegna del gelsomino con nastro verde, quelli della Manfrè l'insegna dell'ancora con nastro vermiglio, come se fossero divise onorevoli di ordini cavallereschi! Queste buffonate divertivano assai i forestieri che venivano a Palermo ».*

Il primo settembre dello stesso anno 1726 un forte terremoto danneggiò la parte orientale della città, compreso il teatro. I danni furono immensi, e tra morti e feriti si ebbero circa quattromila persone. Proibite le rappresentazioni, il Santa Cecilia tacque per circa dieci anni. Un tentativo di apertura da parte del Vicerè De Cordova non ebbe il plauso della aristocrazia.

***

Il teatro si riaprì nell'autunno del 1737, *« adorno di nuove pitture e nuove scene con opere in musica di cappa e spada ».*

Nulla si sa delle opere rappresentatesi in quell'anno e nelle seguenti stagioni, fino al 1741. Mancano notizie nei diarii del tempo e non esistono i libretti delle opere che sono di grande utilità per la storia del teatro.

In quest'anno il Santa Cecilia iniziò la sua stagione con due opere di un rinomato musicista napoletano figlio di uno spagnuolo, Davide Perez, che visse a Palermo per molti anni in qualità di direttore della nostra Cappella di Palazzo (la Palatina). Le opere furono: *Demetrio,* melodramma con libretto di Metastasio, e l'*Eroismo di Scipione,* scritte appositamente pel nostro Santa Cecilia.

Nel 1746 furono impresarii: il Marchese Girolamo Filangieri, il Barone Delli Destri, il Duca di Ciminna, don Bartolomeo Grifeo, il Duca di Serradifalco, don Francesco Lo Faso, Don Nicolò Bonanno, Don Domenico D'Amico e l'Abate Don Antonio Gulì. Un'impresa veramente signorile, di cui era amministratore Don

(4) Gl'Intermezzi nel secolo XVIII erano commediole a « scena unica » che si eseguivano da due personaggi fra un atto e l'altro dell'opera, quando questa era un dramma, per *variare con qualche ilarità la pesante opera eroica.* Vi era anche il Prologo che si recitava o si cantava per commemorazioni o per vittorie militari. La musica era quasi sempre di un maestro della città.

(5) L'Onza, antica moneta siciliana, equivaleva a lire 12,75.

Nicolò Morso. Fu costituito all'uopo un capitale sociale di onze duemilaquattrocento (L. 30.600) divise in *carati* (azioni) di onze duecento ciascuno. (Vedi atto di notar Palumbo Francesco, 15 ottobre 1749, nell'Archivio di Stato di Palermo).

Le opere, i nomi degli artisti e i rispettivi *salarii*, quali risultano dall'atto, furono i seguenti: Opere: *Antigone* di Hasse, *Alessandro nelle Indie* ed *Artaserse* di Vinci, *Achille in Sciro* di Caldara, melodrammi eroici questi su libretti del celebre Abate Pietro Metastasio.

Artisti appaltati: Prima Donna: Maria Venturini *veneta col salario di onze 390* (lire 4972) *per ventuno fatte* (recite), *onze 18 e tarì* (6) *15 a fatta* (lire 231).

Maria Parigi, fiorentina, seconda donna, *col salario di onze 329* (lire 4199), *onze 15 e tarì 6 a fatta* (lire 195). Caterina Lusi romana, ultima parte, *col salario di onze 103* (lire 1317), *onze 4 e tarì 9 a fatta* (lire 51).

Santi Barbiero, fiorentino, Primo Uomo (tenore), *col salario di onze 346* (lire 4420), *onze 16 e tarì 4 a fatta* (lire 207).

Giovanni Croce da Milano, tenore (manca il salario). Nunziatina Garani, bolognese, secondo uomo (contralto) *col salario di onze 164* (lire 2089).

Maestro concertatore delle opere Don Vincenzo Legrenzi Ciampi, napolitano, *appaltato per suonare il primo Cembalo in due opere e per mettere in musica un'opera, col salario di onze 100* (lire 1275) (l'opera fu l'*Artaserse*) *ed onze 16 e tarì 20* oltre per l'opera (lire 212,50). Carlo Venturini, secondo maestro al Cembalo, *col salario di onze 20* (lire 255) *per tutte e quattro le opere*. Guglielmo Sbacchi, altro maestro di primo Cembalo, per due opere *col salario di onze 20* (lire 255).

Ballerini: Gaspare e Placida Cascione — fratello e sorella — con due loro allievi, *col salario complessivo di onze 497* (lire 6342).

Giovanni Bertilotta e Maria Vicinelli sua compagna per ballare in quattro opere, *col salario di onze 260* (lire 3315).

Eleonora Pastiglia *col salario di onze 112* (lire 1436).

Melchiorre Monte *onze 147* (lire 1878).

L'orchestra *col salario di onze 116 e tarì 12 e grana 10 per ogni fatta* (21 fatte in tutto), *un complesso di onze 465* (lire 5937 per tutta la stagione), lire 1379 a *fatta*. Un complesso di lire 28.959. L'orchestra era composta di violini, violette, contrabassi, flauti 2, fagotti 1, trombe 2, arciliuto 1, cornetto 1 e 2 cembali.

Oltre alle paghe i virtuosi saranno forniti di alloggio, pranzo e servizio di carrozza. La carrozza (un calesse), come risulta dall'atto, fu comperata appositamente: *Calesse ed un paio di mule da tiro per servizio dei virtuosi.*

Salario del cocchiere in *tarì 2* (0,85) *al giorno.*

Ed in fine: *Una partita di onze 9* (lire 116) *per compera di tre spartiti.* Erano questi le copie delle opere; ed ancora: *per compera di arie e duetti di maestri di Palermo*, pezzi questi aggiunti, come dissi più sopra, alle opere.

Dal 1747 al 1768 non abbiamo alcuna notizia sulle opere rappresentatesi, abbondano invece le commedie musicali nel piccolo Nuovo Teatro S. Lucia, l'antagonista del Santa Cecilia, dei maestri Nicolò Lo Groscino, di Pietro Auletta e di Davide Perez, napoletani.

(6) Antica moneta siciliana equivalente a centesimi 42

Nel 1768 si nota l'*Achille in Sciro* di Giov. Amedeo Neumann e nel 1772 l'*Olimpiade*, di diversi autori.

Nel 1773, alternate con opere di mediocre valore, si notano: l'*Idolo Chinese*, opera giocosa di Giov. Paisiello, e l'*Astratto* di Nicolò Piccinni.

Fra le celebri cantanti, numerose, che calcarono le scene del Santa Cecilia fermo l'attenzione su Caterina Gabrielli, soprannominata la *Cochetta* perchè figlia di un cuoco romano. Artista celebre nel canto e nelle sue bizzarrie, che provarono il suo carattere capriccioso, canzonatore nell'ambiente teatrale della nostra città. Allieva del Porpora e del Metastasio, fu a Palermo nella stagione del 1771. Invitata una sera a Palazzo Reale dal Viceré Fogliani ad un banchetto, non volle intervenirvi; ed avvertita da un lacchè di Palazzo che S. E. l'attendeva, rispose: « Dite a S. E. che ho dimenticato il suo invito, e... non posso intervenire al banchetto ».

E la stessa sera, *a causa delle scandalose ragazzate dei suoi parteggiatori* (così il Villabianca, op. cit.) la *Cochetta* cantò *sottovoce e con grande negligenza e ad onta della lagnanza del pubblico e degli ordini del Capitano giustiziere Principe di Torremuzza*. Minacciata del carcere rispondeva: *« Piuttosto piangere mi possono fare ma non cantare »*. Ed allora il Torremuzza, *inflessibile* nell'esercizio *delle sue capitaniali funzioni, punì la disubbidiente e testarda cantante inviandola alla Carboniera* (Carcere del Comune) *con i dovuti riguardi ed in elegante portantina.*

Nella stagione del 1773 si rappresentarono: l'*Idolo Cinese* e le *Due Contesse*, opere giocose di Giov. Paisiello; nel 1775 il *Geloso in cimento* di Pasquale Anfossi, con due balli, il *Barone di Torreforte* di Nicolò Piccinni col ballo *Apollo e Dafne*.

Nel 1779 *Medonte* di Giuseppe Sarti con due balli e *Le trame deluse* di Dom. Cimarosa.

Nel 1780: *Didone abbandonata* di Francesco Piticchio, rinomato compositore palermitano, maestro di contrappunto nel Conservatorio di Musica di Palermo, allora detto del Buonpastore, e Maestro di Camera di S. M. il Re Ferdinando.

Nel 1784: *Giannina e Bernardone* di Dom. Cimarosa.

Nel 1786: *I finti amori* di Pietro Guglielmi, *Enea e Lavinia* dello stesso. Nel 1789: *La Scuffiara e la Modista* di G. Paisiello. Notevole in questo anno un Concerto di Violino dato dal celebre violinista bergamasco Antonio Lolli. Nel 1790: *La serva padrona* del Pergolese.

***

Nel 1787 il Santa Cecilia fu rimesso quasi a nuovo e sontuosamente *con ampliazioni di fabbriche ed interne nobilitazioni.*

L'Unione dei Musici, proprietaria del teatro, non potendo sostenere la intera spesa di scudi tremila, ottenne il concorso del Vicerè Principe di Caramanico e degli impresarii Duca di Cannizzaro e Duca di Belvedere. Fra le innovazioni notevoli furono il prolungamento del palcoscenico, e l'aumento di quattro file di panche nella platea; furono abolite le *gradette* (7) dei palchi per tenerli aperti *secondo l'uso moderno;* e la sala, per aver maggior luce, fu decorata con buone pitture su fondo bianco.

(7) Le *gradette* che erano usate anche nei teatri dell'Alta Italia, erano dei graticci di legno, come le finestre dei conventi. Alcuni le tenevano aperte, altri chiuse. Esse erano conficcate sul davanzale dei palchi,

Illustri stranieri che furono a Palermo nel secolo XVIII: Goethe, Houel, Hager, Galt, Brydone, convennero tutti che il teatro Santa Cecilia era fra i migliori d'Europa. Le rappresentazioni erano condotte con le regole dell'arte; i costumi, le decorazioni, l'orchestra, competevano con quelle delle grandi città. Le signore — secondo l'uso — non sedevano mai in platea.

Le stagioni teatrali per lo più erano affidate ad impresarii di mestiere e talvolta a gentiluomini palermitani. Notevole e memorabile fu nel 1782 l'impresa di sessanta avvocati, i quali, volendo fare le cose con signorilità, vi rimisero diecimila scudi: lire 775 per uno. E se talvolta gli impresarii di mestiere — quando eran sinceri — non adempivano ai patti contrattuali, pure non avevano tutti i torti perdendo nelle imprese tempo e lavoro. I prezzi d'entrata erano invero molto tenui (8), il teatro in quel tempo non aveva dote dal Comune, i forestieri erano scarsi, e l'orchestra, i cantanti, i ballerini, le comparse, i pittori, gli ingegneri (scenografi), i sarti, gli impiegati costavano assai.

Il Santa Cecilia rifatto, fu riaperto la sera del 2 giugno 1787 con l'opera *Ariarate* del maestro Tarchi. Nel carnevale, il Capitano giustiziere duca di Belmurgo per rifare l'impresario della perdita subìta, gli permise di dare una festa da ballo popolare con veglione. Il veglione « popolare » fu una novità nel secolo, anzi una brutta novità che addolorò ed indispettì i signori dal codino e dallo spadino nelle cui vene scorreva il sangue bleu; perchè i « ridotti » carnevaleschi costituivano in quel tempo un divertimento esclusivo della nobiltà palermitana; essa era come in casa sua e non tollerava che la plebe o i civili profanassero il suo aristocratico ritrovo ove il veglione era quanto di più artistico e fantastico si possa immaginare. Dame e cavalieri sfoggiavano nei più svariati e lussuosi travestimenti eseguendo danze e balli figurati scelti e preparati da rinomati maestri di ballo; gare di lusso, di sfarzo, cui non sdegnava partecipare il Vicerè e talvolta anche S. M. se trovavasi a Palermo.

L'annunziato « veglione » popolare fu dunque per l'aristocrazia un fulmine a ciel sereno. Fu inviato un corriere a S. M. il Re Ferdinando per protestare contro il Capitano giustiziere che col suo permesso recava offesa all'aristocrazia tutta di Palermo, e rimetteva a S. M. la decisione. La risposta si fece attendere ben dodici giorni. Il 18 gennaio 1787 il R. Pacchetto « Tartaro » (piccola nave a vela) ricondusse il corriere. S. M., da quel buontempone che era, poneva in nessuna considerazione la protesta dei nobili palermitani e concedeva all'impresa del Santa Cecilia il permesso del veglione. Lo stupore dell'aristocrazia fu grande. Come mai, Sua Maestà teneva in nessun conto le legittime ragioni della nobiltà? Chi ne dava la colpa alla Regina M. Carolina, chi al suo confessore, chi al Marchese Caraccioli, l'ex vicerè della Sicilia allora residente a Napoli, il Mangianobili, chi agli intrighi degli impresarii Duca di Cannizzaro e Principe Belvedere.

C'era poco da discutere, diceva il buon Vicerè Principe di Caramanico, Sua Maestà (che Dio guardi) aveva deciso. L'aristocrazia palermitana per protestare si assentò dal teatro per tutto il resto della stagione; ma intanto l'impresa avea fatto tanti pienoni da rifarsi delle passate perdite.

(8) Palchi di prima e seconda fila tarì 12 (lire 5,10); terza fila 10 tarì; quarta fila 8 tarì, escluso il fitto delle sedie e dei bracciali che erano conficcati sui davanzali dei palchi. Il posto di platea costava due o un tarì.

All'*Ariarate* seguì l'*Enea e Lavinia* di Pietro Guglielmi e una *Serenata* a due voci per ben augurare ai Sovrani il nuovo anno 1788, con musica di Domenico Pignotti, e poi nella quaresima *Sedecia*, azione sacra in due parti di Giuseppe Giordano (Giordanello). Nel 1789: *la Scuffiara* di G. Paisiello. Nel 1790 la *Cifra* di Antonio Salieri; nel 1791 la *Serva padrona* di G. B. Pergolese, nel 1792 *Debora e Sisara*, azione sacra in due parti del Guglielmi, e *Bellinda* di Giacomo Tritto; nel 1793 il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, la *Finta amante* e l'*Amore contrastato* (o la *Molinara*) dello stesso Paisiello. Nel 1795 *Nina pazza per amore*.

Il 1797 segna una stagione memorabile nei fasti del Santa Cecilia, perchè è durata dodici mesi, con spettacoli svariati; opere, balli, oratorii; e per gli artisti tutti di cartello. Fra le opere più notevoli furono: *La Pietra Simpatica* del maestro Silvio Palma palermitano, i *Puntigli per equivoco* del maestro Valentino Fioravanti, l'*Astuto in amore* del maestro Giacomo Tritto, i *Finti eredi* di Giuseppe Sarti, l'*Inganno per amore* del maestro Pietro Guglielmi, il *Mercato di Monfregoso* di Nicolò Zingarelli, il *Pigmalione* di Bonifazio Asioli; e nella quaresima: *Il trionfo di Giuditta* melodramma sacro di P. Guglielmi. Fra i cantanti noto: Caterina Gabrielli, Anna Davy, Anna Andreozzi, Cecilia Bolognesi, Maddalena Menini, soprani; Girolamo Vedova, Giuseppe Trabalza, Andrea Ferrari.

Si era chiuso nel gennaio il periodo della stagione di carnevale e nella seguente quaresima, ad onta delle prediche, dei digiuni, delle meditazioni, un tutto che mirava a rinnovare una vita dianzi allegra e spensierata con vera ed efficace contrizione, l'aristocrazia palermitana non soddisfatta del carnevale (allora una vera istituzione) celebrato con ogni sfarzo e grande allegria, volle il teatro aperto.

Quei nobili aveano trovato per la prima volta conciliabile il teatro con i digiuni ed il mangiare di magro: e persuasero l'impresario Corrado Nicolaci Principe di Villadorata a fermare gil artisti in Palermo per l'esecuzione di opere di carattere sacro, anche di giorno — in *matinée*.

L'idea piacque e fu sottoposta alle autorità politica ed ecclesiastica, che in quell'anno, in assenza del Vicerè, erano accentrate nella persona dell'Arcivescovo Martino Lopez y Royo spagnuolo, che prendeva il titolo di presidente del regno. Monsignor l'Arcivescovo accolse benignamente la proposta dell'impresario a lui tanto raccomandato dalle dame dell'aristocrazia, *sub conditione che si recitassero opere sacre, che oratorio si chiamasse il teatro e che l'indomani di ogni rappresentazione gli spettatori andassero a sentir messa per purgare l'anima di qualche peccato di pensiero!* Un atto religioso doveva servire di passaporto ad uno spettacolo mondano! Curioso ripiego.

La prima opera (oratorio) rappresentata fu il *Trionfo di Giuditta*, azione sacra del maestro Guglielmi di Massa Carrara, completata dell'apparato scenico e dall'azione, affidata ad artiste di valore quali: Anna Andreozzi, Caterina Basso e Caterina Finocchiaro.

Il Santa Cecilia fu in quella sera preso d'assalto dai religiosi di ogni ordine, perchè, dicevano essi, convertito il teatro come è in luogo sacro, potevano liberamente assistervi. Essi avevano ragione e Monsignor Lopez avea perciò concesso loro di frequentarlo.

Non vi fu ordine sacro che non fosse stato largamente rappresentato: vi accorsero benedettini, francescani, agostiniani, domenicani, etc. e preti.

I regolari si distinguevano per i loro abiti molteplici, per le stoffe, per la

forma ed i colori. Tutti seduti in platea, offrivano per siffatta varietà un magnifico colpo d'occhio e dimesso quell'abituale atteggiamento mortificato che spesso assumevano, quella sera erano tutti fuor di sè dall'allegria. I nobili, dame e cavalieri, vestiti in eleganti gramaglie occupavano i palchi.

La novità delle rappresentazioni diurne con l'intervento dei religiosi fu una geniale trovata che ridondò tutta a vantaggio dell'impresa che vi guadagnò migliaia di onze; il teatro fu sempre pieno zeppo e non vi fu sedia, gradetta o palco vuoto. *Cosa vergognosa, quasi sacrilega, spiegabile solo con la mutazione dei tempi* (Villabianca, diario anno 1798).

***

Scorsa così la quaresima, la passione per il teatro divenne quasi una febbre e l'impresa, allettata dai facili guadagni, allargò la mano; e nel mese di maggio mise in scena *L'Albero di Diana* con ballo, opera che oggi, con l'inquadratura di lutto nel cartellone, si direbbe in serata nera. L'*Albero di Diana*, preceduta da grande fama, era giunta in Palermo dopo il clamoroso successo ottenuto in altre città d'Italia e dell'estero, specie di Vienna, ove il compositore maestro Vincenzo Martini era stato invitato a Corte per suonare al cembalo le melodie del suo melodramma.

L'opera non incontrò l'entusiasmo del pubblico di Palermo. L'indecenza delle vesti con le quali si presentarono le cantanti e le ballerine suscitò il risentimento delle dame dell'aristocrazia che poco per volta disgustate abbandonarono il teatro. Sospesa la rappresentazione l'impresario *reo di pubblico scandalo per avere attentato alla morale ed al buon costume* fu chiuso in carcere per ordine del Capitano di Giustizia, e ne uscì dopo alquanti giorni per l'intercessione di alcuni cavalieri. L'*Albero di Diana*, con radicale riforma dei costumi, fu ripresentato ed ebbe la sua rivincita.

Nel 1799 noto: *L'inganno felice* di G. Paisiello ed altri melodrammi di varii autori. *Don Flaminio pazzo per amore*, commedia in dialetto, alla presenza di S. M. il Re Ferdinando, ed il *Cortile degli Aragonesi*, altra commedia dialettale.

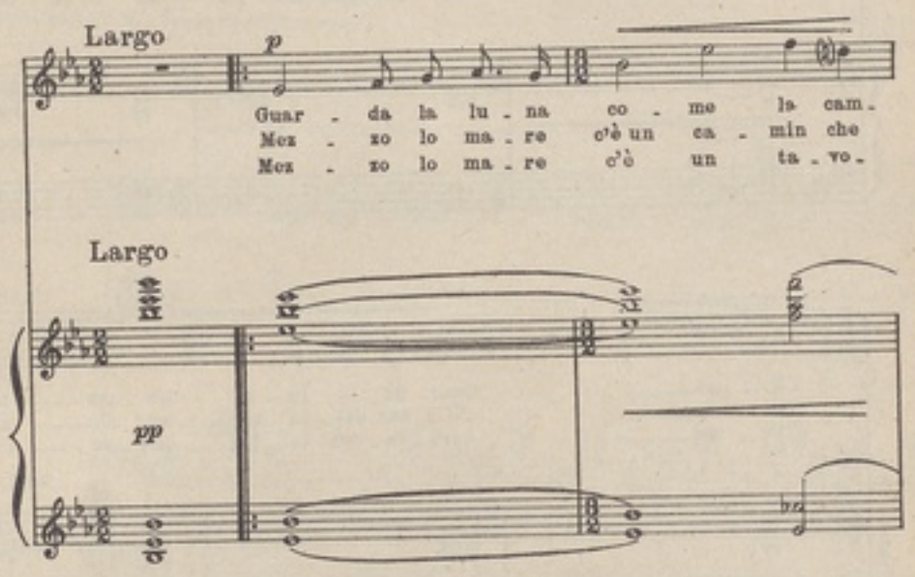
Nel 1800: *I nemici generosi* di Dom. Cimarosa, i *Quadri parlanti*, melodramma buffo di Gaspare Spontini, il *Finto pittore*, *Gli Elisi delusi*, melodramma serio, dello stesso Spontini, la *Virtù al cimento* di Paer. Nel 1802: *Nina* di Paisiello. Nel 1804 e 1807 il *Matrimonio segreto* del Cimarosa.

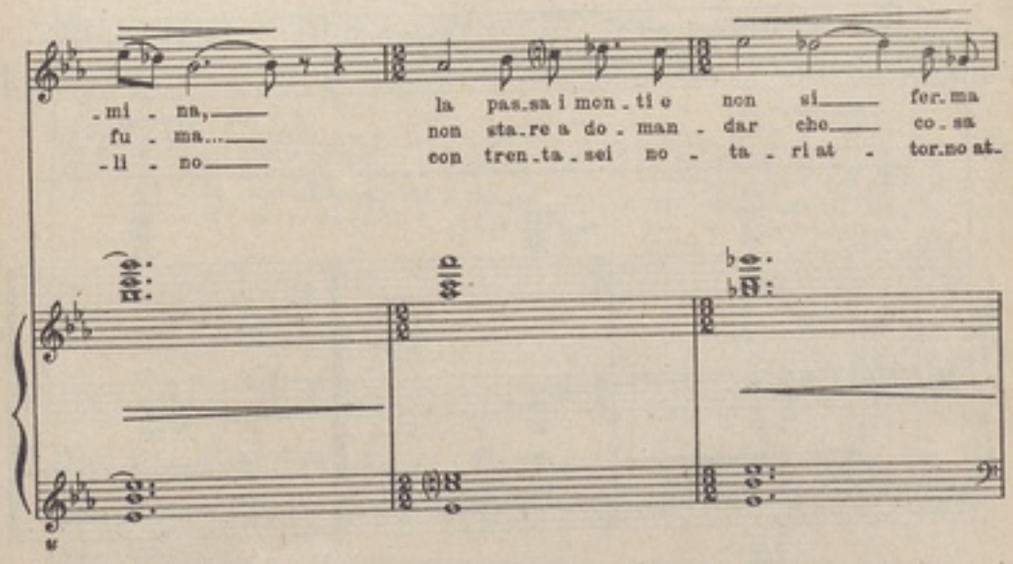
L'anno 1808 segnò il principio della decadenza del Santa Cecilia. Il Casino dei Nobili — la « Conversazione » — sito allora in Piazza Pretoria, si trasferì in quell'anno nel Palazzo Santa Lucia addossato al teatro omonimo (oggi Bellini). La Marchesa S. Lucia proprietaria, traendo profitto della presenta dei Sovrani allora rifugiati in Palermo per la presa di Napoli dai Francesi, riformato ed abbellito il teatro, dopo lunghe pratiche ottenne dalla regina M. Carolina *la grazia di nomarlo dall'augusto suo nome: Teatro Carolino*, e così si chiamò sino al 1860. Il Casino dei Nobili ebbe comunicazione interna col teatro, cosicchè l'aristocrazia per la comodità di passare dal Casino al teatro e viceversa, finì col preferire il Carolino al Santa Cecilia. Il quale, ad onta di nuovi abbellimenti nel 1813, perchè privo dei suoi nobili frequentatori si avviò lentamente alla sua decadenza vivacchiando fra spettacoli di varietà, di comici, di opere, di prosa, di balli, di concerti, ecc.

Supplemento al fascicolo II - 1931 di Musica d'Oggi.

LA "BOARA„

Dal «*CANTI POPOLARI EMILIANI*» Enzo Masetti





Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. 120955

ma - il!
si - a!
-tor - no!

la pas-sa i mon-ti, i ma - ri e la col.
non sta-re a do-man-dar che co - sa
con tren-ta-sei no - ta - ri at - tor-no at-

-li - na
si - a:
-tor - no:

Guar-da la lu-na co - me la cam.
l'è il ben del-lo mio a-mor che si con.
scri-ve-van le bel - lez-ze d'u-na

1.2.
-mi - na!
-su - ma!

3.
don - na!

1. 2.

3.

pp

Ped. * Ped. *

WASI WASINTA...

De porte en porte...

De « *Mélodies Populaires Indiennes* »
recueilles par M. Béclard-D'Harcourt

Abancay
(Pérou)

Lento ♩ = 76
Tendre et délicatement expressif

FLÛTE

CHANT

p

1. Wa-si wa-
1. De porte en

HARPE ou PIANO

Lento ♩ = 76

p

cresc.

cresc.

-sin - ta naskamu-siay-ki, Ma-na ta-ri-ni - ču kan-ta hi-na - ka, Kata-
por - te je t'ai cherché - e, Il n'est pas de fem-me qui te res-sem-ble, Kata-

cresc.

p

Propriété G. RICORDI & C. Editeurs - Imprimeurs, MILAN (*Copyright MCMXXIII, by G. RICORDI & Co.*)
Tous droits d'exécution, reproduction, traduction et d'arrangement sont réservés.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

Nel carnevale del 1815, per consiglio di un Mecenate della musica e musicista, il Barone Pisani, fu invitato a Palermo Gaspare Spontini (allora non era ancora salito in alta fama) per scrivere un'opera per il Santa Cecilia.

Spontini si fermò in Palermo due mesi e scrisse un'opera della quale non ho potuto sapere il nome. Un giornale del tempo, senza darne il titolo, scrisse che il successo della musica dello Spontini fu veramente lusinghiero, epperò giudicò l'opera *pesante nello strumentale, chiassosa per il frequente uso degli ottoni!*

Nel 1820 noto una ripresa delle opere del Cimarosa.

Il Carolino, il secolare rivale del Santa Cecilia, trionfava sul glorioso passato artistico dell'aristocratico teatro che ormai posposto al Carolino vivacchiava, come dissi, fra un concerto, un veglione, un ballo, mentre grandi spettacoli teatrali con artisti di grande valore si davano al Carolino, quali: le opere del Rossini e del Bellini con celebri cantanti italiani e stranieri: la Pixis, l'Hallez, la Boccabadati, la Piccolomini, la Grisi, la Pasta, il Lablache ed altri.

Cessati per sempre i drammi, le opere, le tragedie nel secolare teatro, chiuso, abbandonato, danneggiato dalle acque piovane e dal tarlo, le vertenze giudiziarie lo spinsero più celermente alla sua triste fine.

Il 5 luglio del 1906, dopo eseguita una perizia che trovò il teatro in uno stato miserevole, questo fu messo in vendita all'incanto. Fu aggiudicato per lire 30.250 alla Società Ferri e Metalli. In seguito ad aumento fattosi da un privato si ripetè l'asta ed il teatro venne definitivamente aggiudicato ad un negoziante di tessuti per lire 46.050. Il 21 gennaio 1907 con atto notarile si dichiarava avere il sig. Beccaria acquistato il Real Teatro Santa Cecilia nell'interesse e per conto della Società Ferro e Metalli, la quale lo tiene tuttora.

Il mobilio del teatro si trova ammonticchiato in un vecchio magazzino.

E così il secolare e storico teatro che fu l'orgoglio artistico di Palermo, ove si rappresentarono i più celebrati melodrammi italiani del secolo XVIII ed ove cantarono e recitarono i migliori artisti ed attori di quel tempo, ed ove sfoggiarono in eleganza e galanteria le aristocratiche dame scollate, ingemmate ed incipriate con seguito di cavalieri serventi, abati, cicisbei, oggi impera perenne lo stridore assordante del ferro. La strada e la piazzetta vicine portano ancora il nome del Santa Cecilia. E del secolare edifizio sopravvive ancora soltanto il prospetto artistico, con l'attico sormontato da due grandi figure di stucco rappresentanti Euterpe coronata da un genio alato.

M.° Paolo Dotto.

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 1931, 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.

RIVISTA DELLE RIVISTE

L'OBLIO DI LISZT

In uno degli ultimi numeri del *Daily Telegraph*, Cedrie H. Glover fa notare il progressivo oblio in cui vien lasciata l'opera di Liszt, e si chiede: E' giusto? Se questo avviene in Inghilterra, negli altri paesi l'atteggiamento verso l'opera di compositore del grande ungherese non è molto diverso: ogni pianista mette in programma uno o due pezzi lisztiani — sempre quelli — scelti col solo criterio di mostrare l'eccellenza della propria tecnica pianistica, mai con un criterio di musicalità pura. E quasi tutti gli ultimi compositori romantici dell'ultimo periodo del secolo scorso subiscono la stessa sorte nonostante le opere interessanti e ricche di musicalità ch'essi ci hanno lasciato.

Il caso di Liszt — osserva l'A. — è abbastanza comprensibile, se non giustificabile: Egli è stato considerato ed è riguardato tutt'ora sovratutto come un grande virtuoso della tastiera, — il padre del pianismo moderno — e le sue composizioni sono considerate — a torto — unicamente dal lato della tecnica pianistica. La ricchezza musicale di tali opere sfugge quasi sempre agli esecutori preoccupati sopratutto di ottenere una grande nitidezza ed un gioco brillante nei passaggi più difficili. Ciò nonostante non è difficile trovare nell'opera pianistica del Liszt gran parte degli elementi che si ritrovano in molta musica di questo primo quarto di secolo: la virtuosità strumentale, l'armonia spesso ricca e nuova, non di rado audace, le forme e l'architettura che, pur muovendosi nelle linee della tradizione, mutano genialmente a seconda dell'espressione e del carattere del lavoro, la fermezza del disegno melodico la quale non esclude la ricchezza di colore, e non si sperde neppure in quelle interminabili cadenze in cui l'autore sembra abbandonarsi alla gioia del suono *puro*, e precede genialmente — e forse d'istinto — le ricerche più recenti — specialmente da parte dei musicisti francesi — del *suono-colore*.

Tutto questo, generalmente, sfugge al pianista per il quale l'opera di Liszt si riduce a tre o quattro *Rapsodie*, ai *Capricci* trascritti da Paganini, ed a qualche altro lavoro di non maggiore importanza.

Più grave — continua l'Autore dello scritto — è l'oblio completo in cui vengono poste tutte le altre opere di Liszt: senza parlare dei suoi non pochi *Lieder* — che nessuna cantatrice non esegue mai, e che pure hanno numerose pagine di squisita musicalità — è curioso vedere come tutta l'opera sinfonica lisztiana sia lasciata nella più completa dimenticanza, e come anche i direttori d'orchestra più curiosi di novità o di musiche poco note non abbiamo mai tentato di richiamare alla luce qualcuno dei suoi lavori sinfonici. Forse, esiste il pregiudizio — più forte che mai in quest'epoca in cui ogni arte vuole essere *pura* e respinge l'intrusione delle altre nel proprio campo — che essendo la musica sinfonica lisztiana musica *a programma*, è musica *spuria*, inquinata all'origine dalla tabe letteraria. Eppure esiste di Liszt, per esempio, una *Faust Shymphonie* la quale, pure avendo un'origine ed un significato letterari — nei tre tempi che la compongono l'A. fa i ritratti dei personaggi principali del poema di Goethe — è nondimeno uno dei lavori più interessanti e ricchi di musicalità del secolo scorso: e la trasposizione dei caratteri nella forma musicale avviene in modo così completo e totale che, anche ignorando il programma e le intenzioni dell'autore di compiere una illustrazione musicale del *Faust* goethiano, il lavoro ha una sua struttura e una sua logica che lo rende perfettamente intelligibile anche nell'ignoranza più completa del programma letterario.

Le opere corali sono anch'esse lasciate nell'oblio più completo: la *Leggenda di Santa Elisabetta* — in cui qualche pagina di « piuttosto gentil sentimentalismo » non arriva a macchiare la vasta e possente musicalità dell'insieme dell'opera — il *Christus*, la *Messa d'Incoronazione* sono lavori poco meno che inediti. Eppure è in essi che la grandezza di Liszt compositore si rivela in tutta la sua forza. Come spiegare questo oblio, in cui gli sono compagni tutti gli ultimi compositori *romantici* senza distinzione di paese o di caratteri?

L'A. crede che non solo sia la sensibilità dell'epoca nostra anti-romantica per eccellenza (almeno in apparenza) che li allontana da noi, non solo l'incuria e l'insensibilità degli esecutori e del pubblico che camminano tranquillamente sulle tracce degli stessi pezzi ripetuti a sazietà fino a farli venire in uggia; ma crede ancor più che la colpa sia della soverchia preponderanza che il *nazionalismo* ha preso nella musica: criterio di nazionalismo piuttosto ristretto e fatto più di formule e di regole che di sostanza, e che impedisce al musicista di parlare e d'intendere un linguaggio più vasto ed universale qual'era quello degli ultimi romantici. Ai quali, Liszt per primo, dobbiamo un'arricchimento di mezzi, una libertà di espressione, ed un potere di caratterizzazione dell'opera d'arte ignoto ai vecchi maestri.

L'A. auspica che nei programmi venga fatta più lunga parte, insieme alla musica moderna, alle opere di Liszt, di Brahms, di Mahler, di tutti gli ultimi romantici d'ogni paese fino a Scriabine.

Senza seguire lo scritto in tutte le sue conclusioni — talune delle quali almeno alla nostra sensibilità latina sembrano esagerate — è certo che anche noi potremmo domani ringraziare quel direttore d'orchestra il quale, invece di darci l'ennesima esecuzione di una qualunque sinfonia beethoveniana, ci offrisse appunto il *Faust* di Liszt, od una sinfonia di Mahler.

Il mondo musicale è più ricco d'opere importanti di quanto generalmente si creda.

CANTO E PIANOFORTE

ALALEONA (D.)

122080. - *A Dante* (S.-T.) con Coro ad libitum. Parole di G. D'Annunzio, dalla « Lauda a Dante) L. 4

Canti di Maggio. Cinque soavi impronte melodiche di Dante e della Primavera italica:

122081. - 1. L'ora della sera (Dante), con Violino obbligato. (MS.-Br.) L. 4

122082. - 2. Lia (Dante). (MS.-Br.) L. 4

122083. - 3. Matelda (Dante). (idem) L. 4

122084. - 4.Il Lusignuolo (Ignoto del Seco 14°) (S-T). L. 4

122085. - 5. Ben venga Maggio (Poliziano). (S-T) con Coro ad libitum. L. 4

CASTELNUOVO TEDESCO (M.)

121908. - *Sei odi di Orazio*. (Testo latino). L. 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Musica natalizia della Germania

Nessuna festa più del Natale — scrive R. Petzold in « Die Musik », aderisce e s'intona alla musica, idealizzandosi nella divina spiritualità dei suoni.

L'autore dà uno sguardo fuggevole alla letteratura musicale natalizia nel corso dei secoli. E distingue periodi diversi, che, dalle lontane origini, giungono via via alle celebrazioni artistiche dei tempi più recenti. Non mette conto di rammemorare le prime manifestazioni musicali per la festa della Natività, data l'insufficienza delle nozioni che se n'hanno. I primordi sono oscuri.

In un secondo tempo, si può individuare il sorgere di un'arte ad uso tipicamente chiesastica, che pone in essere una copiosissima serie di opere musicali per la festa del Natale, le quali si svolgono e si susseguono ininterrottamente sino agli albori del secolo decimottavo.

Viene quindi il periodo del classicismo. Qui si nota un'improvvisa lacuna: zona di silenzio. Lo spirito classico, forte della propria coscienza subbiettiva, rifugge dagli ingenui allettamenti della ricorrenza natalizia. Il simbolo sacro non riesce a distorglierlo, neppure temporaneamente, dall'austero e rigido culto delle forme.

Il periodo romantico segna la rifiorita delle creazioni musicali per il Natale. In genere, si notano composizioni per un gruppo limitato di strumenti, a sostegno e ad accompagnamento della voce. Non c'è sfoggio di tecnica lirica o strumentistica, nè dovizia di mezzi sonori.

La casa, il focolare, sono le cornici discrete di queste musiche d'occasione, che non hanno pretesa di assurgere ad alto significato artistico, ma stanno a simboleggiare il perpetuo rinnovarsi d'un miracolo di fede.

La guerra rompe i ponti col passato, tronca la tradizione, infrange il simbolo. Il regno dello spirito si dissolve.

I tempi moderni vedono realizzarsi le forme di un verismo musicale audace e gagliardo, poco confacentesi agli incantamenti infantili del Natale. Anche qui dunque è la lacuna: zona di silenzio.

Le più pregevoli raccolte di canti natalizi della Germania sono: il *Weihnachtsalbum* di F. Wiedermann, e *Das Alte Deutsche Weihnachtslied*, realizzato ed armonizzato da Arnold Mendelssohn, che dalle origini giunge sino al XIX secolo.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, ottobre-dicembre 1930.

J. TIERSOT.- *Lettres de musiciens écrites en français du XV, au XX siècle.*

Continuazione dal tomo XXXVII, terzo fascicolo dell'anno 1930. Sono riportate lettere di Adolphe Nourrit, di Rosine Stoltz e di altri artisti del teatro lirico. Notevole il carteggio tra la notissima pianista Maria Pleyel e Victor Hugo.

S. CORDERO DI PAMPARATO. - *Gaetano Pugnani, violinista torinese.*

Il saggio monografico si chiude, deplorando che la città di Torino abbia dimenticato questo suo figlio glorioso. L'autore formula il voto che, ad eternare la memoria di lui, sia collocata una lapide commemorativa nel Liceo Musicale.

M. GRIVEAU. - *Le retour « imprévu »*

Analisi tecnica e sentimentale dell'« Allegro » della *18ª Sonata* per pianoforte di Beethoven. Si nota, in questa indagine psicologica ed estetica, una curiosa somma di arbitri e di gratuite illazioni, insieme ad una sorprendente genialità di metodo.

A. ALBERTINI. - *Beethoven di R. Rolland.*

L'anno 1927, nel « Pensiero Musicale » di Bologna, l'autore scriveva: « Beethoven è diventato un problema. Un problema non ancora risolto e forse mai risolvibile ». A distanza di tempo, questo suo pensiero è confermato e ribadito dalla lettura del magnifico lavoro di Romain Rolland: *Les grandes époques créatrices.*

V. GARULLI. - *Una nuova concezione dell'armonia.*

Relazione tenuta al Congresso Musicale di Lodi nel 1929. La teoria esposta — spiega l'autore — è nata per il bisogno di spiegare in una forma sufficiente l'origine e l'uso intuitivo dei due accordi maggiore e minore, caratterizzati dalla diversa posizione della terza rispettivamente alla prima e alla quinta, in ciascuno di essi, e dal diverso valore espressivo.

Musicisti d'Italia. - Milano, dicembre 1930.

G. DAVICINO. - *Lodovico Rocca.*

Simpatico profilo del musicista torinese, la cui opera complessa e ormai numerosa viene esaminata con cura e posta nella sua giusta luce.

E. ZACCAGNINI. - *Interpreti.*

Proposte per la fondazione, nelle scuole musicali, di una scuola d'*interpretazione* degna di questo nome.

Bollettino Bibliografico Mensile. - Milano, dicembre 1930.

La Rivista inizia da questo numero la pubblicazione di studi musicali — divenuti rari od introvabili addirittura — di studiosi italiani, sopra musicisti italiani, cominciando — a cura di Giacomo Benvenuti — con le *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo* di Angelo Catelani.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 dicembre 1930.

M. SAINT-CYR. - *Il direttore d'orchestra e l'arte del dirigere.*

« ... A voler definire idealmente l'arte del dirigere, potremmo dire ch'essa è *ricreazione*... di particolari atmosfere sonore, quali nacquero nel silenzioso momento della creazione geniale, perchè penetrino i silenzi spirituali degli spettatori... — Il direttore ideale è dunque il tratto di unione (sonora) tra due silenzi: il silenzio del creatore ed il silenzio dell'uditore: scambio ed amalgama di etiche in questo estetico-circolo chiuso... ».

A. CAMETTI. - *Paolo Quagliati, organista e compositore.*

Facendo seguito all'articolo su P. Della Valle librettista, apparso nel numero precedente, l'A. ricerca e traccia brevemente la biografia di P. Quagliati, organista e compositore romano (1555-1628), che musicò un libretto del Della Valle. Segue un elenco delle opere del Quagliati.

L. FORINO. - *L'arco dei violoncellisti.*

Interessanti osservazioni tecniche sull'argomento.

G. NATALETTI. - *Girolamo Frescobaldi, organista vaticano.*

A proposito d'un libro sul Frescobaldi recentemente uscito, l'A. ritraccia brevemente la biografia del F. mettendo in luce alcuni caratteri del virtuoso d'organo e del compositore.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, dicembre 1930.

L. VIRGILI. - *Le formole gregoriane.*

Breve, ma chiaro e preciso scritto sulle formule melodiche gregoriane, la loro struttura, classificazione, ecc.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1930.

Tutto il numero — che contiene scritti della contessa di Noailles, di E. Henriot, G. de Voisins, A. Bengis, R. Brussel, G. Antyuc, M. Larionow, L. Laloy, M. Georges-Michel, Sazonova, A. Warsno, M. Brillaut, H. Prunières — è dedicato alla memoria di S. de Diaghilew ed al *Balletto Russo*, il quale, colla morte del suo ideatore e creatore, è destinato a scomparire. Gran parte degli autori rievocano la vita di Diaghilew in vari periodi, mettendo in luce le sue doti straordinarie di animatore e di realizzatore, la grandissima sensibilità ad ogni espressione d'arte, la instancabile ricerca di novità in ogni campo: gli artisti da lui scoperti, le novità da lui apportate al mondo del teatro, ecc. ecc. Altri rievocano la vita e l'evoluzione del *balletto russo* come fu realizzato da Diaghilew, dalle origini fino alle ultime ricerche, facendone risaltare le varie tendenze, le diverse caratteristiche, le possibilità di sviluppo, ecc. Arricchiscono l'interessante fascicolo numerose riproduzioni, in nero ed a colori, di scene, costumi, particolari, ecc. Da tutto l'insieme però si ha l'impressione che il *balletto* come fu realizzato dal Diaghilew, pur avendo avuto il periodo di grande splendore ed avendo apportato benefica influenza sulla musica e sul teatro, come forma d'arte sia ormai tramontato, almeno fino a quando un nuovo artista geniale non lo venga a rinnovare.

Le Ménestrel. - Parigi, 5 dicembre 1930.

P. BERTRAND. - *Impressions de Berlin.*

Di ritorno da un soggiorno a Berlino, l'A. rievoca l'intensa vita musicale ed artistica della capitale tedesca, e gli spettacoli ai quali ha assistito: (curiosa ed interessantissima — specialmente per noi italiani — una messa in scena con criteri moderni — di stilizzazione ed altro — del *Rigoletto*) l'interessamento e lo sforzo che tutto il mondo artistico ed il pubblico stesso apportano alle nuove manifestazioni ed espressioni d'arte: e ricerca i motivi per cui una tale intensa vita artistica è possibile a Berlino, mentre nelle altre capitali lascia parecchio a desiderare: e sottopone giuste osservazioni in materia.

——— 26 dicembre 1930.

L. E. GRATIA. - *Les maladies des Pianistes (les Instrumentistes et les Sedentaires).*

L'A. studia — dal punto di vista medico-fisiologico — le malattie alle quali vanno soggetti i pianisti, ed in generale i lavoratori sedentari. Egli le fa derivare da tre cause principali: la cattiva posizione del corpo, l'aereazione scarsa e l'illuminazione difettosa, l'eccesso di lavoro e l'insufficienza del riposo, alle quali aggiunge un quarto possibile motivo: l'alimentazione irrazionale. Ognuna di queste cause è studiata in sè e nei suoi effetti, molto accuratamente: e ad ogni difetto di esse è proposto un rimedio. Tutto lo scritto è svolto con molta logica ed intelligenza e dovrebbe esser studiato e meditato specialmente dagli insegnanti di pianoforte.

N. BACHELIN. - *Noëls français.*

L'A. — assai noto nel campo musicale per i suoi studi in questa materia — ci traccia in uno scritto breve, ma profondo, l'origine del *Noël* francese, i suoi caratteri, la sua destinazione e ne studia l'importanza ch'ebbe nei tempi passati.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 dicembre 1930.

F. MAZZI. - *Le rythme et la musique.*

L'autore istituisce il raffronto tra due forme musicali antitetiche: il canto liturgico e il jazz, l'una aritmica e l'altra misurata e scandita nel ritmo, che ne è la ragione essenziale.

R. LENORMAND. - *Le R. Père Komitas et la musique populaire arménienne.*

Appunti sul noto folklorista armeno e sui canti popolari della sua terra, da lui raccolti prima che il quadro delle devastazioni e delle stragi compiute dal Turco nel suo paese lo facesse diventar pazzo.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° dicembre 1930.

R. DUMESNIL. - *Albert Roussel.*

Nella Collezione Armand Colin, il Dumesnil pubblica una poderosa opera in due volumi su *La musique contemporaine en France*. La rassegna parigina offre ai suoi lettori la primizia di questa pubblicazione, per la parte che riguarda Albert Roussel, l'autore del *Festin de l'Araignée* già eseguito in Italia da Toscanini.

——— 15 dicembre 1930.

M. SEMENOFF. - *Méditation sur la surdité de Beethoven.*

Il dottor Marage scrisse a Romain Rolland che la causa della sordità di Beethoven consistette probabilmente nella lesione dell'orecchio interno — labirinto e centri cerebrali — dovuta a una congestione violenta degli organi, in dipendenza dell'immane lavoro psichico, della concentrazione forsennata e della fissità terribile dell'idea, creata dalla ispirazione.

INGHILTERRA

Musical Times. - Londra, dicembre 1930.

C. SANFORD TERRY. - *The « Christhmas Oratorio »: original or borrowed?*

Si continua l'esame — iniziato sui numeri precedenti — sulle varie parti dell'*Oratorio di Natale* bachiano, esistenti in altre composizioni del maestro anteriori alla composizione dell'Oratorio stesso. Bach, componendo quest'opera — alla qual'e lavorava nel 1733 — dava ad essa, come nel caso della *Hohe Messe*, un carattere affatto anormale, adatto alle esigenze del culto luterano. Pressato poi da diverse circostanze a finire il lavoro, col tempo ristretto, approfittò per alcune parti di esso, di composizioni già esistenti che adattò alle nuove esigenze.

J. ALVIN. - *The logic of Casals's technique.*

Lo scritto, di carattere troppo strettamente tecnico per poter essere riassunto in poche righe, merita di esser segnalato all'attenzione di tutti i violoncellisti, non solo, ma anche dei musicisti. La personalità di Casals viene rivelata attraverso alla logica della sua tecnica — e della sua interpretazione — in un modo chiaro e rigoroso.

The Sackbut. - Londra, dicembre 1930.

L. R. MC COLVIN. - *The music of modern America.*

Articolo di carattere polemico contro le affermazioni contenute in un piccolo libro, *Un'ora con la musica*

americana, nel quale si nominano solamente *cinque* compositori, e con tono non troppo rispettoso: mentre i compositori americani sono almeno una quarantina e tutti — almeno secondo l'A. — dotati di una forte personalità e di caratteri inconfondibili.

R. Boughton. - *Festivalediction.*

Decisamente l'A. non è favorevole ai *festival* musicali. In tutto questo lungo articolo — di cui quella che appare oggi non è che la terza parte: le altre sono apparse nei mesi scorsi — è una carica continua contro i *festivals*, esposizioni di fantastiche teorie, di brutte musiche, di spirito d'opportunismo, d'ipocrisia, ecc. ecc.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1930.

S. Rachmaninoff.

Studio di carattere biografico-critico sulla doppia qualità di interprete e di compositore del musicista russo.

J. Swiburne. - *Some Imaginary effects in Music.*

L'A. — limitandosi per ora al solo pianoforte — analizza alcuni effetti sonori, puramente immaginari, ma in realtà inseguibili: il *crescendo* di una nota lunga, la possibilità di prolungare un'armonia col pedale senza nuocere all'insieme degli altri particolari. «Il pianoforte è inadeguato a dare ciò che gli si chiede. Molta musica pianistica non può esser sonata com'è scritta». L'A. suffraga la sua tesi con numerosi esempi tolti dalle opere di Chopin.

The Chesterian. - Londra, dicembre 1930.

R. Felber. - *Cialkowsky and Tolstoi.*

Nel momento in cui, per istigazione di Strawinsky, il fino a ieri disdegnato Cialkowsky viene ammesso fra i grandi musicisti russi, a lato del *Cinque*, il Felber fa alcune curiose rivelazioni sui rapporti che passarono fra il compositore russo e Tolstoi. Questi che, generalmente, passa per un feroce disprezzatore della musica *sapiente*, adorava Haydn e Mozart, ed amava molto la musica di Cialkowsky, specialmente l'*Andante del Quartetto in re*, che lo commoveva fino alle lagrime. Il compositore ebbe per lo scrittore una grande ammirazione ed amicizia, ma dichiarava alla famiglia che i punti di vista di Tolstoi sull'essenza dell'arte gli rimanevano incomprensibili. L'A. esamina acutamente i rapporti spirituali che passarono tra i due uomini.

J. G. Prod'homme. - *A lied and a sonata by Beethoven.*

«Tra i *lieder* poco conosciuti — e sempre meno cantati — di Beethoven, ve n'è uno, intitolato *Wachtelschlag*, pubblicato dal *Comptoir d'Art ed d'Industrie* nel marzo 1804, il quale sembra essere, se non uno schizzo, una prima versione della *III Sonata* op. 31 scritta nel 1802». L'A. esamina accuratamente le due composizioni e ne fa una fine analisi, la quale conferma, almeno con molte probabilità di verità, l'esattezza della sua tesi.

G. F. Malipiero. - *The «Sette Canzoni». An explanation.*

In risposta allo studio apparso sull'opera sua, in questa stessa rivista, il compositore veneziano spiega la sua concezione del teatro musicale, e l'origine delle *Sette Canzoni*. La lettera è veramente interessante non solo come esposizione del modo di sentire del musicista, ma come rivelazione d'una sensibilità viva che riceve fortemente le impressioni del mondo esteriore, le trasforma, e le traduce in un'espressione d'arte assolutamente originale e sentita: priva — qualunque cosa si voglia dire — di ciò che da un po' di tempo a questa parte si è convenuto di chiamare *cerebralità*.

Monthly Musical Record. - Londra, dicembre 1930.

F. Howes. - *Arnold Foster.*

Continuando la rassegna dei compositori inglesi più giovani e meno noti, l'A. compila una breve biografia di A. Foster, esponendo la sua attività artistica, mettendo in rilievo le caratteristiche della sua opera e della sua personalità. Segue un'accurata bibliografia.

E. Walker. - *Some question of tempo.*

Constatata la quasi inutilità del metronomo, buono al più a segnare il movimento preciso d'uno stacco iniziale, e constatato che un'autentica sensibilità musicale vale assai meglio, l'A. afferma che «dopo tutto, in musica, più che questione di *tempo* (inteso nel senso *movimento*) è questione di *ritmo*: e che l'unità è l'elemento vitale d'ogni ritmo».

The Sunday Times. - Londra, 28 novembre 1930.

E. Newman. - *Hugo Wolf and the song.*

L'A. in questo scritto espone ed analizza le caratteristiche del *lieder* di Wolf, ne dimostra l'originalità ed espone il metodo di lavoro del grande ed infelice compositore austriaco.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, dicembre 1930.

W. Altmann. - *50 Jahre Max Hesse Verlag.*

La casa editrice *Max Hesse* celebra il proprio cinquantennio di vita. La produzione libraria di questo fiorente istituto è varia e multiforme, mentre la sua organizzazione costituisce un modello.

K. Huschke. - *Brahms als Pianist.*

Brahms venne misconosciuto da molti, come compositore e come pianista. Mentre la gloria del creatore rifulge immortale, a dispetto dei suoi minuscoli detrattori sparsi ancora per il mondo, le virtù del pianista rimangono ignorate. Quelle virtù di energia, di precisione, di ritmo, che avevano colpito, prima degli altri, Schumann e Joachim; quella potenza sovrumana di espressione, congiunta a una granitica padronanza della tastiera, che faceva pensare a una prodigiosa esecuzione a quattro mani. «Gewaltig» lo chiamarono a ragione, Kretschmar e Wildmann.

A. Lorenz. - *Ernst Kurths «Musikpsychologie».*

Saggio critico sul nuovo libro di E. Kurth, improntato ad una severa indagine estetica e filosofica, e ricco di esemplificazioni, di riferimenti storici, di pratiche dimostrazioni.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 3 dicembre 1930.

S. Brichta. - *Die Weltgeltung der russischen Musik.* (Il valore della musica russa).

È un fatto inconcestabile che l'evoluzione della musica russa e l'interesse universale per le sue manifestazioni hanno avuto un impulso poderoso dopo la guerra. Il carattere barbarico di alcune opere più tipicamente rappresentative, come *Le sacre du printemps* di Strawinsky, è andato via via attenuandosi e confondendosi — nelle composizioni più recenti di questo autore — in una sorta di maniera accademica, in cui la nota coloristica regionale scompare. Il genio della Russia musicale resta Mussorgski. In lui è il germe del rinnovamento e il primo fattore estetico dell'impressionismo francese.

— 10 dicembre 1930.

G. Krause. - *Der Bühnenheld Beethoven.* (Beethoven eroe della scena).

Geza Sebastyan, direttore del Teatro di Stato di Budapest, ha avuto nel settembre del 1929 l'idea peregrina di portare sul palcoscenico la figura di Beethoven, raffazzonando un mosaico di motivi, tratti dalle musiche del Maestro, coll'assistenza del compositore e direttore d'orchestra Michael Nador, e servendosi, per il testo poetico, di uno zibaldone di un giornalista budapestino, Karl Christof.
Un'opera d'arte autentica è invece il *Beethoven* di René Fauchois, rappresentato il 14 maggio 1930 a Bruxelles.

— 17 dicembre 1930.

S. Brichta. - *Kamillo Horn.*

Celebrazione del 70° genetliaco di questo compositore, autore di pregevoli opere corali, critico musicale fecondo e forbito.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 dicembre 1930.

P. A. Pisk. - *Das musikalische Barock und die Gegenwart.*

Come nella storia dell'arte, così anche nella letteratura musicale il barocchismo segue al periodo della rinascenza. L'autore si addentra in disquisizioni analitiche sottili, istituendo il parallelo con l'epoca presente.

— 12 dicembre 1930.

M. Friedland. - *Das Kulturbild der Rundfunkmusik.*

Chi oggi entra in un caffè, in una birreria, in un ristorante di una città qualsiasi della Germania, è subito assalito da una potente scarica di musiche trasmesse per radio. L'altoparlante implacabile, senza rispetto alle tendenze e alle predilezioni, ammannisce caterve di suoni conditi in tutte le salse, veri polpettoni della cucina radiofonica. Il *quadro culturale della musica trasmessa per radio* (così l'autore intitola il suo articolo) è quanto mai miserando. Nessuno arricchisce il proprio corredo di studi e la propria competenza artistica, con queste musiche trasmesse così alla carlona. Chi può badare, alle nove del mattino — probabilmente a stomaco ancor vuoto — a un *Intermezzo* di Brahms, per pianoforte, sia pur magnificamente riprodotto, e a mezzogiorno — durante gli onesti piaceri della tavola — alla *Morte di Isotta*, in mezzo agli strombettamenti delle automobili per la strada, nell'ora del traffico cittadino più intenso e più assordante?

— 19 dicembre 1930.

K. Blessinger. - *Romantische Elemente in der neuen Musik.*

Per quanto i contrassegni della tendenza neoclassicista siano i più evidenti, nella musica attuale, si può tuttavia riconoscere l'esistenza di elementi specifici e caratteristici, specialmente in alcune composizioni di Schönberg, che forse preludono ad un ritorno verso le forme del romanticismo.

Melos. - Magonza, dicembre 1930.

La rassegna pone sul tappeto il problema più spinoso della vita artistica moderna, l'enigma più crudele per i compositori: *il diritto d'autore e i proventi delle esecuzioni.*

M. Butting e H. Mersmann. - *Autor und Interpret.*

Gli autori, in forma dialogata, con uno spirito di amaro umorismo e di caricatura, pongono il contraddittorio tra due personaggi immaginari. Come l'interprete si fa sempre pagare, perchè anche l'autore non deve essere in grado di presentare all'incasso il suo conto, con liquidazione a prezzi contanti?

H. Cowell. - *Bericht aus Amerika.*

Questa relazione sulla musica americana, stringata e schematica quasi come un «rapporto» militaresco, acuisce l'interesse per le ultime creazioni dell'oltre oceano. Il «vient de paraître» della repubblica stellata ha sempre — si voglia o non si voglia — il dono di acutizzare ed esasperare la curiosità europea. La lettera, tradotta da H. Gutman, si diffonde a parlare di Aaron Copland, di George Gershwin e di Louis Gruenberg, quegli autori, cioè, che stanno a capo d'un compatto gruppo d'Ebrei americani, il quale adotta ormai sistematicamente il materiale del Jazz in ogni lavoro.

Oltre a questi tre, sono menzionati: A. Weiss, un americano, i cui capostipiti sono tedeschi; questi, allievo di Schönberg, sviluppò esaurientemente il metodo dodecatonale del maestro; Ruth Crawford, una giovane compositrice di Chicago, che ha dato prova di un talento creativo non comune, congiunto ad una sensibilità armonica e una raffinatezza coloristica veramente rare in una donna.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, novembre 1930.

R. Vesely. - *Rudolf Karel.*

Elogio celebrativo di questo compositore, in occasione del suo 50° genetliaco. Artista profondamente personale, Rudolf Karel occupa un posto eminente nella musica ceca moderna. Le tendenze e le formule più disparate, alternatesi in questi ultimi anni, non hanno avuto presa sulla sua produzione, che è improntata ad una nota di individualità regionale. Infatti la sua ispirazione è puramente slava; di ciò fa fede il sistema da lui adottato per l'utilizzazione dei *modi* della musica liturgica. Nella musica strumentale, una delle forme ch'egli predilige è il *Rondò* con variazioni. Notevole, tra le composizioni liriche, l'opera dal titolo *Cuore d'Ilsea.*

L. Kundera. - *Vilem Petrzelka.*

Il compositore di cui tratta questo articolo, è allievo di L. Janacek e di V. Novak. A somiglianza di quest'ultimo maestro, Petrzelka è sovratutto uno spirito meditativo. Le idee musicali che germinano nella sua vasta produzione, non sono tanto degne di nota per l'espressione melodica o per le complicazioni ritmiche, quanto per il loro singolare substrato armonico e per la complessa struttura polifonica che deriva dalla loro esposizione. Grazie alle particolari virtù di costruzione, proprie di questo musicista, gli elementi impressionistici contenuti nell'opera sua non vi esercitano una influenza negativa, ma contribuiscono a rendere il colore dell'assieme.

—— *Il marinaio Nicola.*

Saggio critico dell'ultimo lavoro di V. Petrzelka, per soli, coro, orchestra e organo, su versi di J. Wolker (*La ballata del marinaio*). La prima esecuzione di quest'opera, che l'autore ha chiamato «dramma sinfonico» è avvenuta a Brno, nel dicembre 1930. L'orchestra accenna in qualche punto motivi di jazz, per caratterizzare l'atmosfera di una taverna di marinai. In alcuni momenti, per tradurre uno stato di sensibilità indeterminata e mistica, l'autore è ricorso all'impiego dei quarti di tono.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, novembre-dicembre 1930.

C. Schneider. - *Guido Adler.*

Elogio del preclaro musicologo e professore d'università, nella ricorrenza del suo 75° compleanno. Sono ricordate le sue opere sistematiche più notevoli, tra le quali: *Der Stil in der Musik* e *Methode der Musikgeschichte.*

F. Moissl. - *XII Internationaler Architekten-Kongress und Orgelbautagung in Budapest.*

Relazione sul congresso degli architetti e dei costruttori d'organo, tenutosi a Budapest dal 6 al 13 settembre 1930.

C. Schneider. - *Die Salzburger Festspiele im August 1930.*

L'articolo si limita a parlare dei festival musicali di Salisburgo nei riguardi della musica sacra eseguitavi.
Il concerto del 17 agosto — terzo della serie — venne dedicato alla esecuzione della musica liturgica di Mozart. Vi si compresero le opere seguenti: l'offertorio *Venite populi* (1776), la *Kirchensonate* (1776) per due violini, basso e organo, i momenti *Sub tuum praesidium* e l'*Ave verum* (1791). Nel concerto del 24 agosto — quarto della serie — venne eseguito il *Requiem* di Mozart. L'opera immortale destò un'impressione profonda, e commosse. Notevoli anche le due esecuzioni della *Messa in fa min.* di Bruckner, solida ed elaborata composizione, dalla austera struttura controppuntistica, che s'avvicina per qualche riguardo allo stile e ai modelli di M. Reger.

F. A. Schaller. - *Kirchenmusikalische Schallplatten für den Weihnachtskreis.*

Sommaria rassegna della musica da chiesa natalizia incisa per il grammofono.

Anbruch. - Vienna, novembre-dicembre 1930.

E. Roth. - *Hausmusik?*

Malinconiche considerazioni suggerite dall'esame di cifre di per sè eloquenti: nel 1913, su centomila persone, in Germania, centocinquanta acquistarono un pianoforte. Nel 1929 i compratori scesero a cinquantasette. La statistica parla chiaro.

SPAGNA

Musica. - Barcellona, ottobre 1930.

A. Massana. - *Consideraciones sobre el movimiento musical en Cataluña.*

Riassunto d'una conferenza in cui si parla della sensibilità musicale catalana, della musica popolare, della rinascita musicale di cui Manen è considerato il maggiore esponente, e dell'opera del quale l'A. fa una appassionata, ma acuta disamina.

E. Valles. - *Los compositores catalanes y la opera.*

Scritto sopra i caratteri del teatro musicale catalano. Si espongono anche le caratteristiche di alcuni fra gli autori ed i lavori più tipici di questo teatro. Lo scritto continua.

VITA MVSICALE

TEATRI

DUE NOVITÀ AL TEATRO LA SCALA

I.

MILLE E UNA NOTTE, Fiaba coreografica di G. Adami, per la musica di V. de Sabata.

Victor de Sabata à voluto per un momento abbandonare le vicende altamente drammatiche di cui si compiacque nell'opera giovanile *Il macigno*, o i pensieri eroici che animarono il suo poema *Juventus* o quelli mistici entro i quali si effuse la poesia del *Gethsèmani*. Senza discendere — perchè l'arte di compositore che à il nostro musicista si tien sempre ad un livello elevatissimo di nobiltà formale — à voluto allietarsi col cimentare la sua vena in un soggetto che non à l'austerità della lirica più alta, ma che non esclude, anzi richiede eleganza nei procedimenti e snellezza mutevole nel discorso musicale.

Del resto sarebbe assurdo ritenere che la musica destinata a seguire e a commentare un'azione coreografica dovesse essere per ciò una musica di qualità inferiore: è essenziale che essa sia rispondente alla vicenda che si svolge davanti allo sguardo dello spettatore, e che questa accompagni e segua nel suo svolgimento.

Qui, esso è più rapido e talvolta si rende caricaturale e parodistico; e Giuseppe Adami, non nuovo alla tessitura di trame siffatte, à voluto uscire dall'usuale vicenda sentimentale o puramente descrittiva per inscenare un contrasto che è di questi tempi e che più vivacemente si delinea e si accentua in America, l'America dei più spregiudicati e temerari ardimenti.

Anche qui un episodio sentimentale si profila sull'ampio sfondo di questo contrasto che à del colossale: vi si profila prima con la passione o col capriccio dei personaggi di primo piano — Mussafer, Gloria e Suléika — vi si accenna poi dolcemente col quadretto delle bambine esultanti attorno all'albero del Natale.

Ecco perchè, data la importanza della lotta che si vuole descrivere, la lotta tra due civiltà — quella orientale che è destinata oramai a dissolversi ed a cedere il posto e quella del secolo ventesimo, e non sappiamo, ora che si è a un terzo appena della sua corsa vertiginosa, dove andrà a finire — anche alla musica che questo contrasto segna accompagna e segue si deve chiedere assai più che non occorrerebbe per una semplice rassegna di quadri.

***

Mussafer è un re orientale; si chiama Re dei Re e per maggior chiarezza di descrizione e di comprensione è Scià della Persia. Dal suo paese che è ancora avvolto nella tradizionale nebulosa mussulmana egli si partì con le sue fantastiche ricchezze e si trasse dietro una parte dei suoi cortigiani. Suléika, la favorita che è la mamma bellissima di un bimbo forse destinato al trono, lo accompagna e lo allieta con le sue danze piene di languore, lo fascia col suo amore, lo vigila con la sua sospettosa gelosia.

Questo luminoso sprazzo di Oriente si è incastrato nel bel mezzo dei grattacieli di Nuova York. Qui, a colpi di milioni il Re dei Re à potuto costruirsi un palazzo da fiaba; di qui à abbarbagliato gli occhi di gente non facile a stupirsi: nababbo contro miliardari, à coperto i suoi invitati di gemme senza che le inesauribili sue ricchezze si siano sentite scalfire. Ora ripartirà per la sua Persia e riunirà prima in un ultimo festino i suoi ospiti della repubblica stellata.

Il filo sentimentale che trapunge questa larga tela corrusca di lampi novecentisti e di barbagli orientali è costituito dal capriccio che accende il sovrano di Persia per la audace telefonista che è a capo della centrale di Nuova York. Così da questa centrale dove squillano i campanelli e sui quadri si accendono fuggevoli le luci delle commutazioni, dove le adorabili ed aborrite signorine del telefono ruzzano sgambettando quando Gloria, la direttrice, le à lasciate sole, siamo trasportati

nel fantastico cantuccio d'Oriente che Mussafer Re dei Re si è costituito nel suo grattacielo, e lì assistiamo alla sfida proterva che Gloria getta al sovrano e, insieme, alla nascente gelosia di Sulèika verso l'audace telefonista.

Poi, in questo palazzo che à gli incanti e i profumi islamici della Persia, siamo travolti nelle fantastiche magnificenze del ballo. Ormai Gloria Milton sta alla festa come una regina: per lui Mussafer dimentica persino i doveri di ospitalità verso la diplomazia e verso i magnati della città: per lei Sulèika si rode di gelosia e pensa persino di far sopprimere la rivale.

Gloria se ne accorge e se ne indispettisce: così, per orgoglio di rivalità, si lascia corteggiare, inebriandosi della lotta nella lotta: e la favorita la fa rapire e trasportare nella serra ardente dove fiori tropicali mostruosi avvelenano l'aria col loro profumi.

Anche qui la civiltà più volte millenaria dell'Oriente raffigurata in Sulèika combatte con la giovane civiltà americana che à per esponente la vivacissima telefonista. E ancora il moderno riporta vittoria sull'antico e sul tradizionale, e dalla insidia mortale Gloria è salvata.

L'aspro duello tra la favorita e la *girl* finirebbe chi sa come, forse con la morte d'una delle due rivali, quando interviene — ed è una pennellata di soavità in mezzo a tanto fragor di schermeggiamento — la piccola Violet, sorellina di Gloria. Nella sera della vigilia si adorna l'albero di Natale coi doni che da ogni parte affluiscono alla casa di Gloria e di Violet. Un grammofono ricanta la musichetta natalizia: pace e perdono: ed a Sulèika, giunta ora a difendere presso la telefonista vittoriosa il suo amore e il suo piccino, Gloria, che à dentro la personcina tutta fremente di capricci un cuore sano e buono, tende una mano di sorella.

Sì, ma abbandoni, la favorita mussulmana, le suadenti ma stanchevoli seduzioni dell'*harem*: si vesta anch'ella modernissimamente come una signorina del secolo ventesimo *et altra*: così soltanto potrà riconquistare il suo signore e tenerselo avvinto.

Fra poco un gigantesco aeroplano capace di mille passeggeri si slancerà dal più alto grattacielo verso la Persia, a ricondurre nel regno asiatico il sovrano. Dal suo bagno nell'occidente costui avrà riportata una concezione della vita ben diversa da quella con cui vi era giunto: anzitutto solcando i cieli con un magico ordigno che à conquistato gli spazii e che vive della rapidità; poi con una bellissima donna che, nelle nuove succinte vesti novecentesche, appare al mutevole monarca una conquista tutta arcani di novità. E questo è il dono che Gloria fa al giovine principe: la modernità.

***

Chi, musicista, à seguito nell'avvicendarsi dei quadri la trama di questa azione, che l'Adami chiamò fiaba coreografica, dovrà domandarsi qual era l'ufficio del musicista pel quale era stata intessuta, e se a quest'ufficio il musicista sia rimasto fedele. E a questa domanda bisogna rispondere di sì. E mi stupisce, anzi, che alla primissima rappresentazione il pubblico sia rimasto un po' freddo e che parte della critica sia rimasta riservata. Ma un fatto è indiscutibile, che cioè nelle esecuzioni successive il lavoro riportò più largo consenso, e all'applauso a scena aperta e ai due o tre del finale che si ebbero la prima sera, si aggiunsero le altre volte manifestazioni di consenso e di plauso più calde.

Ed esaminando lo spartito ed ascoltando la musica, un'altra cosa si deve constatare: che questa aderisce in modo perfetto alle necessità della scena e che muta linguaggio, espressione voglio dire, ogni volta che il soggetto lo esige. Io credo che questo criterio di proprietà espressiva risponda a uno degli elementi essenziali della musicazione di un tema. Allora, se ascoltiamo i fragori del quadro terminale, e gli scintillii sonori del primo, dove scoppietta la vita d'una centrale telefonica che à perduto un momento l'ordine e la regolarità, bisogna riconoscere che l'elemento parodistico, che talvolta giunge ad una espressione esasperante, è reso con brillante efficacia.

E c'è l'elemento descrittivo, che nel quadro primo, laddove Gloria narra la sua corsa fantastica in automobile ed il fortunato capitombolo, nel terzo nel quarto e nel quinto dove si vive la vita languida ed insidiosa dell'Oriente, la pittura d'ambiente è fedele senza che i paradigmi tradizionali siano troppo sensibilmente seguiti.

C'è poi il caricaturale, che à i suoi esponenti nelle figure — forse meglio pensate dal librettista e rese dal musicista che non raffigurate dal coreografo — dei due ministri, graziosamente sonore, e più che mai nella grande scena del bagno con Sindbad il marinaio. La figurazione scenica, se togliamo il nuoto di Sulèika, che poteva essere diversamente eseguito, è veramente bellissima, e la musica della marcia è cosa, per accento ritmico, per colorito armonico e per arguzia strumentale, veramente ammirevole.

Infine l'elemento sentimentale, che pervade tutto il quadro sesto — la vigilia natalizia — è pienamente espresso e diffonde intorno a sè un dolce senso di poesia, vivo contrasto col fremito intenso che ne stringe, prima e poi, l'episodio.

Questo si dica in linea generale, come in linea generale si deve notare che tutta la musica, anche nei *fox-trott*, anche nei valzer e negli altri ballabili è vibrante e graziosa.

Musica elegante, strumentata con grande buon gusto e con tutta modernità, senza però che la limpidezza della partitura venga turbata dalla complessità delle risorse tecniche.

L'azione è, come abbiamo spiegato, gradevole ed à, nel suo accorto disegno, un piacevole significato: forse qualche particolare soppresso, forse una interpretazione coreografica più danzata avrebbero giovato ad accrescere la fortuna scenica di questo smagliante lavoro del De Sabata, del quale del resto a nessuno è sfuggito l'intrinseco e autentico valore

II.

LA NOTTE DI ZORAIMA, dramma in un atto di M. Ghisalberti, per la musica di I. Montemezzi.

Dramma rapido, conciso, passionalmente elementare, è quello ideato dal Ghisalberti. Il regno degli Incas à dovuto cedere alla travolgente conquista spagnuola. Ora, nei palagi che furono un tempo reggia fastosa, si riuniscono gli insorti peruviani a cospirare; il principe spodestato tende a riavere il potere, e Zoràima, sua fidanzata, consòla, incita e incuora gli spiriti dei ribelli; poi, quando la patria sarà libera dagli invasori, il dolce nodo d'amore che avvince Zoràima a Muscàr sarà stretto per sempre.

Si tenta di impadronirsi delle armi e delle munizioni che una carovana spagnuola passerà fra poco a trasportare al campo degli invasori: tutto è preparato perchè, quando i ribelli si saranno impadroniti della preda e fuggiranno con questa sui monti, un incendio affocando i boschi proteggerà la fuga dei predatori. E allora con tante armi la riscossa contro gl'invasori sarà fortunata.

Tutto è pronto dunque, ma una insidia attende Muscàr. Quando egli si presenterà per rivedere Zoràima, il capo degl'invasori lo apposterà e lo ucciderà. Egli pure, Pedrito, è preso d'amore per Zoràima e vuole che il rivale sia soppresso: ne à promesso la testa agli spagnuoli seguaci.

Per questa volta, Muscàr sfugge all'insidia, e lo vediamo arrivare ad un breve colloquio d'amore, proprio nel momento che l'attesa carovana è passata avviandosi verso le montagne: ma appena si è dileguato nella notte, un colpo d'archibugio risuona sinistro. Zoràima si precipita fuori: il ferito è trasportato nel vestibolo avito, ed è nascosto nelle stanze di Zoràima.

Ecco, Pedrito subito si presenta e domanda del rivale. Zoràima lo accoglie e riceve le sue proteste d'amore. E' trasformata, finge languore, simula tenerezza: ingannevole, accende guizzi di passione nel conquistatore della sua terra; e intanto scruta nelle pendici se l'incendio avvampi, che dovrà segnalare la cattura della preda. Ma la sua seduzione à un altro fine; ottenere da Pedrito di non consegnare agli spagnuoli il ferito Muscàr... Lo spagnuolo lo à promesso alla folla che lo segue, ma la principessa è così bella... e tanta felicità promette col suo sguardo suadente, con le sue parole infiammate!

Pedrito cede: che importa il tradimento, se la bella Zoràima sarà sua? Esca, il ferito, lo portino in salvo: è questo il dono ch'egli fa alla fremente signora.

Così Muscàr, appoggiato alle valide braccia degli amici, esce dal palazzo e si allontana nell'oscurità. Allora Zoràima, mentre a lei Pedrito tende avide le braccia, si immerge un pugnale nel petto.

Sulle montagne circostanti guizzano intanto le fiamme. Verrà la riscossa?

***

All'arte di Italo Montemezzi bene convengono questi soggetti di vibrante poesia. *La nave*, e prima di essa *L'amore dei tre re* ci avevano dimostrato questa sua tendenza alla tragedia lineare. Ora, dopo una sosta, il maestro si ripresenta alle scene liriche con questo atto unico di cui la vicenda è stata qui sopra riassunta.

Diciamo subito che il successo — vivo caldo generale — accolse alla Scala la sera del 31 gennaio quest'opera e che il Montemezzi che da sè aveva concertata e diretta la sua più giovanetta creatura fu evocato con calore al proscenio, insieme agli interpreti, una decina di volte. Dopo la esecuzione, si vide nel pubblico quel senso di gioia che dà la soddisfazione di una battaglia guadagnata: e chi si compiace di pronostici diceva che certamente a questa breve opera erano riserbate liete fortune nell'avvenire.

Invero, essa è scritta colla chiara musicalità che à reso simpaticamente noto il Montemezzi e che neanche oggi egli vuole abbandonare. E perchè dovrebbe farlo, se le altre opere che il canto suso appella, dimostrarono col favore del pubblico — più di tutte *L'amore dei tre re* — che erano ad esso gradite e che perciò godevano anc'oggi la più simpatica fortuna? Perchè cambiare, quando la critica in Italia e fuori, anche oltre Atlantico, à riconosciuto la nobiltà della forma e la sincerità dell'espressione?

Ecco, esaminando al pianoforte questo spartito, e più ancora ascoltandolo in teatro, ci convinciamo che l'arte del Montemezzi, incensurata nella forma che accoppia la scorrevolezza latina alle grandi norme costruttive del titano di Lipsia, è fondata su una sincerità melodica da cui deriva il favore altrettanto sincero del pubblico. E se ò fatto cenno delle norme costruttive wagneriane, ciò dev'esser inteso soltanto pei particolari di complemento orchestrale, non per il sistema tematico che non ricorre affatto in questa partitura, nè per

il rapporto fra palcoscenico e orchestra, che nel dramma wagneriano è prevalente mentre in questa, nell'opera del nostro, predomina invece il discorso dei personaggi.

Fra questi tumultua la passione; che è politica nei conquistatori da un lato e negli oppressi dall'altro; che è amorosa, e si agita in Pedrito verso Zoràima, in Zoràima verso Muscàr. In mezzo a queste, vivaci e pulsanti, un sentimento sereno e pur prepotente: l'amor di madre che spinge Manuela, la donna di Pedrito, a chiedere mercè per il suo bimbo a Zoràima cui domanda di non essere sua vittoriosa rivale: il duetto non sarebbe, per l'economia del dramma, necessario, ma conferisce al quadro un senso di lirismo assai morbido, e forma perciò un contrasto efficacissimo sullo sfondo cupo della tragedia. Anche l'elemento corale à caratteri espressivi saldi e quadrati.

In complesso *La notte di Zoràima* è un'opera breve, che perciò esigeva rapidi tratti di succinta espressione piuttosto che diffuse verbosità musicali: conciso ed elementare, dissi da principio di questo dramma. Conciso nella vicenda, elementare nelle passioni, à ottenuto un grande successo appunto perchè il suo palpito vivo e veloce nella vicenda, e la sua chiarezza musicale lucida ed evidente, in questo momento in cui artisti e spettatori sono variamente disorientati, è apparso ancora capace di sollevare il cuore di chi ascolta.

G. M. Ciampelli.

***

Il ballo *Mille e una notte* fu eseguito alla Scala la sera del 20 gennaio, sotto la direzione, veramente accurata ed efficacissima del m.° Ferruccio Calusio. Egli mise bravamente in rilievo le molte particolarità della partitura che è strumentalmente assai complessa e che à un'andatura ora languida ora vertiginosa e ritmi ora spigliati ora ondeggianti che di continuo si avvicendano e svàriano: e l'orchestra fu, con intelligenza, docile ed espressiva. Taluni quadri dipinti dal Galli parvero veramente belli, come quello della festa e l'altro, soavemente intimo, del Natale; furono alquanto discussi quelli del giardino e dell'aeroplano. Così per quanto riguarda i costumi di Caramba, può dirsi che molti piacquero incondizionatamente mentre taluni furono giudicati meno felici.

Molto bene danzarono e mimarono le loro parti il Celli (*Mussafer*), la Fornaroli (*Saléika*), la Sterna (*Gloria*) e, fra tutti gli altri, la graziosissima ballerinetta Penzi nella parte di *Violet*.

La notte di Zoràima, che ebbe il grande successo di cui sopra è detto, la sera del 31 gennaio, fu concertata dallo stesso autore che si mostrò anche direttore chiaro ed equilibrato. Giuseppina Cobelli (*Zoràima*) fece della sua parte, che è veramente protagonista per quanto l'opera dura, una superba creazione. La Caniglia (*Manuela*), il Marion (*Muscàr*), il Maugeri (*Pedrito*), cui era affidata una parte di grande responsabilità, e gli altri minori furono tutti al loro posto. Eccellente come sempre il coro, diretto dal Veneziani, e molto bella la scena dello Stroppa.

ALTRE PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Il Castello nel bosco» a Roma

Il pubblico del Reale ha accolto con molto favore il nuovo balletto di A. Rossato, per la musica di Franco Casavola (l'applaudito autore del *Gobbo del Califfo*), coreografia della Battaggi, scenari di Prampolini e Polidori.

La trama — furbesca, grottesca e poetica — è tenuissima, ma ideata con efficacia. Vi campeggiano fauni, ninfe, gnomi, fate, ed attorno ad essi la radio, due modernissimi ballerini, un re ed una regina; tutto un mondo di leggenda e di realtà, il cui contrasto, ancora una volta, si conclude col trionfo dell'amore.

Casavola ha saputo comporre una musica vivace ed elegante, e finemente strumentata. La sua partitura è ricca di temi scintillanti, di ritmi, di flessuosi ed espressivi motivi di danze, di pagine di delicata struttura armonica, sempre ispirate a nobiltà di sentimenti. Vanno ricordati particolarmente il Valzer degli amanti, le Danze della ninfa e del fauno e quella degli gnomi; la grande danza, nella quale s'insinua una suggestiva e briosa tarantella. La chiusa del balletto è assai ben trovata.

Dirigeva il maestro Messina. Interpreti, Placida Battaggi; la Leonidoff; Dimitri Rostoff.

«Un'astuzia di Colombina» a Novara

Lietissimo esito, con sei chiamate, ha avuto al teatro Coccia, il 21 gennaio, questo nuovissimo «scherzo da mascare» in un atto, di Bepi Larese per la musica di Guido Zuffelato. Il quale ha rivestito la tenue, vaporosa e suggestiva trama con un commento aderente, gustoso, garbato, non privo di qualche intenzione caricaturale. Efficace l'istrumentazione.

Il maestro Fabbroni ha diretto con grande cura, ben assecondato in palcoscenico dal tenore Neri, da Jolanda Morselli, dal baritono Ronchi.

® A Firenze è piaciuta la nuova operetta *Le tre lune*, libretto e musica di Lombardo; assai migliore questa di quello, sopratutto per fluidità e leggiadria di ritmi. Ottima l'interpretazione.

® Pure a Firenze è stata favorevolmente accolta la commedia musicale *77 lodole e un marito* di Bucciolini e Ugolini, musica di Cuscinà (Compagnia Niccoli).

® La nuova operetta *Amore non è così*, libretto di Sorbi e Checchi, musica di L. Mascagni, ha avuto a Livorno lo stesso ottimo successo di Tripoli e Bengasi.

Il secondo mese scaligero

Cronaca brevissima, poichè, avendo detto a parte delle due novità (*Mille e una notte* e *La notte di Zoràima*), non ci rimane che accennare alle riprese di *Aida*, *Cavalleria* e *Boris*.

Lo spartito verdiano, inscenato da Frigerio, ha avuto nel maestro Del Campo un direttore equilibrato e fervoroso; ed ottimi interpreti nella Scacciati, nella Stignani, nel Merli, nel Galeffi, nei bassi Righetti e Zambelli.

In *Cavalleria* (diretta dall'autore ed accolto dalle consuete manifestazioni di simpatia) si è particolarmente distinta la Rasa, una Santuzza eccellente come cantante e come interprete. Con lei e con Mascagni hanno condiviso gli onori della ribalta la Castagna, Merli e Faticanti.

Boris, diretto come l'anno scorso da Del Campo, ha costituito un altro grande successo per Scialiapin, maggiormente significativo per avere cantato, questa volta, in italiano. Apprezzati gli altri interpreti: Costa Lo Giudice (che si presentava per la prima volta nelle vesti del falso Dimitri); la Stignani; la Crawcenko; la Kowaceva; la Zancova; la Pedroni; Baracchi; Raisoff; Righetti; Di Lelio; Venturini; Nessi, ecc.

Benissimo — in tutte le opere — i cori guidati dal maestro Veneziani e di bell'effetto l'allestimento scenico dovuto a Caramba.

Teatro Reale dell'Opera

Con complessi notevolissimi, si sono date le opere *Un ballo in maschera* ed *Aida*, entrambe dirette dal maestro Santini, inscenate la prima da Govoni, la seconda da Sanine.

Interpreti del *Ballo in maschera* sono stati l'Arangi Lombardi, la Casazza, la Bugamelli, Pertile e Franci; dell'*Aida*, l'Arangi Lombardi, la Buades, Pertile, Franci e Vaghi.

Tra i due spettacoli verdiani se n'è allestito un altro, composto dai *Compagnacci* di Riccitelli (maestro Santini, Vera Emilica, tenore Taccani, baritono Damiani, Cirino), spartito riudito con vivo interesse: de *Il castello nel bosco*, al quale abbiamo accennato; e di *Paolo e Francesca* di Mancinelli, quale omaggio a quest'ultimo, in occasione del X anniversario della sua morte. L'opera, in un atto, che non si dava da una ventina d'anni, ha di nuovo mostrato i suoi pregi. La diresse Marinuzzi e ne furono interpreti il tenore Masini, l'Arangi Lombardi e Damiani.

Mentre «Musica d'oggi» sta per andare in macchina ci giunge notizia del lietissimo successo della *Bisbetica domata* di Persico, su libretto di Rossato. Ne parleremo diffusamente nel prossimo fascicolo.

La Stagione lirica di Carnevale

Milano (Carcano). — *Butterfly* (protagonista Tamaki Miura). — *Pagliacci* (tenore Voltolini). — *Otello* (tenore Verona, la Lattuada, Pilotto). Direttore, delle prime due, Preite; dell'ultima Mucci.

Milano (Dal Verme). — Sotto la direzione del maestro Preti (meno il *Barbiere* diretto da Benintende) si sono rappresentate: *Rigoletto*, *Barbiere*, *Forza del destino*, *Crispino e la Comare*, *Traviata* e *Gioconda*. Tra gli interpreti si sono distinti le signore Mariani, Marinelli, Viniola, Varco, Benedetti, Carugati, Baldini, Algozzino; e i signori Parigi, Ciambelli, Giovannoni, Sardo, Giuliani, Zanasi, De Mucci, Piazza ecc.

Hanno seguito, alternativamente, i balli *Figlia di Pagliaccio*, *Sogno di Diana* e la *Fille mal gardée*.

Torino (Regio). — Come nuovi spettacoli si sono avuti la *Traviata* con la Saraceni, Borgioli, Stracciari, allestimento di Forzano; *Butterfly* con la Pampanini, Pauli e Stracciari; *Matrimonio segreto* di Cimarosa, con Bidù Savo, la Pasini, la Zinetti, Manuritta e Di Lelio. Direttore, sempre, Ghione.

Napoli (S. Carlo). — Ballo *Excelsior*, coi nuovi quadri di Pratesi, direttore Caravaglios. — *Hänsel e Gretel*, con la Pederzini, la Bruno, Dragoni, la Crawcenko; direttore Berrettoni; scene di Marchioro. — *Ugonotti*, con Sullivan, la Carena, la Paggi, Bettoni, direttore Capuana. — *Luisa* di Charpentier, con Marta Nespoulouse, Rossi Morelli, Elvira Casazza; direttore Capuana.

Genova (Carlo Felice). — Lietissime accoglienze (otto chiamate per atto) alla *Dafni* di Mulé, diretta dall'autore, interpreti Alabiso, Vanelli, la Concato, la Sani, la Vasari, Dominici. Poi si sono inscenate, dirette da Bavagnoli, *Carmen* (la Besanzoni, Melandri, Borgioli, la Zanasi); *Barbiere di Siviglia* (protagonista Galeffi); *Turandot* (la Cigna, la Zanasi, Melandri); *Andrea Chénier* con la Rasa, Minghetti e Montesanto.

Bari (Petruzzelli). — *Zanetto* (maestro Padovani, la De Kristoff, la Drago); ballo *La fata delle bambole*. — *Butterfly* (protagonista Maria Bruno De Santis). — *Gioconda* (Valeria Manna e tenore Marini).

TRIESTE (Verdi). — Oltre la *Francesca* di Zandonai (direttore Baroni; la Melis; Lappas e Roggio), ha ottenuto fervidissimo successo la *Rosiera* di Gnecchi, parole di Carlo Zangarini, nella sua prima rappresentazione italiana. L'autore che vi assisteva, ha avuto una quarantina di chiamate con il maestro Baroni, l'Oltrabella, la Clinova, Menescaldi e Togliani. Più recentemente si è dato *Parsifal*, sempre diretto da Baroni, con Lappas, la Barrigar, Marone, Roggio e Togliani.

PADOVA (Verdi). — *Sigfrido* con Parmeggiani, Noto e Nessi. — *Butterfly*, protagonista la Pampanini. — *Guglielmo Tell*, con Viviani, Merli e la Somigli. — *Turandot*, protagonista la Jacobo. Direttore di tutti gli spettacoli, il maestro Paolantonio

BRESCIA (Grande). — *Gioconda* (maestro Lucon, la Campigna, Granda, Morelli).

VICENZA. — *Bohème*, con la Tassinari ed Oneto; *Wally*, con la Barrigar. Direttore Gandolfi.

NOVARA (Coccia). — *Pittori fiamminghi* di Smareglia (maestro Fabbroni, Costa Lo Giudice, la Giordano, baritono Ronchi).

® A LIVORNO, nella Chiesa di S. Maria del Soccorso è stata eseguita assai bene *La resurrezione di Cristo* di Perosi, curata dal maestro Rapallo-Cianetti, interpreti Polverosi, Casarasa, Niccolai, Luisa Gragnani e Wanda Pillocchi. Istruì i cori, Padre Virgilio Moschetti.

® *Basi e Bote* di Pick Mangiagalli, di cui non è dimenticato il grande successo romano, ne ha riportato altro unanime e caloroso al Teatro Municipale d'AMBURGO, presente un pubblico folto e le notabilità della colonia.

La vivacità e la melodiosità della musica del Pick, che così bene aderisce alla garbata azione boitiana, si è subito imposta. Le chiamate sono state numerosissime alla fine d'ogni atto. Vi hanno partecipato, l'autore presente, il direttore Wolff e i principali interpreti Giuseppe Degler e Martina Wulff.

® Altro successo italiano si è avuto a PRAGA con la prima del *Don Carlos*.

® Grandi applausi ha avuto Titta Ruffo a CANNES, nella *Tosca*.

® L'8 c. m. al Metropolitan di NUOVA YORK è andata in scena la nuova opera del maestro americano Deems Taylor, *Peter Ibbetson*, su libretto di Constance Collier e dello stesso Taylor, tratto, con ingegnosi effetti teatrali, da un romanzo di Du Maurier. Il lavoro ha avuto un buon successo, anche in virtù dell'ottima edizione presentata dal maestro Serafin e dell'interpretazione dei due protagonisti, la soprano Lucrezia Bori e il tenore Edward Johnson. Assai ammirato l'allestimento scenico.

CONCERTI

MILANO

® ORCHESTRA SINFONICA MILANESE. — Con buoni risultati artistici e bel concorso di pubblico sta svolgendosi la nuova iniziativa del maestro Toni. Si sono succeduti sul podio, per due udizioni ciascuno, i maestri Sabaino, Zandonai, Benvenuti e Toni. Il primo ci ha fatto udire, tra l'altro, due brani delle *Villi* pucciniane, uno della *Cleopatra* di Mancinelli, ed una sua *Sirenetta* di lodevole struttura. Zandonai, accolto col consueto favore, ci ha fatto conoscere, da lui stesso trascritto per archi, organo ed arpa, l'8° *Preludio* del « Clavicembalo » di Bach, e diverse sue composizioni, alcune tratte dalla Suite *Primavera in val di sole*, quali *Alba triste*, *Il ruscello*, *Sciame di farfalle*; la *Ballata eroica*, bella e importante concezione, nuova per Milano; la Danza del *Torchio* e la travolgente *Cavalcata* (tratta dalla *Giulietta e Romeo*); nonchè tutto il Prologo del *Giuliano* (anch'esso nuovo per Milano). Tutti i pezzi ebbero caldissima accoglienza, che culminò nei brani della *Giulietta* e del *Giuliano*, ai quali vennero tributate prolungate ovazioni ammirative. Alle due esecuzioni parteciparono il tenore Ferrara e i cori diretti dal maestro Bartoli, anch'essi molto applauditi.

Ugo Benvenuti ha fatto udire diverse novità accolte con favore. Piacquero specialmente la giovanile ouverture *Il Cavaliere romantico* di Toni; la Suite in tre tempi *Lago di Braies* del giovanissimo Cesare Sonzogno, che appalesa doti non comuni, specie come strumentatore; Preludio al balletto, *Il segreto dell'oro*, di Giulio Confalonieri, composizione di scioltezza ritmica e largo fraseggio.

Alceo Toni, infine, ha diretto musiche quasi tutte di carattere carnevalesco (Berlioz, Weber, Bizet, Korsakoff, Respighi, Wolf Ferrari) comprese quelle del *Casanova a Venezia* di Pick Mangiagalli, che si eseguivano per la prima volta in concerto, e una *Tarantella* dello stesso Toni, di schietta modernità

® QUARTETTO. - Il Quartetto Busch, un complesso eccezionale di veri concertisti, ha eseguito con arte superiore, in cinque serate, alternandosi tra Milano e Torino, i Quartetti di Beethoven.

® AMICI DELLA MUSICA. — Si sono presentate la pianista Anna Urani e la cantatrice Marisa Merlo. La prima ha eseguito anche *Due Corali* per organo, trascritti da Perrachio.

® TEATRO DEL POPOLO. — Il violinista Attilio Crepax è stato assai applaudito. Come gradita novità ha presentato *Preludio, Aria e Tarantella* di Pilati su vecchi motivi napoletani.

Col 30 u. s. si sono riprese le udizioni nella Sala degli Affreschi dell'Umanitaria, interpreti il pianista D'Erasmo e il Quartetto Poltronieri, i quali, unitamente, hanno fatto conoscere *4 momenti* di Pedron, i cui stati d'animo sono espressi con chiarezza e varietà d'accenti.

L'ultimo concerto, con gli stessi esecutori, è stato dedicato completamente a Beethoven. Poltronieri, accompagnato da D'Erasmo, si è particolarmente distinto nella *Sonata a Kreutzer*.

® CONVEGNO. — Suggestiva udizione del Quartetto di Viole di Monaco, con musiche dal 4 al 600. — Ottimo concerto della cantatrice Maria Freund (al piano Horzowski), che fece particolarmente gustare *Tre Canzoni* di Pizzetti.

® RADIOMARELLI. — Gli ultimi concerti sono stati tenuti dal giovanissimo Bruno Pizzetti che mostrò belle attitudini direttoriali; da Gaspare Cassadó; da Calusio e Mainardi; da W. Ferrero, che presentò una nuova e suggestiva composizione di Masetti, *Ora di vespro*.

® COMMEMORAZIONE DI VERDI. — Oltre che con la consueta Messa alla Casa di riposo, il grande Maestro è stato ricordato alla Famiglia Meneghina, con un discorso del prof. Censi e interessante concerto.

® NUOVA VITA. — Riuscita udizione di Mortari (con la cooperazione di altri elementi) come compositore e pianista.

® SALA BOSSI. — Buoni concerti della violinista Ebe Navarrini e della pianista Armanda Ramella. Più recentemente, Chiarina Fino Savio, con la collaborazione del pianista Martinotti e del Quartetto Terraneo, ha avuto calorosi consensi in un bel programma di musiche da camera di stili e di epoche diverse.

® FAMIGLIA ARTISTICA. — Vivo interessamento e unanimi approvazioni ha suscitato il soprano Aulikki Mikkola (accompagnata al piano dal maestro Binetti), in un programma di musica finlandese.

® UFFICIO CONCERTI. — Oltre due ottime udizioni fuori serie di Remy Principe (al piano Calace), che ha presentato un nuova *Partita* di Mortari, e del pianista Ignazio Friedmann, si sono avuti apprezzati concerti di Salvatore Sullo (giovanissimo), di De Angelis-Valentini (che ha fatto applaudire una sua *Suite romantica*), di Carlo Selvi, di Niedzielski, di Maria Colombo, tutti pianisti; del Trio austriaco femminile, omogeneo e fuso; e del violinista Umberto Cano, uno dei migliori allievi del compianto Anzoletti.

ROMA

® AUGUSTEO. — *18-22 gennaio*. Concerto di Mario Rossi, il quale fa conoscere *L'esilio dell'eroe*, poema sinfonico in cinque epoche di Malipiero, interessante per semplicità di mezzi e chiarezza del discorso. Alla seconda seduta partecipa il violinista Abussi.

25 gennaio. Fritz Busch, dirige — fra l'altro — l'ouverture delle *Furie di Arlecchino* di Lualdi e due novità, *L'isola dei morti* di Reger, alquanto noiosa; e *Danze di Marosszék* di Kodaly.

28 gennaio-1 febbraio. Il direttore francese Monteux, accolto simpaticamente, fa conoscere l'ouverture dell'opera *Novità del giorno* di Hindemith, grottesca e caricaturale, e *Due Danze* di Coppola.

® DOPOLAVORO FERROVIARIO. — Concerti di Mascagni, accolti con consueto favore.

® S. CECILIA. — Il pianista Renzo Silvestri svolge un bel programma. Assai applaudite, in successive udizioni, la Società d'istrumenti antichi di Parigi, il Quintetto di Viole di Monaco, l'arpista Sassoli Ruata con la pianista Allodi; la pianista francese Meyer.

® AMICI DELLA MUSICA. — Molti applausi ha meritato il Trio dell'Associazione (pianista Rina Rossi, violinista Tagliacozzo, cellista Albini).

® FILARMONICA. — Ottime udizioni dei Madrigalisti dell'Accademia, col violinista quattordicenne Baldovino; dei triestini Curelli (piano) e Jancovich (violino); e del pianista Friedmann.

® QUARTETTO. — Liete accoglienze per la violinista Balbis con la pianista Parpagnolo.

TORINO

® Ad invito dei Principi di Piemonte, si è svolta a PALAZZO REALE, una rappresentazione dell'*Orfeo* di Monteverdi, interpreti la Fino Savio, la Calcina, il tenore Rengoni ecc. sotto la guida del maestro Gallino.

® Alla PRO COLTURA, in una serie di concerti preceduti da conferenza di Della Corte, si è offerto lo svolgimento del *lied*, fino a Schumann, interpreti il soprano Lupo e la pianista Urani.

® Al LICEO ha dato un bel concerto — pel G.U.M. — il Quartetto Kolisch, complesso assai agguerrito.

VENEZIA

® Notevoli concerti della pianista Vetere al CIRCOLO ARTISTICO; del violinista Giulio Bignami (al piano Maria De Lutti); del cellista Mainardi e del Quartetto Zimmer, tutti al QUARTETTO.

FIRENZE

® Col solito favore proseguono i concerti dell'ORCHESTRALE FIORENTINA, diretti da Gui. Tra i brani più applauditi, ricordiamo l'Interludio della *Sulamita* di Zanella; *Bolero* di Ra-

vel; l'Ouverture della *Bisbetica domata* di Castelnuovo Tedesco; due Concerti di Schubert e di Saint-Saëns, ai quali ha partecipato come solista G. Cassadò.

Particolare successo ha avuto il nuovo brano di Castelnuovo Tedesco, chiaro, festoso, di limpidi colori e d'intonazione fra il sentimentale e il faceto.

Nell'ultima udizione, diretta da Ferdinando Previtali, erano compresi *Nuovo mondo* di Dvorak e *Notturno e Rondò fantastico* di Pick Mangiagalli.

® Al Teatro Verdi, concerto di Luisa Tetrazzini per scopi benefici. All'Ente fascista di Cultura, il Quartetto stabile ha presentato una nuova composizione in tre tempi di Castelnuovo Tedesco.

NAPOLI

® Accademia di Musica. — Ha tenuto, con vivo successo, il primo dei quattro concerti orchestrali sotto la esperta direzione del maestro Giorgio Falvo. Fra i brani nuovi citiamo due squisiti pezzi del Filiasi (*Scende sera, Saluto mattinale*) di prima esecuzione e la *Serenata* di Wolf-Ferrari.

® Società Scarlatti-Quartetto. — Concerto del violinista Cantani (ammirato specie nella *Sonata* per violoncello di Martucci, trascritta dal Cantani stesso, con vero senso d'arte, per violino) e del pianista Vidusso, accolto cordialmente.

Il Quintetto di Brescia ha presentato come novità un *Quintetto* di Guerrini, ben accolto. In altro concerto si sono ascoltati un *Quartetto* di Perosi (esecutore il Quartetto Napoletano) e due *Sonate* per violino e pianoforte, una di Gavazzeni, l'altra di Staffelli. Musiche significative, rese ottimamente dalla violinista De Rogatis e dalla pianista De Maria.

® Compagnia degli Illusi. — In un concerto del Quartetto napoletano si è eseguito l'interessante *Quartetto* di Verdi.

® Sala degli Artisti. — Bene, nei rispettivi concerti, il pianista De Rogatis e la pianista Capuano.

® M. E. Bossi è stato commemorato a Como con un concerto dell'Orchestra Sinfonica Milanese, diretta da Toni ed un discorso dell'onorevole Ciarlantini. In memoria dell'illustre maestro è stato inaugurato un bassorilievo in bronzo, opera di Canonica.

® Molti applausi ha avuto la cantatrice D'Ambrosio, tanto a Modena, agli Amici della Musica (al piano il maestro Gandino, del quale ha interpretato alcuni brani), che a Bologna, al Circolo di Cultura. E' stata ammirata, sopratutto, per limpidezza di voce, chiarezza di dizione e gusto interpretativo.

® Il nuovo Quartetto d'archi triestino (1° violino Barison) si è assai distinto all'Excelsior di Trieste.

® Un bel concerto hanno tenuto a Parma, la cantatrice Rosina Torri, la cellista Buranello e Ferrari Trecate.

® Ottorino Respighi e Elsa Olivieri S. Giacomo hanno avuto calorosi applausi al Piccinni di Bari.

® Unanimi consensi ha avuto il violinista Franco Ferrara agli « Amici della Musica » di Palermo.

® Ad Alcamo si è distinto il violinista C. Minniti, anche come compositore di un *Dialogo* per violino e piano (pianista Bavetta).

® Due applauditi concerti ha dato a Zurigo e Basilea, l'organista Goffredo Giarda.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Vienna

Il grande avvenimento della stagione dei concerti a Vienna è stato, come preannunciavo nella mia ultima lettera, il Ciclo Bruckner tenuto dalla Società degli Amici della Musica, sotto la direzione di Oswald Kabsta e di Robert Heger. Ma anche l'Orchestra dei Musicisti e la Società dei Concerti hanno eseguito quest'anno alcune Sinfonie di Bruckner; il quale, quindi, è stato il dominatore delle nostre sale da concerto.

E ciò si spiega facilmente, poichè, anche se egli non sia nato a Vienna (ma ad Ansfelden, piccolo paese dell'Austria settentrionale), nella capitale, che divenne la sua seconda patria, passò la maggior parte della sua vita, allo stesso modo di Beethoven, Brahms, Mozart, ecc. E' a Vienna che pure ebbero luogo le prime esecuzioni della maggior parte delle sue opere o per lo meno avvenne il loro effettivo riconoscimento; e sempre in questa città egli esplicò la sua proficua attività di insegnante, della quale profittarono compositori, direttori e musicologi di prim'ordine come Guido Adler, Julius Bittner, Gustav Mahler, Jacques-Dalcroze, Ernst Deczey, Camillo Horn, Rudolf Louis, Max Oberleithner, August Stradal, Hugo Wolf ed Emil Paur. E sempre a Vienna sorsero i primi entusiastici apostoli e severi commentatori della sua musica, ancora oggi spesso incompresa; e nel settembre p. v. si svolgerà il secondo Festival Internazionale

di sue musiche (con la collaborazione di primissimi elementi), promosso dalla Società Internazionale Bruckner, il cui primo Presidente è Franz Schalk.

La personalità eminente di Bruckner è affermata dal fatto che su nessun compositore tedesco della seconda metà del secolo XIX, escluso Wagner, si è tanto scritto come su di lui. Vennero espressi i giudizi più contradditori da parte dei più importanti critici; ma tutti si trovarono d'accordo nell'affermare che egli è uno tra i musicisti più insigni della sua epoca e che occuperà un posto importante nella storia della musica.

Le caratteristiche della sua arte sono il misticismo e il romanticismo. Il primo si unisce a una profonda religiosità, che non si trova solo nei suoi lavori sacri — specialmente nelle grandiose messe — ma anche nelle sinfonie. Larghi, solenni corali, istrumentazione brillante, specialmente degli ottoni, dànno alle sue opere una impronta singolare e riflessi luminosi. Anche il suo romanticismo è del tutto diverso da quello degli altri romantici tedeschi, poichè egli non tiene in considerazione le forme preferite di questi: la lirica e l'opera. Si limita invece, salvo poche eccezioni, alla musica sacra e sinfonica. Le sue nove *Sinfonie*, le tre *Messe* e il *Tedeum*, sono composizioni tipiche, ricche di nobile bellezza.

La nostra Opera di Stato, diretta ora da Clemens Krauss ha ripreso l'opera giovanile di E. W. Korngold, *Violanta. Oggi*, che il noto compositore è già un uomo maturo, questo lavoro in un atto scritto a 16 anni, non ha perso nulla della sua forza primitiva e della vividezza dei suoi colori. *Violanta* è un dramma del rinascimento, si svolge durante il carnevale a Venezia e presenta un'azione interessantissima, ideata da Hans Müller, che si presta assai bene per lo svolgimento musicale.

Durante la corrente stagione invernale di concerti vennero eseguite anche composizioni di autori italiani. Ottorino Respighi, sempre udito volentieri a Vienna, ci ha fatto conoscere la *Seconda Suite*, eseguita mirabilmente dalla Società dei Concerti. Il breve lavoro è composto con arte sicura; e la sua graziosa melodia e l'istrumentazione brillante suscitarono la migliore impressione. Il *Trio* per pianoforte in *La magg.* di Ildebrando Pizzetti venne presentato per la prima volta da noi dal Trio austriaco, ed anch'esso fu accolto assai lietamente.

Ricordiamo ancora la rappresentazione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, in una nuova riduzione, che costituisce un altro dei molti tentativi di far rivivere praticamente, nell'epoca attuale, questa prima opera del grande veneziano.

La musica moderna è da anni molto curata nei concerti polifonici popolari, il cui fondatore ed ispiratore apprezzatissimo è il dottor D. Bach. Egli lascia i facili allori della musica concertistica agli altri direttori d'orchestra, e preferisce rivolgersi al nuovo, al problematico, alla creazione moderna, che presenta con ogni cura.

Nelle ultime udizioni, sotto la direzione di Erwin Leuchter, ha fatto conoscere il coro *Il volo di Lindberg* del berlinese Kurt Weill; il canto corale *Richiamo all'armata degli artisti*, del giovane viennese Rudolf Réti (dal russo di Wladimir Majakowsky); ed in un altro concerto, sotto la direzione di Anton Webern, alcuni *Cori misti* di Hanns Eisler, e la *Sesta Sinfonia* (chiamata la « tragica ») di Gustav Mahler.

Nuove prospettive si aprono alla vita musicale viennese per mezzo della radio, che qui si chiama Ravag. Questa istituzione non si accontenta della trasmissione di musica comune, ma cerca di diffondere attivamente la cultura musicale moderna, presentando lavori che nelle sale da concerto e nei teatri d'opera non si eseguiscono. Così ultimamente, col complesso del Reussischen Theaters di Gera, fece conoscere l'opera *Il povero marinaio* di Darius Milhaud (libretto di Jean Cocteau), completamente sconosciuta da noi. In un discorso iniziale, pure alla radio, Heinrich Erbprinz von Reuss, fece un chiaro profilo di Milhaud e accennò brevemente alla produzione operistica francese In questa nuova opera che richiede solo quattro personaggi, l'azione è assai condensata; e nelle scene più interessanti e tragiche si svolge con ritmi infuocati, senza respiro. La stessa radio eseguì anche l'opera *Das Christelflein* di Hans Pfitzner, la quale, benchè sia stata creata nel 19'7, e contenga pagine bellissime, era finora ignota a questo pubblico.

Passando all'operetta, bisogna notare che essa ha ultimamente presa una via strana. Basandosi sul successo della *Casa delle tre ragazze* e considerando che i nostri compositori della piccola lirica non sono più, a quanto pare, abbastanza prolifici, si è pensato di sfruttare la musica dei vecchi maestri per adattarla a operette moderne. Così il nuovo lavoro di Julius Bittner *Valzer di Vienna*, che viene eseguito con successo al nostro Stadttheater, non è che una combinazione di melodie del *Re del valzer*, di Giuseppe Strauss. L'altra operetta, *Il re del suo cuore*, che si dà al Teatro Strauss, è tutta di musica di Offenbach. E perfino il maestro Lehar, nella sua nuova operetta *Il paese del sorriso*, non ha fatto che un rifacimento della sua già nota *La giacca gialla*, ingiustamente messa nel dimenticatoio. Il solo compositore che abbia scritto ultimamente un'operetta originale è E. Eysler, con *Il suo primo ballo*, che viene rappresentata con grande successo al nostro Bürgertheater.

Dott Hugo R. Fleischmann.

Lettera dalla Germania

Non occorre certamente informare i lettori di *Musica d'Oggi* che nel teatro tale della città tale si è rappresentato per l'ennesima volta il *Don Giovanni*, il *Tannhäuser* o il *Freischütz* e nella *Konzertsaal* tale si è eseguita la *Nona*, la *Messa solenne*, o *La Passione secondo San Matteo*. Ciò che li interessa sono esclusivamente le novità, anche se tali novità — come pure in questo scorcio d'anno è avvenuto — non sono state troppo interessanti. Ma prima di procedere alla cronaca desideriamo fare qualche considerazione di principio.

I programmi, sieno teatrali che sinfonici, rivelano la più sconsolante disorientazione. I direttori di teatri e di concerti non sanno proprio più a che santo rivolgersi, poichè si trovano nella terribile alternativa di dover affrontare da una parte le esigenze della critica professionale, dall'altra gli umori del pubblico, quasi sicuri di non poter uscire incolumi dagli attacchi feroci o di quella o di questo, e spesso di tutti e due. La critica influisce assai sul pubblico, che in Germania non ha nè la spontaneità, nè l'*aplomb*, nè la sicurezza (legittima o no) di giudizio, proprie di altri pubblici. Il nostro, invece, si appalesa docile e quasi timido allo stesso modo della massa del popolo di fronte ai suoi governanti anche se li ha scelti da sè ed anche se sono autentici « repubblicani ».

Da noi la musica seria diventa sempre più *scienza*, e i critici sono ormai quasi tutti dottori in musicologia. E' naturale che quando si è studiato parecchi anni all'università per acquistare quel titolo accademico, si senta il bisogno di fare sfoggio di molta dottrina. Un'opera, una sinfonia che non suscitino gravi problemi, ma che invece piacciano semplicemente al pubblico, cioè ai «profani», sono inevitabilmente stroncate dai nostri troppo dotti critici i quali, come per un ben comprensibile spirito di autoconservazione e di difesa della propria classe oggi influentissima, cercano di abbattere, in modo che più non si rialzi, il temerario compositore che osi di scrivere per la generalità, anzichè per essi, per i quali il pubblico si deve necessariamente considerare, come una massa d'ignoranti, senza voce in capitolo. E siccome questi critici, per l'enorme influenza che esercitano sull'uditorio, troppo docile, finiscono sempre per aver ragione, anche dal lato pratico, così la produzione nuova — poichè la paura di essere fischiati dal pubblico non esiste — risente sempre più della preoccupazione di non essere trovata abbastanza « problematica » da essi.

Ma la massa, come è naturale, ha finito per vendicarsi... ed in una maniera così atroce da rovesciare la situazione.

Essa, dopo aver timidamente e di mala voglia (e solo per non aver l'aria di non essere all'altezza dei « problemi » operistici e sinfonici del tempo) applaudito le musiche o le più esecrabili o le più noiose che da centocinquant'anni in qua abbiano mai offeso o stancato le sue orecchie, ha finito per voltare le spalle ad opere e concerti, col risultato che ormai un teatro d'opera dopo l'altro si chiude, e un'orchestra sinfonica dopo l'altra si dissolve. O, per lo meno, si riducono (teatri e concerti) a modestissime proporzioni. I critici cercano di stornare la propria responsabilità attribuendo la causa di questo sfacelo alla radiofonia. Ma nessuno vi crede, poichè questa, anzi, acuisce il desiderio di sentire la bella musica, starei per dire, in carne ed ossa: ed apre a molta gente l'animo, finora chiuso, alle emozioni più profonde e raffinate della musica seria. Ma l'argomento decisivo è che i teatri di operette e riviste non sentono il bisogno di chiudere i battenti, nonostante la radio trasmetta e diffonda anche il loro genere di musica. Dunque la causa originale è da ricercarsi unicamente nel dispotismo degli odierni critici tedeschi, orientati troppo scientificamente e chiusi in una dignità troppo « sacerdotale » e già per definizione antipopolare. Di professori e dottori in musicologia (come per brevità vogliamo chiamare la musica-scienza per distinguerla dalla musica-arte), tutti i grandi quotidiani di Germania ne hanno almeno due, e qualche volta tre. Il loro giudizio inappellabile non si perde dunque nelle relativamente innocue riviste professionali, ma gode del tramite potentissimo della grande stampa quotidiana e penetra, perciò, ovunque. Essi combattono sistematicamente, e qualche volta con una ipocrisia e una perfidia da fare spavento, tutte le opere che piacciono. Secondo loro, per citare un esempio, non si dovrebbero mai rappresentare le opere di Puccini, Mascagni, Thomas, Bizet, Gounod, Massenet ecc. (la guerra a Verdi subisce una tregua dettata da non si sa quale capo-musicologo ammiratore del romanziere Werfel), ma invece le pesanti e sonnifere opere di Berlioz (non parlo della *Dannazione di Faust*), o magari di Cherubini, e fra gli autori tedeschi, quelle di Händel, Marschner, Cornelius, Wolf ecc. E i teatri si lasciano intimidire e le rappresentano...

L'insolente ironia con cui l'alta critica tratta un direttore che, per esempio, rappresenti la *Madame Butterfly*, *Mignon*, *Faust*, *Carmen*, *Hänsel e Gretel* — e talvolta qualche *Lohengrin* o *Tannhäuser* — finisce per far perdere i nervi anche ai meno sensibili. Ed è allora che, per ingraziarsi la critica, quel direttore cede e rappresenta lavori che avviano il teatro al disastro e alla chiusura per mancanza di pubblico pagante.

Ma se l'onnipotente critica si comporta nel detto modo quando si rappresentano opere del passato che non gradisce, pur dovendo riconoscerne quel tanto di valore consacrato, per modo di dire, dalla storia, non ha alcuna di queste « debolezze » quando è chiamata — per forza s'intende — a giudicare lavori nuovi. I più cospicui rappresentanti di essa hanno già fissato teoricamente da tempo la evoluzione che la musiva *deve* prendere; evoluzione — manco a dirlo — sempre più scientifica e razionale; e i lavori nuovi hanno quindi una buona o una cattiva « stampa » a seconda che sono una conferma totale o soltanto molto parziale di quelle previsioni teoriche dei dottori in musicologia. Quando poi riesce ad essere eseguito un lavoro che, lungi dall'essere una conferma, sia pure parzialissima, significhi una solenne smentita a tutte le profezie, e nello stesso tempo interessi il pubblico e gli piaccia e non abbia bisogno di spiegazioni, allora la critica non trova paroloni sufficienti per segnalarle il temerario autore, che osò non piacere ad essa, col marco d'infamia, relegando il suo lavoro fra il *Kitsch*, ossia quel genere che non merita il nome di arte. Inutile dire che tale giudizio è peggio d'una condanna a morte per l'infelice autore, pel quale in avvenire nessun direttore di teatro o di orchestra sinfonica non vuole neppure sentire più pronunziare il nome. Così colui che voglia e sappia scrivere pel pubblico *è definitivamente scomparso*.

Premesso ciò è facile comprendere perchè in Germania da molto tempo non si abbia avuto nè un'opera nè un lavoro sinfonico che si reggano in piedi. Gli autori, a meno che non siano degl'idealisti incorreggibili, come oggi non ne esistono, sanno che debbono scrivere per la critica cercando di piacere ad essa o per lo meno di interessarla. Soltanto così ottengono la soddisfazione di essere eseguiti e largamente discussi. Ma i loro lavori nascono col germe della morte, perchè scritti non per il vero pubblico, ma per una *élite* di dotti che vivono di vita riflessa, irreale, sciupata nell'analisi pedante di opere d'arte del passato con le conseguenti deduzioni e previsioni sull'evoluzione avvenire. Il guaio è che queste composizioni scritte per detta *élite* non interessano quasi mai il pubblico ch'è quello che paga... e che, perciò, diserta teatri e concerti, e va a godersi lavori più consoni al suo temperamento, i quali appartengono quasi tutti al genere dell'operetta o a quello del grottesco e che, per ciò, soddisfano soltanto gli istinti meno nobili e non potranno mai appagare il desiderio, pur vivo in tanta e tanta gente, di vere emozioni d'arte che la sollevino sulle piatte e sciatte cose della vita quotidiana.

***

Dopo queste riflessioni, la cronaca degli avvenimenti musicali degli ultimi mesi dell'anno sarà letta con quel discernimento e quella cognizione di causa che contribuirà a dare ad ogni singolo lavoro il suo giusto valore.

Dresda. — La capitale sassone accolse, dal 2 al 7 ottobre, tra le sue mura i rappresentanti più cospicui del *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*, salutati anche dalle principali autorità. Ringraziarono con discorsi i due presidenti, onorario ed effettivo, del Reichsverband, cioè i compositori Max Schillings e Arnold Ebel. Poi si eseguirono, in mattinate e concerti serali, molte novità, quasi tutte inedite. Ogni branca della composizione musicale ebbe il suo posto. Vi furono un festival nel Teatro dell'Opera, tre concerti sinfonici, due serata di musica da camera, diversi concerti di musica religiosa e perfino belle conferenze su questioni di attualità musicale. Citiamo fra queste, quella del maestro Karl Holtschneider di Dortmund, che espose il progetto dell'istituzione di una Camera dei Musicisti da patrocinarsi dallo Stato, progetto già caldeggiato dal maestro Peter Raabe di Aachen al festival in onore di Liszt tenutosi l'anno prima a Weimar.

Gli svizzeri tedeschi non sono considerati come stranieri e nessuno trova nulla a dire se fanno parte del Reichsverband. L'unica novità teatrale fu, appunto, *La leggenda del pescatore e di sua moglie* dello svizzero Othmar Schoeck. Si tratta di una di quelle tante leggende popolari tedesche, raccolte dai fratelli Grimm, piccole cose tenui di poesia fantastica. Farne un pesante dramma musicale con una fastosa messa in scena, è una stonatura. L'esecuzione *hors ligne* curata dal maestro Busch salvò tuttavia l'opera da un probabile insuccesso.

Nei concerti sinfonici si presentarono alternativamente l'Orchestra di Stato, quella degli Allievi di Stato e l'Orchestra Filarmonica di Dresda, dirette, rispettivamente, da Fritz Busch, da Herman Kutzchbach e da Paul Scheinpflug. Fra le novità citiamo la *Quarta Sinfonia* di Max Trapp; la *Suite* per Violino e Orchestra di Karol Rathaus (polacco tedesco); il *Divertimento* per Orchestra di Kurt von Wolfurt; il Preludio de *Il Dybuk* di Bernhard Sekles; *Marienlieder* di Karl Wiener; gli *Epigrammi veneziani* (Goethe) di Herbert Trantow; il *Concertino* per Cembalo e Orchestra da camera di Wolfgang Jacobi; la *Musica gioiosa* per piccola Orchestra di Max Butting; le *Variazioni su un tema di Bach* di Georg Schumann e la *Suite Daghestanica* di Fritz Reuter. Nelle serate di musica da camera abbiamo udito un'altra serie di novità assolute: *Sinfonia da camera* per Quintetto, Clarino e Corno di Josef Suder; *Trio* per Oboe, Clarino e Fagotto di Karl Vollmer; quattro *Improvvisi* per Flauto, Corno e Terzetto d'archi di Karl Schäfer; una *Piccola Suite* per Pianoforte a quattro mani di Her-

man Heiss; due *Sonate* per il Pianoforte solo di Herman Durras e Eberhard Wenzel; un *Quintetto* di Kurt Schubert; un *Terzetto* di Archi di E. L. von Knorr; i *Hafis-Lieder* di Oscar Guttmann; il ciclo di canti *Wendelin Dudelsack e la piccola marmotta* di T. Blumer e il *Divano* (Goethe) di Max Ettinger. Vi furono infine tre Concerti di musica religiosa svoltisi in tre chiese differenti. Citiamo uno *Stabat Mater* trovato nei manoscritti lasciati dal compositore Peter Cornelius; un *Mottetto* per Coro di Bodo Wolf; un *Inno* a 5 parti reali di Heinrich Schalit e un *Canto funebre bretone* di Filippina Schick.

Come avvenimento teatrale vi è da ricordare, all'Opera di Stato, l'opera *Lord Spleen* di Mark Lothar, preceduta dal drammetto in un atto di E. N. von Reznicek *Per burla o sul serio?* Quel *Lord Spleen* è un lord che ha la lodevolissima fissazione di non voler sentire chiasso e rimane alla fine, come si dice, becco e bastonato. Se l'opera come libretto non persuade, essa è musicalmente non abbastanza geniale per interessare e piacere.

BERLINO. — La celebre Orchestra Filarmonica, abitualmente condotta da Furtwaengler, diede due Concerti sotto la direzione di Wheeler Beckett, in parte con lavori di questo maestro, fra cui citiamo una Ouverture *Cenerentola*.

Il Conservatorio Stern, da molti assai più apprezzato di quello di Stato (da quando quest'ultimo è diretto dai problematici e unilaterali propagandisti come Schreker, Schönberg e Hindemith) per la morte del direttore Alessandro von Fielitz e del vice-direttore Wiehelm Klatte, è ora diretto dal compositore Paul Gräner, il quale ha iniziato la sua attività con un grande concerto commemorativo dei defunti dirigenti, al quale presero parte in qualità di solisti la cantatrice Susanna Hollaender, e la pianista Frieda Kwast-Hodapp.

Nei programmi dei moltissimi Concerti sinfonici citiamo un *Concerto* per Pianoforte e Orchestra di Bortkiewicz, bene suonato da Celeste Chop-Groonevelt; l'ouverture *Novità del giorno* di Paul Hindemith con una nuova chiusa speciale per uso concerto; la *première* di *Quattro studi* per Orchestra di Igor Strawinski diretti dallo svizzero francese Ansermet e il *Capriccio* per Piano e Orchestra con l'autore Strawinski per solista; la *Terza Suite sinfonica* di Marc Lavry; *Gioielli*, una suite di J. Wihtol; la nuova *Cantata* di Hans Pfitzner *Il regno oscuro*, un lavoro dall'atteggiamento vagamente spiritista; una *Sinfonietta* di Albert Jung; *Notturno sinfonico* di Josef Marx; Preludio dell'opera *Assuero* di Paul Zschorlich; *Concerto* per fiati e batteria di E. Moritz, e in fine le cantate *Al trasfigurato* di Max Schilling e *Canto di libertà* di Arnold Ebel.

Alle tante orchestre berlinesi se ne aggiunge un'altra: quella Bach con Wolfgang Herbert per direttore; e fra i tanti maestri che, per uno o due concerti, hanno voluto dirigere un'orchestra a Berlino, ricordiamo, oltre al già citato Whecler Beckett, il celebre maestro londinese Sir Thomas Beecham; il pianista Josef Pembaur che, però, con le sue bizzarrie poco mancò più volte di far andare in malora la compagine orchestrale; e il già *régisseur* della *Turandot* alla prima di Dresda, Issai Dobrowen.

Fra gli innumerevoli solisti che ogni anno ambiscono l'elogio della critica berlinese citiamo Renata Borgatti, che eseguì assai egregiamente il *Concerto in si bem. maggiore* di Brahms.

Nei teatri d'opera di Berlino è da notare anzi tutto il cambiamento di direzione. Il direttore Tietjen non è più a capo di tutti e tre i teatri, ma solo di quelli dello Stato, cioè Unter den Linden e Piazza della Repubblica. L'Opera Comunale, nel quartiere di Charlottenburg, avrà un direttore proprio. E l'Opera in Piazza della Repubblica cesserà probabilmente di dare rappresentazioni, almeno come Opera di Stato. Così i teatri stabili d'opera nella capitale saranno due, e, ai tempi che corrono, avranno anch'essi da fare miracoli per mantenersi aperti tutto l'anno (non tenuto conto, s'intende, del mese d'abituale vacanza estiva). L'Opera Unter den Linden ha rappresentato per la prima volta in Germania *Il principe Igor* di Borodin. Successo di messa in scena e di coreografia, e successo di musica, ma non successo d'opera d'arte. La tardiva novità (è cosa indegna dell'avanzatissima capitale germanica il far conoscere un lavoro quarant'anni dopo la prima nel paese d'origine, e parecchi anni dopo Milano, Parigi, Londra, New York) non farà probabilmente il giro dei teatri tedeschi come altre opere russe e specialmente come il *Boris Godunoff*. La vecchia e oggi universalmente ignota opera comica di Auber *L'ambasciatrice* è stata esumata e rifatta da Alfred Guttmann e ci fu offerta dall'Opera Comunale sotto la direzione di Paul Breisach, il nuovo maestro venuto qui dal Comunale di Magonza. *Le preziose ridicole* musicate da Felice Lattuada interessarono il pubblico dell'Opera Unter den Linden, mentre il Comunale ci diede un nuovo lavoro, dove per la ennesima volta è trattato Cristoforo Colombo. Il libretto è di Artur Zweiniger, la musica di Erroin Dressel, l'opera dal titolo curioso *Povero Colombo* è anch'essa abbastanza curiosa e rivela un po' l'influsso di Krenek.

Una novità dalla quale l'Opera di Stato si riprometteva un successo clamoroso, è stata la *Terra straniera*, un dramma d'emigranti, di Palffy-Waniek, musicato da Karol Rathaus, già menzionato fra gli autori del festival di Dresda. Sembra però che tale aspettativa sia stata delusa.

***

MONACO DI BAVIERA. — Da notare un ciclo di 5 concerti dedicati tutti a Bruckner, che ebbero molto concorso di pubblico. E' significativo che questo autore gran produttore di melodie, di temi, di motivi, ma sinfonista insopportabile per mancanza del senso della struttura e dell'equilibrio, incontri largamente ancora il favore del pubblico tedesco.

I filarmonici furono diretti da vari maestri, fra cui Igor Strawinski, che fece sentire alcune *Suites* e l'*Ottetto* per Fiati. Come violinista si ebbe molti applausi Adila Fachiri, che suonò insieme al forte pianista Friedrich Wührer una nuova *Sonata* di Castelnuovo-Tedesco, del quale il rinomato violoncellista Földesy eseguì le variazioni del *Nottambulo*.

L'Opera di Stato offrì fra altre novità la *Sonata degli spettri* di Iulius Weismann, su libretto tratto dal tetro dramma di Strindberg. Al misurato e riflessivo compositore badese manca la tavolozza per il diabolismo di Strindberg. La sua partitura è sempre interessante, ma ciò non basta.

COLONIA. — Assai in ritardo l'opera comunale fece sentire il *Wozzeck* di Alban Berg, quell'opera esaltata dalla critica e che esalta a sua volta il caso pietoso, quanto ridicolo e vacuo, di un uomo di nessun valore (un « sotto-uomo » lo chiama la *Gazzetta di Colonia*) con una musica terribilmente uniforme nella sua lugubre, aritmica cacofonia. Più interessante l'altra grande novità, cioè il *Macbeth* di Verdi, una esumazione curata da Georg Göhler, l'entusiastico ammiratore di Verdi, che avemmo già altre volte occasione di onorevolmente menzionare su queste pagine.

Fra le due novità serie il Comunale volle intercalare una nuova operetta *Viltoria e il suo ussaro* di Abraham, che seguita a empire il teatro di quel pubblico che non ha più voglia di Arte, con l'A grande. Ma che scandalo, signori!

Fra i Concerti ci limitiamo a rammentare quello della Società per la Nuova Musica, dove sentimmo la prima di un *Concerto* per Pianoforte e Orchestra del polacco Jerzy Fitelberg; dei pezzi della tanto discussa opera *Grandezza e decadenza della città di Mahagonny* di Kurt Weill, e un *Rag time* di Strawinski. In questo concerto il maestro H. M. Steinberg, di Francoforte, si rivelò un vero mago della bacchetta. L'importanza che si dà a Hans Pfitzner come unico esponente di una coltura musicale prettamente tedesca (coltura tendenziosamente contrapposta a quella rappresentata dai numerosi e ben noti maestri tedeschi moderni quasi tutti di razza semitica) ce lo fa ricordare una volta di più, nella cornice degli avvenimenti di Colonia, giacchè in questa città, e precisamente in uno dei Concerti del maestro Abendroth, si è eseguita per la prima volta la sua fantasia per Cori, Orchestra, Organo, Soprano e Baritono, *Il regno oscuro*, su parole di Goethe, Michel Angelo, C. F. Meyer (il profondo poeta svizzero) e Richard Dehmel. L'autore dirigeva in persona.

DÜSSELDORF. — Una nuova opera di Manfred Gurlitt, *Soldati*, su libretto fatto da lui stesso e tratto da un poema che il Lenz scrisse nella seconda metà del '700, ha visto la luce in questo teatro Comunale, sotto la direzione di Iascha Horenstein. Si tratta dei guai che nascevano dalla consuetudine dei soldati di quell'epoca di contrarre dei matrimoni. Il lavoro, che dura due ore soltanto, è continuamente interrotto da *entr'actes*. Non ostante questo grave assalto alla pazienza del pubblico, gli applausi furono abbastanza forti.

MANNHEIM. — In questa città è da notare la prima di un'opera postuma del maestro cecoslovacco Ianacek, *La casa dei morti*, su libretto tratto dalle celebri memorie di Dostojewski. E' nota la maniera di comporre, tutta spezzettata, di questo autore (da poco defunto), e così si può capire quale opera sia anche questa, i cui personaggi sono gl'inquilini di una tetra prigione russa, dove non ci sono parti di donna, dove l'azione è pochissima e l'analisi psicologica tutto. Il maestro Ioseph Rosenstock diresse con molto impegno e l'opera ebbe un successo di stima.

FRANCOFORTE S/ M. — Il cinquantesimo anniversario del Teatro Comunale dell'Opera fu festeggiato con una postuma *Messa festosa* dello stesso Ianacek, seguita dai *Quattro pezzi sacri* di Verdi, e in serata, col *Don Giovanni* di Mozart. Nelle sere successive diressero alternativamente vari maestri che già furono direttori dello stesso teatro, come per esempio Egon Pollak, venuto da Amburgo, Gustav Brecher, accorso da Lipsia, e Eugen Szenkar giunto da Colonia. Ebbe la sua parte anche Ludwig Rottenberg, uno dei direttori più antichi di questo Teatro d'Opera e che fra altro diresse a suo tempo la primissima di *Hänsel e Gretel*. Le rappresentazioni festive si chiusero con quella dell'ormai già famosa opera *Mahagonny* di Brechtt e Weill, disturbata da un manipolo di guastafeste con fischi e bombe a mano... sicchè l'eccellente maestro Steinberg si ebbe molti biasimi per aver scelto questa discussa opera modernissima come chiusura della settimana del cinquantenario.

ALFREDO BRÜGGEMAN.

" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1931

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Ministero dell' Educazione Nazionale, Roma. — Concorso per titoli ed esame al posto di professore di Pianoforte complementare nel R. Conservatorio di musica di Napoli. Scadenza per la presentazione della domanda, il 30 aprile 1931.

® R. Conservatorio di Musica in Parma. — Concorso (lascito Usiglio-Brusa) fra musicisti di nazionalità italiana, per un'opera di stile giocoso, di almeno due atti, completamente inedita, nè presentata ad altri Concorsi, rispondente alle esigenze della tecnica e dei concetti moderni. Invio, con il sistema del motto e della busta, non oltre il 30 dicembre p. v. delle partiture d'orchestra, con la trascrizione per canto e pianoforte e copia del libretto, alla Segreteria del Conservatorio.

Premio, eventualmente suddividibile, di lire 4000 rimanendo all'autore la proprietà artistica ed al Conservatorio l'autografo della partitura.

® Università Popolare di Milano (Via S. Pellico 6). — Concorso per la III Accademia musicale, che avrà luogo al Conservatorio il 23 maggio p. v., sul tema « Leggenda Adriatica ». Invio dei lavori, in duplice copia, nella riduzione per canto e pianoforte e col sistema del motto e della busta, non oltre il 31 marzo p. v. Da tre a cinque composizioni saranno prescelte da apposita commissione per essere sottoposte al referendum dei soci dell'U. P. Primo premio L. 1000, oltre la pubblicazione da parte della Ditta Carisch, ed il 30 % sui diritti di esecuzione. Altri premi in medaglie.

® A. & G. Carisch & C. (Viale Vittorio Veneto 28) Milano. — Concorsi : *a*) per un *Trio* (Pianoforte, Violino, Violoncello) ; *b*) per una *Suite* (Violino e Pianoforte) ; *c*) per una *Suite* (Violoncello e Pianoforte), inediti e mai eseguiti.

Invio dei manoscritti, non oltre il 30 maggio, col sistema del motto e della busta, alla *Sezione Concorsi* della predetta Casa Editrice.

Le composizioni (da una a tre) per ciascuna categoria, giudicate migliori da apposita Commissione, presieduta da Ildebrando Pizzetti, verranno eseguite dal Trio Ranzato, nella stagione 1931-32, mentre l'Editore le stamperà a sue spese, riservando una quota sui diritti d'autore ai rispettivi compositori.

® Giornale della Domenica, Roma (Corso Umberto 239). — Concorso fra musicisti italiani per una canzone popolare italiana inedita. Invio dei manoscritti, col sistema del motto e della busta, non oltre il 31 marzo. Le migliori canzoni saranno eseguite pubblicamente. Finora sono stati stabiliti i seguenti premi : lire 5000 ; L. 1000 ; L. 500.

® R. Conservatorio di Musica di Milano. — Concorso lascito Bonelli (vedi nostro fascicolo XII-1929) per un'opera in non più di due atti, premio L. 5.000, riservato agli alunni del Conservatorio diplomati dal 1927 al 1930. La scadenza, fissata al 31 marzo p. v., è stata invece prorogata al 30 giugno p. v.

® Concorso Cristofori, bandito e svolto dal R. Conservatorio di Firenze. — Hanno partecipato ad esso otto Ditte con dieci pianoforti. Il primo premio è stato conferito alla Casa Gorli di Como, mentre sono state assegnate menzioni onorevoli alla Casa Arosio di Lodi e Anelli di Cremona.

NOTIZIE

® *Forza del destino, Norma, Carmen* e *Amico Fritz* sono le opere che si rappresenteranno al Bellini di Catania nel prossimo marzo. Dirigerà Del Cupolo.

® Al Massimo di Palermo, la cui stagione s'inizierà il 24 marzo, oltre le opere indicate nel precedente fascicolo, verrà rappresentata anche *Francesca da Rimini* di Zandonai, diretta dall'autore.

® Al Casino di San Remo il 28 febbraio avrà inizio la stagione lirica di Quaresima, durante la quale verranno rappresentate le seguenti opere : *Turandot, Otello, Iris, Carmen* e *Ultimo Lord* di Alfano. Il maestro Vitale dirigerà tutte le opere, meno l'*Iris* che verrà presentata dall'Autore.

® Una tournée per dare i *Misteri Gaudiosi* di Cattozzo avrà inizio al teatro Nuovo di Verona la sera del 21 febbraio, sotto la direzione dell'autore ; la Compagnia compirà quindi il suo giro, diretta dal maestro Gino Gandolfi.

® Nella chiesa di San Francesco di Lanciano (prov. di Chieti) è stata rinvenuta, in partitura completa, l'*ouverture* dell'opera *La disfatta degli Amaleciti*, del maestro Fedele Fenaroli — che colà ebbe i natali nel 1730 — celebre per il suo libro *I Partimenti*. L'opera venne nel 1780 rappresentata al Teatro Comunale di Chieti e trae lo spunto da una leggenda fiorita attorno a Mosè e che egli stesso narra nel suo secondo libro, *L'esodo*, a proposito dell'aspra battaglia combattuta fra l'esercito ebreo di cui egli era condottiero e le forze armate degli Amaleciti d'Arabia.

® Nell'elenco pubblicato nel nostro ultimo fascicolo delle Opere nuove italiane, rappresentate nel 1930, è stata omessa *Dania* operetta del maestro Luigi Tosi, su libretto di Elena Bonzanigo, inscenata a Bellinzona il 29 maggio 1930.

® Il maestro Luigi Colonna di Stigliano è stato nominato direttore dell'Accademia Filarmonica di Zara, con l'incarico dell'organizzazione e della direzione dei Concerti orchestrali.

® Arturo Toscanini riprenderà il 26 febbraio, fino al 19 aprile, la direzione dei concerti nord americani. Poi ritornerà in Europa per recarsi a Vienna per due concerti con quella Filarmonica. Passerà quindi a Bologna per la commemorazione di Martucci. A Bayreuth, poi, dirigerà in estate per cinque volte tanto il *Parsifal* che il *Tannhäuser*.

® Il posto di dirigente artistico a Bayreuth è stato affidato — dalla vedova di Sigfrido Wagner — al prof. Tietjen, già a capo dell'Opera berlinese. Direttore musicale sarà Furtwängler.

® Già abbiamo accennato nel nostro fascicolo di Dicembre alla stagione del Covent Garden di Londra, che si svolgerà dal 17 aprile al 3 luglio. Verranno rappresentate numerose opere italiane, per la cui direzione si è chiamato il maestro Serafin, che avrà a suo collaboratore Giovanni Barbirolli. Il primo giugno si darà *La forza del destino* — che è di nuovo allestimento per il Covent Garden — e che, concertata e diretta da Serafin, sembra debba essere interpretata dalle signore Ponselle e Pederzini, dal tenore Pertile, dal baritono Franci e dal basso Pinza. Verrà messa in scena da Giovacchino Forzano, che curerà anche la messa in scena del secondo spettacolo della stagione italiana, che sarà *Falstaff*. Seguiranno le rappresentazioni di : *Gianni Schicchi, Turandot* e *Bohème* di Puccini ; *Traviata* e *Rigoletto* di Verdi ; *Francesca da Rimini* di Zandonai, e *Fedra* del maestro Romani, nuove, queste ultime due, per il teatro.

® Il governo rumeno ha concesso una sovvenzione pari a tre milioni di lire italiane all'Opera di Bucarest, per assicurarne il funzionamento.

NECROLOGIO

ARMANDO SEPPILLI

Il popolare autore di *Nave rossa*, nato ad Ancona nel 1860, è mancato ai vivi, a Milano, il 23 gennaio u. s.

Studiò al nostro Conservatorio con Bazzini e Ponchielli e dopo aver girato assai, anche fuori d'Italia, come direttore d'orchestra e pianista, si dedicò esclusivamente alla composizione. Oltre la *Nave rossa*, ispirata ad un lavoro del Beltramelli, che ebbe accoglienze lietissime, scrisse l'opera *Cingallegra* e anche musica da camera.

Uomo di grande bontà e di assoluta distinzione, lascia largo rimpianto.

® A Vienna, il 19 gennaio, Cecilia Cerri, prima ballerina, da un quarto di secolo, dell'Opera di Stato e celebre danzatrice. Fu anche alla Scala di Milano e insegnante apprezzata, dalla cui scuola uscirono ottime ballerine.

® A Pescara, pure il 19 gennaio, Michele Muzii, compositore. Riuscì primo al concorso dell'Augusteo nel 1910, col poema sinfonico *Lady Godiva*. Scrisse molta musica da camera e l'opera *La cena di Belthassar*.

® All'Aja, il 23 gennaio, la celebre danzatrice Anna Pavlova.

® A Udine, l'8 febbraio, il maestro Domenico Montico, quasi ottantenne. Aveva studiato al Conservatorio di Milano. Compose alcune opere, rappresentate con buon successo : *Sofia Clerval, Cadore, Virtus, Amore e Sport* e *Marina*.

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.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

DACCI (G.) (E. R. 1260-1). *Compendio del Trattato di Lettura e Divisione*, riveduto e ampliato da C. Sabatini. Due volumi. Cad. (B) L. 6,—

POZZOLI (E.). *Guia theorico-pratico para o ensino do dictado musical* (texto portuguez):

—— (E. R. 1159). I. Parte: Noções geraes. - II. Parte: Dictado rythmico. (B) L. 5,—

—— (E. R. 1160). III. Parte: Dictado melodico. - IV. Parte: Dictado harmonico. (B) L. 8,—

—— *Resumen de Teoria musical* (testo spagnuolo):

—— (E. R. 1066). Segundo Curso. (B) L. 3,—

—— (E. R. 1068). Tercer Curso. » » 5,—

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1203-4). *Il Clavicembalo ben temperato* (Tagliapietra) (testi italiano e portoghese). Due volumi. Cad. (B) L. 14,—

DE SABATA (V.). MILLE E UNA NOTTE. Fiaba coreografica in 7 quadri di G. Adami. (A) L. 20,—

PIZZETTI (I.) (122006). RONDÒ VENEZIANO. Tre visioni veneziane di Caramba. Riduzione facilissima di G. Zuccoli. (A) L. 10,—

SCHUMANN (R.) (E. R. 1303). *Fogli d'Album*. Venti Pezzi, Op. 124 (S. Cesi). (B) L. 6,—

SINFONIE, OUVERTURES E PRELUDI CELEBRI:

—— (E. R. 1275). Vol. 5°: Morlacchi - Rossini. (B) L. 12,—

STEA (V.) (121824). *Due Pezzi*: 1. Romanza senza parole. — 2. Burlesca. (A) L. 6,—

TAGLIAPIETRA (G.). *Antologia di Musica antica e moderna*:

—— (E. R. 980). Vol. 1°. (B) L. 12,—

—— (E. R. 981). » 2°. » » 12,—

—— (E. R. 982). » 3°. » » 12,—

—— (E. R. 983). » 4°. » » 12,—

CANTO E PIANOFORTE

TOCCHI (G. L.) (122018). *Tre Canzoni alla maniera popolare italiana:* 1. Ninna-nanna. — 2. Teresa bella. — 3. Vendemmia. (A) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

ROSSELLINI (R.) (122016). *La fontana malata*. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

PILATI (M.) (121877). *Sonata in La*. (A) L. 20,—

CORNETTA

CARDONI (A.) (E. R. 1223). *O estylo da Trombeta. Exercicios e Estudos caracteristicos para Corneta en Si bemolle* (texto portuguez). (B) L. 6,—

—— (E. R. 1225). *Introducção ao Estudo da Corneta* (Pisson) (texto portuguez). (B) L. 8,—

TROMBONE

CARDONI (A.) (E. R. 1228). *Introduzione allo Studio del Trombone tenore*, con annotazioni per il Trombone basso in Fa. (B) L. 8,—

QUARTETTO D'ARCHI

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Quartetto in Sol*:

—— (121925). Partitura in-16°. (A) L. 15,—

—— (121926). Parti staccate. » » 30,—

VIOLINO E ORCHESTRA

HOLBROOKE (J.) (122106). *Concerto for Violin*, Op. 50. Partitura. (A) Sc. 10/—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BETTINELLI (A.) (122017). MISS ISSIPÌ. Fantasia. (A) L. 10,—

LIMENTA (F.) (121905). *Le campane di S. Benedetto*. Berceuse. (A) L. 6,—

VITTADINI (F.) LA SAGREDO. Due Fantasie:

—— (122059). I. Fantasia. (A) L. 8,—

—— (122060). II. » » » 8,—

ZANDONAI (R.) (122054). LA VIA DELLA FINESTRA. Fantasia (Culotta). (A) L. 15,—

LIBRETTI

ADAMI (G.). MILLE E UNA NOTTE. Fiaba coreografica in 7 quadri per la musica di V. De Sabata. L. 2,—

RONDÒ VENEZIANO. Tre visioni veneziane di Caramba per la musica di I. Pizzetti. L. 1,—

V OLINO E PIANOFORTE

A. GASCO

121614. - *La bella addormentata*. L. 6

121615. - *Canto elegiaco*. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

In ottemperanza alle direttive del Governo, ai prezzi delle edizioni nazionali di musica, elencate in questo fascicolo, va dedotto lo sconto del 10 %.

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9°.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO III. MARZO MCMXXXI

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

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 Samsoni:
«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

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

PER PIANOFORTE A DUE MANI

di FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE (Tagliapietra).

E R. 74. - *Ie Année, Suisse.* L. 12,—

Pezzi staccati :

E. R. 758, Au bord d'une source, L. 5. — E. R. 868, Au lac de Vallenstadt, L. 3. — E. R. 722, Chapelle de Guillaume Tell, L. 3. — E. R. 723, Les cloches de Genève. Nocturne, L. 3. — E. R. 757, Eglogue, L. 3. — E. R. 871, Le mal du pays, L. 3. — E. R. 759, Orage, L. 5. — E. R. 869, Pastorale, L. 3. — E. R. 870, Vallée d'Obermann, L. 6.

E. R. 75. - *IIe Année, Italie.* L. 10,—

Pezzi staccati :

E. R. 874, Après une lecture de Dante, L. 7. — E. R. 873, Canzonetta di S. Rosa, L. 3. — E. R. 872, Il Pensieroso, L. 2. — E. R. 728, Sonetti del Petrarca, N. 47, 104 e 123, L. 5. — E. R. 727, Sposalizio, L. 4.

E. R. 76. - *Supplément à la IIe Année : Venise et Naples.* L. 8,—

Pezzi staccati :

E. R. 875, Canzone, L. 3. — E. R. 724, Gondoliera, L. 3. — E. R. 876, Tarantella, L. 6.

E. R. 77. - *IIIe Année.* L. 10,—

Pezzi staccati :

E. R. 877, Angelus, prière aux anges gardiens, L. 4. — E. R. 878, Aux cyprès de la Ville d'Este, L. 3. — E. R. 760, Les jeux d'eau à la Ville d'Este, L. 6. — E. R. 879, Sursum corda, L. 4.

RAPSODIE (19 ungheresi - 1 spagnuola). (Tagliapietra).

E. R. 4-5. - Vol. I e II. Cadauno L. 15,—

Rapsodie staccate :

E. R. 241 a 260 : 1°, L. 6. — 2°, L. 4. — 3°, L. 3. — 4°, L. 4. — 5°, L. 4. — 6°, L. 4. — 7°, L. 4. — 8°, L. 4. — 9°, L. 6. — 10°, L. 4. — 11°, L. 4. — 12°, L. 4. — 13°, L. 4. — 14°, L. 5. — 15°, L. 4. — 16°, L. 4. — 17°, L. 3. — 18°, L. 3. — 19°, L. 4. — 20° (spagnuola), L. 6.

12 STUDI TRASCENDENTALI (Brugnoli).

E. R. 9. - (Testo italiano, francese, inglese) L. 12,—

E. R. 880, Preludio, L. 4. — E. R. 933, Molto vivace, L. 4. — E. R. 881, Paesaggio, L. 4. — E. R. 882, Mazeppa, L. 6. — E. R. 883, Fuochi fatui, L. 6. — E. R. 884, Visione, L. 5. — E. R. 619, Eroica, L. 4. — E. R. 885, Caccia selvaggia, L. 6. — E. R. 886, Ricordanza, L. 6. — E. R. 934, Allegro, molto agitato, L. 5. — E. R. 887, Armonie della sera, L. 5. — E. R. 888, Tormenta di neve, L. 5.

TRASCRIZIONI WAGNERIANE (Tagliapietra) :

E. R. 318. - *Lohengrin.* Marcia e coro nuziale. L. 4,—

E R 319. - ——— Corteo nuziale di Elsa. L. 3,—

E. R. 320. - ——— Sogno d'Elsa e ammonimento di Lohengrin. L. 4,—

E R 322. - *I Maestri cantori di Norimberga.* Canto di Walter. L. 4,—

E R 323. - *L'Oro del Reno.* Il Walhalla. L. 4,—

E. R. 324. - *Parsifal.* Verso li Graal Marcia solenne. L. 4,—

E. R. 311. - *Rienzi.* Fantasia. L. 5,—

E. R. 314. - *Tannhäuser.* Ouv. L. 5,—

E. R. 315. - ——— Entrata degli ospiti nella Warthburg. L. 4,—

E. R. 316. - ——— Recitativo e romanza di Wolfram. L. 4,—

E. R. 317. - ——— Coro dei pellegrini. L. 4,—

E. R. 321. - *Tristano e Isotta.* Morte di Isotta. L. 5,—

E. R. 312. - *Il Vascello fantasma.* Canto delle filatrici. L. 4,—

E. R. 313. - ——— Ballata. L. 4,—

E. R. 655. - *Il Crepuscolo degli Dei.* Marcia funebre (Busoni) L. 6,—

COMPOSIZIONI DIVERSE

E. R. 48. - *Album di Composizioni scelte.* 7 Pezzi (Boghen). L. 18,—

Armonie della sera. — Benedizione di Dio nella solitudine. — La Campanella di Paganini, N. 3. — Dopo una lettura di Dante : Sonata quasi Fantasia. — 12ª Rapsodia. — S. Francesco di Paola che cammina sulle onde. — 4° Studio, da Paganini.

E. R. 86. - *Album di piccole Composizioni e Trascrizioni facili.* 7 Pezzi (Boghen). L. 6,—

Agnus Dei, dalla Messa da Requiem di Verdi. — Angelus. — Ave Maria, di Arcadelt. — Consolations, N. 1 e 2. — Hymne de l'enfant à son réveil. — Pater noster.

E. R. 97. - *Harmonies poétiques et religieuse* (Tagliapietra) L. 12,—

Pezzi staccati :

E. R. 863, Invocation, L. 5. — E. R. 864, Ave Maria, L. 3. — E. R. 865, Bénédiction de Dieu dans la solitude, L. 6. — E. R. 866, Funérailles, L. 5. — E. R. 960, Cantique d'amour, L. 4.

E. R. 24. - *Le rossignol.* Aria russa di A. Alabieff. (Tagliapietra). L. 3,—

E. R. 73. - *Sei Studii da Concerto.* (Brugnoli). L. 8,—

E. R. 105. - *Sei grandi Studii e grande Fantasia di bravura* sulla « Campanella » di Paganini. (Brugnoli). L. 15,—

E. R. 133. - *S. Francesco di Paola che cammina sulle onde.* Leggenda. (Boghen). L. 5,—

E R.195. - *Sulle ali del canto.* Canzone di Mendelssohn. (Tagliapietra). L. 3,—

E R. 310. - *Ronda dei gnomi.* Studio da concerto. (Brugnoli). L. 4,—

E. R. 500. - *Sciogli, o cielo, l'anima mia;* di Lassen. (Tagliapietra). L. 4,—

E R. 675. - *Un sospiro.* Studio da concerto. (Brugnoli). L. 4,—

E. R. 106. - *La Campanella* di N. Paganini (Brugnoli) L. 6,—

E. R. 941. - *Sei Canti polacchi* di F. Chopin (Tagliapietra) L 6,—

E. R. 790. - *Consolation* (1 a 6) (Boghen) L. 8,—

E. R. 726. - ——— (1 e 2) (Boghen) L. 4,—

E. R. 1162. - *La Caccia* di N. Paganini (1ª e 2ª versione) (Brugnoli) L. 5,—

E. R. 186. - *Leggenda di San Francesco d'Assisi.* La predica agli uccelli (Tagliapietra) L. 8,—

E. R. 397. - *Melodie* di Schubert (Tagliapietra) L. 10,—

E. R. 398. - *Melodie* di Schumann (Tagliapietra) L. 7,—

E. R. 309. - *Mormorii della foresta.* Studio da concerto (Brugnoli) L. 4,—

E. R. 840/2. - *Tre notturni* (Pozzoli) cadauno L. 2,—

E. R. 843. - *Tre Notturni* (Pozzoli) completi L. 4,—

E. R. 501. - *Due Polacche* (Tagliapietra) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI - MILANO



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



Compresse di

ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione senza danneggiare il cuore.

BAYER

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 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 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 C.: Casa Music. Li-Pera - REGGIO EM.: Rossi Vincenzo - ROMA: Cav. L. Fornaciari - TARANTO: Giacomo Giannini - TORINO: Cav. L. Restagno - TRIPOLI: Vincenzo Tiné - UDINE: Camillo Monfico - VENEZIA: Sanzin & C.° - VERONA: Rossi Arturo - VOGHERA: Mario Moromi.

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

Pacific (231)

L'audace movimento sinfonico di Honegger inciso su di un disco "Odeon"

Arturo Honegger ha voluto in questo suo *« movimento sinfonico »* ispirarsi ad un singolare tema non ancora affrontato da alcun compositore: la corsa di un grande espresso. In esso non possiamo riconoscere veri e propri intenti programmatici: vi è resa l'*« impressione visiva »* della corsa di una locomotiva. E' noto che *« Pacific »* destò, alle sue prime esecuzioni, innumerevoli discussioni, ma chi ascolti questa musica, con l'animo spoglio dei superati pregiudizi, non potrà a meno di esserne trasportato. Il disco « Odeon » è stato inciso dall'Orchestra Sinfonica diretta personalmente dal maestro Honegger. Non si potrebbe desiderare di meglio.

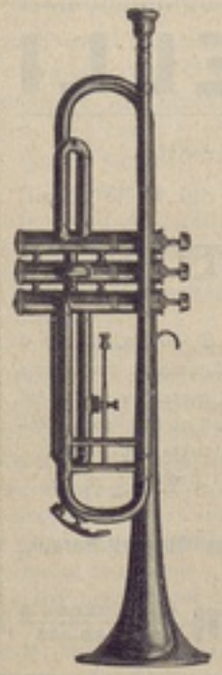
Disco N. 5625-F - diam. cm. 30 a doppia faccia L. 28,—

DISCO 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.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Catalogo 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)

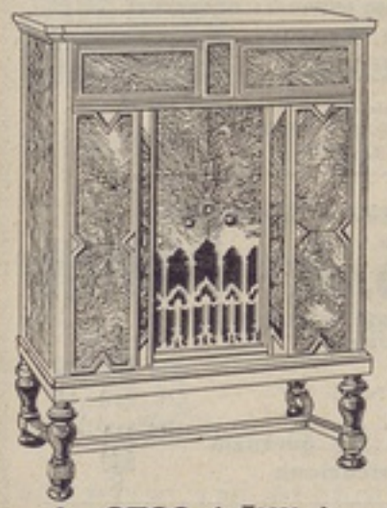
SOMMARIO

S. A. Luciani. — Agostino Agazzari e l'Orchestrazione del Seicento . . Pag. 103
E. Carabella. — I gridi dei venditori della Roma sparita . . . . . » 107
A. Lancellotti. — Franz Liszt: *Il seduttore* . . . . . » 110
RIVISTA DELLE RIVISTE: S.O.S. - Musica tedesca contemporanea. - Italia - Estero . . . . . » 118
VITA MUSICALE: *La bisbetica domata* di M. Persico, al Teatro Reale dell'Opera (A. Procida). - *Le Maschere* di Mascagni, alla Scala (G. M. Ciampelli). - Teatri. - Concerti . . . . . » 125
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettere da Parigi (R. Brussel). - Lettera dal Belgio (E. Closson) . . . . . » 133
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica per organo e sacra. - Musica sinfonica . . . . . » 136
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 141
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 143

BRANI MUSICALI

L. Ferrari Trecate. - *Martino il Campanaro*. — B. Galuppi. - *Adagio*.

RADIO MARELLI



Il Radiofonografo Marelli

(Lo strumento dai mille suoni)

IL CHILIOFONO

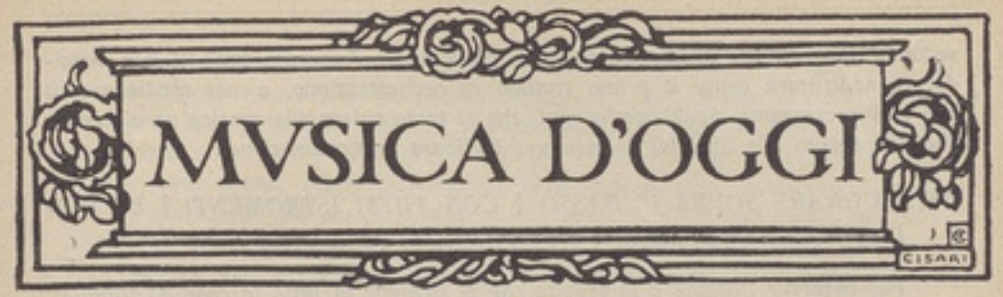
Apparecchio radio ricevente a 8 valvole, di cui 4 schermate; altoparlante elettrodinamico; diaframma elettrico; regolatore di volume; motorino elettrico; avviamento ed arresto automatici; porta dischi. (Voltaggio da 110 a 220 volts) tutto racchiuso in elegante mobile di Radica

Produzione della Fabbrica Italiana "Magneti Marelli,,

L. 3700 (Tasse comprese)

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

Anno XIII Marzo 1931-IX N. 3



Agostino Agazzari e l'Orchestrazione del Seicento

Noi abbiamo un'idea assai vaga della musica strumentale del 1600. Non solo perchè non si adoperano più alcuni strumenti caratteristici, come i liuti e i chitarroni, i quali conferivano un colore particolare alle melodie del tempo, ma perchè la maniera di adoperare gli strumenti in genere era ben diversa da quella odierna, essendo molta parte della composizione affidata all'abilità e alla fantasia degli esecutori. Di solito nelle composizioni ad una voce non si scriveva che il canto e il basso, e sulla parte del basso si mettevano dei numeri convenzionali, denotanti gli accordi che l'esecutore realizzava più o meno liberamente.

Nè tale libertà nella musica del Seicento era limitata all'accompagnamento, perchè negli *adagio* delle sonate per violino e cembalo, anche la parte del canto veniva arricchita di fioriture e arabeschi melodici. Esiste, infatti, un'edizione delle sonate di Arcangelo Corelli, incisa ad Amsterdam dal Mortier, nella quale alla parte del canto è sovrapposta l'interpretazione che, secondo l'editore, ne faceva il Corelli stesso.

Ma ancora più difficile sarebbe per noi immaginare l'esecuzione dei pezzi strumentali di carattere concertante, se non avessimo gli scritti dei trattatisti del tempo, fra i quali tiene il primo posto quello di Agostino Agazzari (1), pubblicato dal Falcini a Siena nel 1607 e ristampato a Venezia, nel 1608, dall'Amadino, nel

(1) Agostino Agazzari nacque in Siena, da nobile famiglia, nel 1578. Egli si distinse giovanissimo come suonatore di organo e come compositore, e fu ammesso nell'Accademia degli Intronati con l'appellativo di Armonico. Recatosi a Roma divenne Maestro di Cappella del Collegio Germanico e del Seminario Romano. Dimorò quindi per qualche tempo in Germania e tornato a Siena, nel 1630, fu nominato Maestro di Cappella della Cattedrale, ove rimase fino al 1640, anno della sua morte. L'Agazzari fu uno dei compositori più apprezzati del suo tempo. L'Ugurgieri (« Pompe senesi, ovvero la relazione degli uomini e donne illustri di Siena e suo Stato », Pistoia, 1649) dice che per essere lodato conforme al suo merito « ricercherebbesi l'eloquenza dei più famosi scrittori del suo secolo ». Le sue composizioni comprendono ventisei libri di madrigali, messe e mottetti e un'opera in musica, « Eumelio », uno dei primissimi saggi del genere, rappresentata a Roma nel 1606. Non meno importanti sono le « Sacrae Cantiones » a tre voci con basso numerato per organo stampate a Venezia nel 1609 e nel 1611.

secondo libro delle « Sacrae Cantiones » dello stesso Agazzari. Esso si può considerare addirittura come il primo trattato di orchestrazione, e noi crediamo più che mai interessante ripubblicarlo oggi, che si tenta ridare alla musica un elemento che ha perduto alla fine del Settecento: la libera improvvisazione.

DEL SUONARE SOPRA IL BASSO | CON TUTTI ISTROMENTI | ET USO LORO NEL CONSERTO | DELL'ARMONICO INTRONATO.

Per osservar l'ordine e la brevità che si richiede in tutte le cose da trattarsi, havendo noi al presente a favellare di stromenti musicali, ne bisogna primamente far di loro divisione secondo il nostro soggetto e proposta materia. Pertanto divideremo essi stromenti in duoi ordini: cioè in alcuni come fondamento et altri come ornamento.

Come fondamento sono quei, che guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e strumenti di detto concerto, quali sono: Organo, Gravicembalo, etc. e similmente in occasion di poche e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa, etc.

Come ornamento sono quelli che, scherzando e contraponteggiando rendon più aggradevole e sonora l'armonia; cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetta, Chitarrina, Violino, Pandora et altri simili.

Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato. Di questi secondi (eccettuando l'organo) non diremo cosa alcuna per non esser in uso nei buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alterazione cagionata loro dal fiato umano, se ben in conserti strepitosi e grandi si meschiano; e talvolta il trombone in picciol conserto s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti: ma che sia ben suonato e dolce. E questo si dice in universale, perchè nel particolare posson esser tali stromenti suonati con tale eccellenza da maestrevol mano che sia per acconciare il conserto et abbellirlo.

Massimamente li stromenti di corde, alcuni contengono in loro perfetta armonia di parti, quale è l'Organo, Gravicembalo, Leuto, Arpa doppia, etc.; alcuni l'hanno imperfetta, quale è Cetara ordinaria, Lirone, Chitarrina; et altri poca o niente, come Viola, Violino, Pandora, etc. Noi pertanto tratteremo primamente di quei del primo ordine, che sono fondamento et hanno perfetta armonia, e nel secondo loco diremo di quelli che servono per ornamento.

Fatta dunque tal divisione, e distesi i sopradetti principi, veniamo all'insegnamento di suonar sopra il basso.

Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien possedere trè cose: prima saper contraponto, per lo meno cantar sicuro, ed intender le proportioni et tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolver le cattive con le buone, conoscer le terze e seste maggiori e minori et altre simiglianti cose.

Seconda deve saper suonar bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura o spartitura et havere molta pratica della tastatura o manico del medesimo per non star a mendicare le consonanze, e cercar le botte mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardare le parti posteli davanti.

Terza deve havere buono orecchio, per sentire lo movimento che fanno le parti in fra di loro; del che non ragiono, per non poter io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura.

. . . . . .

Essendo dunque gli stromenti divisi in due classi, quindi nasce che hanno diverso ufficio, e diversamente s'adoperano; perciò che quando si suona stromento che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci: perchè se sono molte, convien suonare piano e raddoppiar registri; ma se sono poche, scemarli e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura e giusta che sia possibile, non passeggiando o rompendo molto, ma sibbene aiutandole con qualche contrabasso e fuggendo spesso le voci acute, perchè occupano le voci, massime i soprani o falsetti, dove è d'avvertire di fuggire per quanto si puole quel medesimo tasto che il soprano canta: nè diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offuscar la bontà di detta voce o il passaggio che il buon cantante ci fa sopra; però è buono suonar assai stretto e grave.

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo etc, quando servono per fondamento, cantandosi una o più voci sopra; perchè in tal caso devono tenere l'armonia ferma, sonora e continuata per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci del loco e dell'opera, non ribattendo troppo le corde mentre la voce fa il passaggio e qualche affetto per non interromperla....

. . . . . .

Li stromenti che si mischiano con le voci variamente, non per altro cred'io che per ornar et abbellir anzi condire detto conserto si meschiano; et allora conviene in altra maniera adoperarli del primo: perciò che, come prima tenevano il tenore e l'armonia ferma, hora devono con varietà di ben contraponti, secondo le qualità dello stromento, fiorire e render vaga la melodia. Ma in questo è differente l'uno dall'altro; perchè il primo, havendo a suonar il basso postoli davanti come sta, non ricerca che l'huomo habbi gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca, perchè deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuovi e variati passaggi e contraponti.

Onde, chi suona il Leuto, essendo stromento nobilissimo fra gli altri, deve nobilmente suonarlo con molta inventione e diversità, non come fanno alcuni, i quali per haver buona dispostezza di mano non fanno altro che tirare e diminuire dal principio al fine, e massime in compagnia d'altri stromenti che fanno in simile, dove non si sente altro che zuppa e confusione, cosa dispiacevole et ingrata a chi ascolta.

Devesi dunque, hora con botte e ripercosse dolci; hor con passaggio largo, et hora stretto, e raddoppiate poi con qualche sbordonata, con delle gare e perfidie, repetendo e cavando le medesime fughe in diverse corde e lochi insomma, con lunghi gruppi e trilli et accenti a suo tempo intrecciare le voci, che dia vaghezza al conserto e gusto e diletto agli uditori, guardando con giudizio di non offendersi l'un l'altro, ma dandosi tempo, massime quando sono stromenti simili, il che per mio consiglio deve fuggirsi; se però non vi fusse gran lontananza, ovvero fussero accordati in diversi tuoni e diverse grandezze.

E quello che diciamo del Leuto come di stromento principale vogliamo che si intenda degli altri sul suo genere, perchè lungo sarebbe a ragionar di tutti nel particolare.

Ma per haver ogni stromento suoi termini propri di quello, però deve chi suona valersi di quelli stessi e reggersi conforme quelli per far buon lavoro.

Verbi grazia, li stromenti d'arco hanno diversa maniera degli altri di penna o dita: perciò chi suona Lirone deve tirar l'arcate lunghe chiare e sonore, cavando bene le parti di mezzo, avvertendo alle terze e seste maggiori e minori: cosa difficil et importante di quello stromento.

Il Violino richiede dei passaggi distanti e lunghi scherzi e rispostine e fughette replicate in più lochi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli, etc.

Il Violone, come parte grave, procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia delle altre parti, trattenendosi più che si può nelle corde grosse, tacendo spesso i contrabassi.

La Tiorba poi con le sue piene e dolci consonanze, accresce molto la melodia, ripercuotendo e passeggiando leggiadramente i suoi bordoni, particolare eccellenza di quello stromento, con trilli et accenti muti fatti con la mano di sotto.

L'Arpa doppia, qual'è stromento che val per tutto, tanto nei soprani, come nei bassi, devesi tutta ricercare con dolci pizzicate, con risposte d'ambe le mani, con trilli, etc.; insomma vuol buon contraponto.

La Cetera, ossia ordinaria ossia Ceterone, deve usarsi come l'altri stromenti scherzando e contraponteggiando sopra la parte.

Ma ogni cosa si deve usar con prudenza: perchè se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto, et condurre il conserto: se sono in compagnia, bisogna aversi riguardo l'un l'altro, dandosi campo et non offendendosi se sono molti; aspettare ognuno il suo tempo, et non far come il passeraio, tutti in un tempo et a chi può più gridare.

Et questo poco sia detto solo per dare alquanto di lume a chi desidera imparare; perchè chi fa da sè non ha bisogno d'insegnamento d'alcuno, e per tali io non scrivo poichè li stimo et honoro. Ma se qualche bell'humore, come accade, desidera discorrere più oltre in similianti materie, sarò sempre pronto.

. . . . . .

***

Abbiamo creduto di riportare fedelmente l'importantissimo e prezioso scritto dell'Agazzari — omettendo soltanto le parti riguardanti la realizzazione del basso numerato, meno interessanti — perchè detto scritto, meglio di tutti gli altri, vale a dare un'idea della pratica musicale del Seicento, pratica che ci resterebbe tuttavia incomprensibile se oggi non la trovassimo rinnovata, con gli stessi procedimenti, nel modernissimo *Jazz*. L'orchestrazione estemporanea del *Jazz*, che ai musicisti stranieri di avanguardia sembra cosa affatto nuova, ha, come si è visto, un precedente in tutta la nostra musica strumentale del Seicento; il che prova, ancora una volta, come non vi sia cosa, in qualsiasi campo, che non sia stata ritrovata in Italia. Se non che, come osserva giustamente G. F. Malipiero in un suo scritto sull'orchestra, « non possiamo contemplare la musica del Seicento se non come una rovina, nè è possibile ricostruirla, perchè ci manca lo spirito necessario per improvvisare come s'improvvisava in quel tempo... ». « Forse un grande musicista — conclude il Malipiero — immedesimandosi dei suoi precursori, potrebbe completare le opere abbandonate a metà, e allora non si avrebbero più a deplorare nè anacronismi nè deformazioni, e si potrebbe invece esultare per la rinascita di qualche capolavoro... ».

S. A. Luciani.

FOLKLORISMO MUSICALE ROMANO

I gridi dei venditori della Roma sparita

Al maestro Filippo Marchetti, primo direttore del Liceo musicale di S. Cecilia che ebbe fama per il suo *Ruy-Blas*, si deve forse la prima raccolta di canti popolari romani, edita dalla Casa Ricordi.

In quest'ultimi tempi alcuni dei più caratteristici canti popolari romani hanno avuto l'onore di far parte del materiale tematico adoperato dal Respighi per i suoi fastosi poemi, mentre recentemente s'è pubblicata un'importante e vasta raccolta di *Canti popolari romani e laziali* dovuta ai giovanissimi maestri Nataletti e Petrassi, raccolta edita, ancor questa, dalla Casa Ricordi.

Vi sono inoltre le due recentissime *Rapsodie romanesche* per piccola orchestra e piano conduttore di Ezio Carabella (Ed. Ricordi), nella prima delle quali vi si possono trovare financo i celebri stornelli del *Sor Capanna*, l'ultimo dei poeti romaneschi girovaghi, mentre nella seconda, composta su antichi temi popolari romani, oltre il caratteristico *Saltarello*, immortalato in una famosa stampa di Bartolomeo Pinelli, vi si può trovare una malinconica *Arietta* in sei ottavi sulla quale i cantastorie narravano al *popolino* le cronache del tempo e più spesso quelle delittuose passionali.

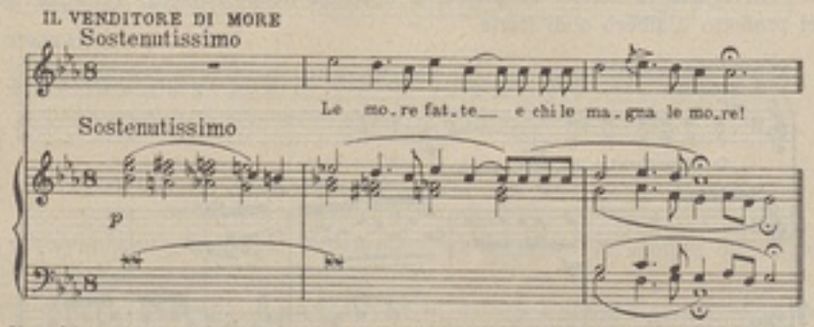
Le *dolorose istorie*, narrate, cantate e illustrate con il *cartellone* dipinto da tutte e due le parti (rudimentale *Carro di Tespi* con il... palcoscenico girevole), con più episodi (scene) per ogni facciata, erano ascoltate con vivissimo interesse dal popolino della *Regola*, dei *Monti* e degli altri famosi rioni romani.

Al risveglio intorno al *folklore* romano cercherò di apportare un altro piccolo contributo fissando sul pentagramma qualcuno dei più significativi gridi dei venditori della Roma sparita.

Chissà che questi *gridi* non potranno col tempo servire per opere più significative così come i gridi dei venditori di Parigi servirono allo Charpentier per la sua *Louise;* nel qual caso non occorrerebbe che ricordarsi di questo numero di *Musica d'oggi* per ritrovare bello e preparato il materiale occorrente.

Ecco dunque alcuni di questi gridi.

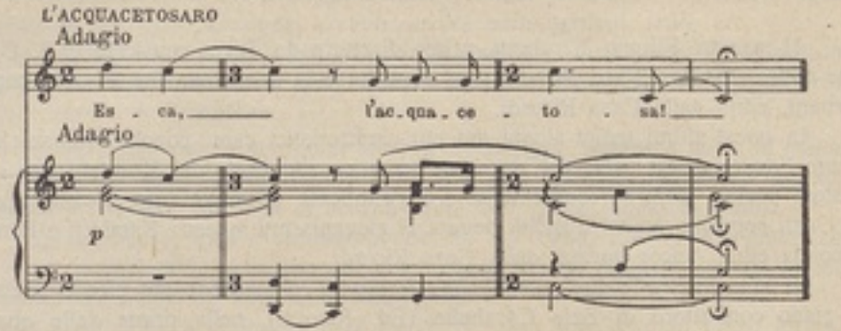
IL VENDITORE DI MORE



Il grido del venditore di more è notevole sopratutto per la sua strana rassomiglianza con il *Dies Irae* della liturgia della Chiesa Romana. Questa rassomi-

glianza mi ha fatto sempre pensare che, forse, in origine, il venditore di more doveva essere un *saccone* di quella Arciconfraternita della *Bona Morte* che aveva ed ha tuttora sede in via Giulia, il quale, a furia di cantare nell'ufficiatura per i morti, avesse finito involontariamente per gridare per le vie di Roma la qualità e la bontà della sua merce sul tema del notissimo *Dies Irae*.

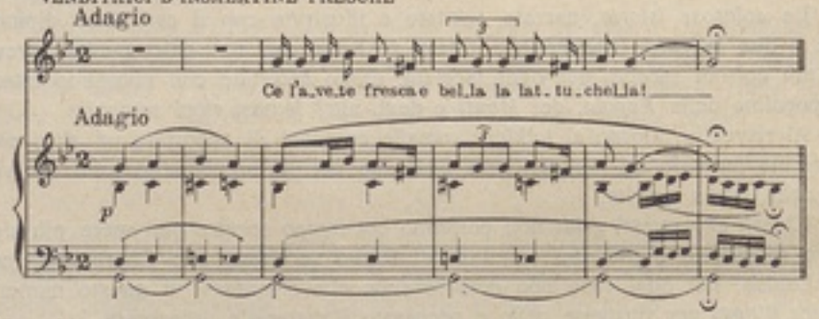
L'ACQUACETOSARO



L'acquacetosaro, che con il suo grido era solito destare i romani di buon mattino, cominciava egli stesso la prima colazione mangiandosi la *effe* e la *erre* della esclamazione: *fresca*.

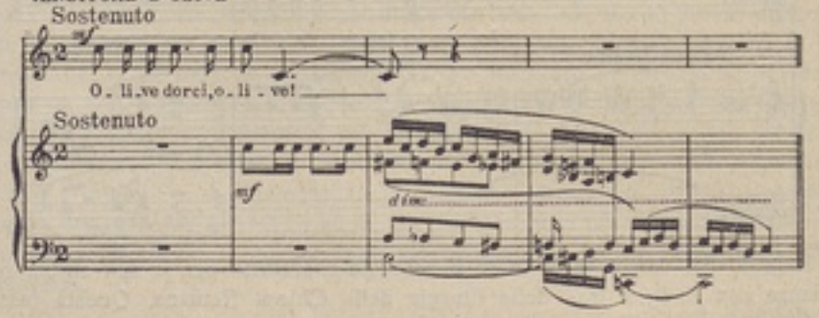
Piena d'ingenua arguzia è la rima, *bella - lattuchella*, combinata dalle pettegole venditrici d'insalatine.

VENDITRICI D'INSALATINE FRESCHE

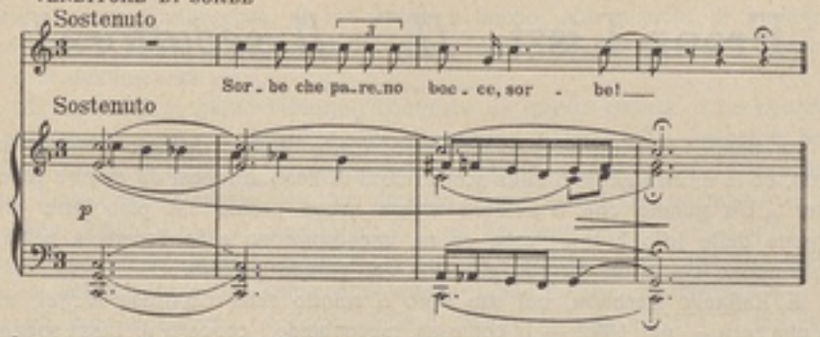


Il grido del venditore d'olive e quello del venditore di sorbe sono pressochè uguali. Gli è che lo stesso venditore, a seconda delle stagioni, vendeva questo o quel prodotto d'albero o di fratta.

VENDITORE D'OLIVE

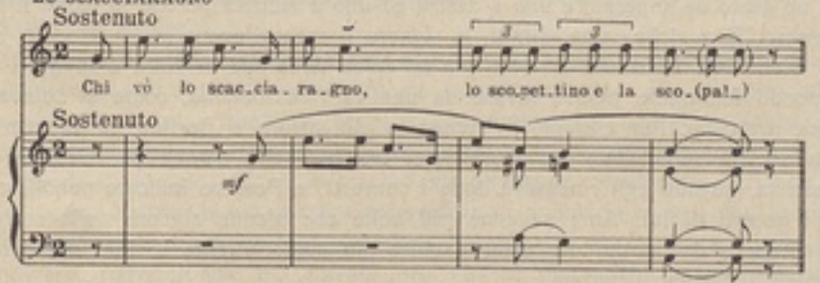


VENDITORE DI SORBE



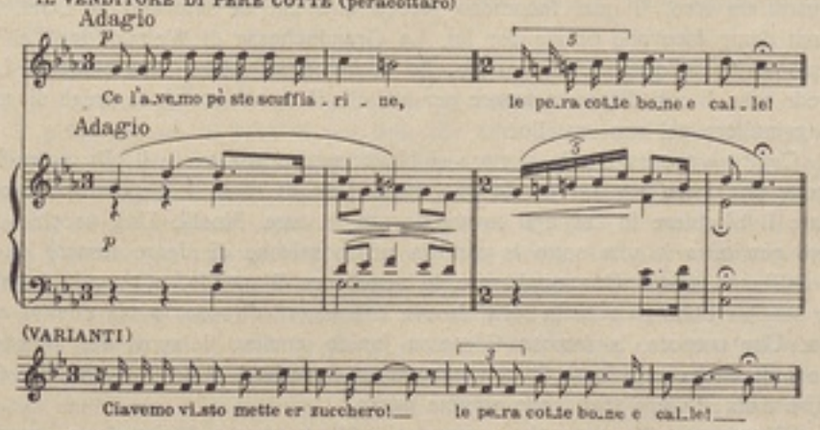
Segue il grido deciso dello scacciaragno

LO SCACCIARAGNO



e quello del peracottaro, pieno di strofette argute.

IL VENDITORE DI PERE COTTE (peracottaro)



Ce l'avemo pe' sti petti patiti - le pera cotte bone e calle.
Ce l'avemo pe' li vetturini - le pera cotte bone e calle.
Ce l'avemo le pera granelli - pe' sti poveri poverelli.

La vita dinamica della grande metropoli ha spazzato per sempre questi caratteristici gridi dei venditori girovaghi.

Per rivivere la poesia di questo *folklore* canoro è d'uopo rievocare la Roma sparita immortalata da Pinelli e dal poeta Giovacchino Belli.

EZIO CARABELLA.

Franz Liszt: *II. - Il seduttore*[1]

Le donne addirittura lo idolatravano. Carlo Weiss, nel suo giornale manoscritto, ce le mostra gettanti sulla scena mazzi di fiori numerosi da empire parecchie ceste. « Un guanto che il celebre artista aveva posato sul pianoforte divenne l'oggetto delle loro brame; esse se ne impadronirono e lo fecero a pezzi, che conservarono come un ricordo prezioso del grande pianista ».

E Raffaello Barbiera, nel suo libro *Il salotto della Contessa Maffei*, ricorda che una sera — nel 1882 — la contessa, raccontando i concerti di Liszt soggiunse:

« Quando si sedeva al piano, si levava lento lento i guanti gialli e li buttava con un gesto da imperatore uno a destra ed uno a sinistra perchè le dame li raccogliessero. E qualche volta, difatti, le signore li raccoglievano ».

Nel 1842 Liszt era arrivato già all'apice della sua carriera e in quell'epoca il mondo femminile pareva invaso da una vera *lisztomania*, come si soleva dire allora per celia. Per esempio a Vienna, e più ancora a Berlino, le signore della gran società reputavano un onore farsi trovare nella stanza da letto del gran musicista, quando egli rincasava dopo i concerti, e l'essere indicate pubblicamente quali amanti di lui. Anzi avvenne più volte che alcune signore della società si travestissero da uomini per poter seguire più comodamente il *divo* nei suoi giri trionfali attraverso l'Europa.

Ed avveniva anche questo: che quando due donne lo amavano, finivano con l'amarsi tra loro, il qual fenomeno faceva dire che *si amavano in Liszt*. Molte grandi dame facevano pazzie per lui. La Granduchessa di Weimar donò al Liszt, al suo arrivo in quella città, un castello di immenso valore; una contessa Laprunarede arse di così disperato amore per lui, che il marito stesso lo pregò di andarla a raggiungere nel suo castello!

Capitava spesso che le signore si bisticciassero per avere il più insignificante oggetto che fosse passato per le sue mani. Due di esse si disputarono accanitamente il bicchiere in cui egli aveva bevuto in casa Pinelli. Una vecchia zitella portò per tutta la vita sotto la camicia un mozzicone di sigaro fumato da Liszt fin dall'anno 1843. Una ungherese lo seguì per il mondo, e quando sapeva in che casa avrebbe passata la sera, faceva cospargere di rose la via che vi conduceva. Una cosacca, la famosa Contessa Janina, copiava i lavori del Maestro, e, invece di farsi compensare, lo compensava lei con mazzi di fiori favolosi che faceva venire dalla Riviera spendendo somme pazze.

Si racconta che una volta, essendosi addormentato sul pianoforte, quando si svegliò vide dodici bellissime dame intente a ritrarre il suo profilo sui propri *albums*. Ed una gran dama parigina non esitò ad esclamare:

« Se egli volesse amarmi un'ora, sarebbe una bastevole gioia per la mia vita ».

Il cuore paterno era presago, quando, chiamato il sedicenne Liszt al letto di morte, gli disse: « Figlio mio, io sto per lasciarti solo, ma il tuo talento ti

(1) A. Lancellotti: Franz Liszt, *L'Artista*: vedi nostro fascicolo di Ottobre 1930.

assicura contro l'imprevisto. Il tuo cuore è buono, non manchi di intelligenza. Tuttavia temo per te a cagione delle donne. Guardatene! Esse turberanno la tua vita e la domineranno! ».

Ma egli si fece molto volentieri dominare da questa catena. « Le benediceva segretamente — dice il Linati — di alimentare in lui quella perpetua fiamma d'amore senza la quale il suo genio sarebbe inaridito. Aveva più la passione di essere amato che ammirato. Ma, pur amando, il suo amore non divenne mai vizio; egli ebbe sempre l'aria di considerare con un benevolo compatimento tutta quella frenesia femminile, anche quando le donne vollero irrompere nella sua vita con balzi di ménadi assetate, come fece quella Lola Montez, ballerina d'alto stile, che egli poi fu costretto a rinchiudere a chiave in una camera d'albergo per evitarne gli assalti troppo pericolosi, e quella contessa polacca Olga Janina, che lo perseguitò sino ai settant'anni e minacciò di revolverarlo perchè non rispondeva alle sue lettere ».

Si racconta, tra le tante altre, che una volta la Janina finse di essere improvvisamente colta da delirio; accusò sintomi di soffocazione, e con un gesto brusco, si slacciò il corsetto, lasciando scoperti all'ammirazione dell'amato musicista i misteri del suo seno, e vincendone, così, l'ostinata riluttanza. Altra volta, a Pest, essa simula il suicidio; dà a credere a Liszt di essersi avvelenata, e il musicista corre per un contravveleno, ma la donna rifiuta di prenderlo se egli non le giurerà di sposarla. Giura Liszt, ma non mantiene il patto, ed alla Janina che glie ne fa rimprovero, risponde che per salvare una vita si può anche essere spergiuri....

Liszt era graziosamente galante. Un giorno in un salotto osservava con troppa insistenza le belle spalle nude di una principessa. Questa, imbarazzata, si rivolse a lui dicendo:

— Ma, signore... — Ed egli:

— Principessa, stavo aspettando che vi spuntassero le ali!

Il primo amore di Liszt è per una sua allieva, la contessina di Saint-Criq, figlia di un ministro, fanciulla soave e delicata. La madre che assisteva alle lezioni, sorprese il romantico idillio e morendo raccomandò al marito di acconsentire all'unione; ma il ministro, appena rimasto vedovo, congedò bruscamente il professore di pianoforte. I due giovani cercarono sulle prime il conforto della religione, e il futuro abate meditò di entrare in convento. Altrettanto voleva fare la contessina, che, però, finì col cedere alle istanze del padre e con lo sposare un nobile di Artigaux. Il matrimonio non fu felice e la giovane donna non potè dimenticare il suo primo amore. Anche Liszt conservò di lei un ricordo tenerissimo. Si rividero quindici anni dopo, e provarono un'emozione intensa: nel separarsi si promisero misticamente di pensare l'uno all'altra ad ogni suono dell'Ave Maria. Ebbero da allora una frequente corrispondenza epistolare, e la signora d'Artigaux divenne poi intima amica della principessa di Wittgenstein che avrebbe dovuto sposare Liszt in seconde nozze, e le scriveva di frequente in tono melodrammatico, invidiandola di poter essere accanto al grande musicista.

Liszt assaporò il primo vero successo d'amore in una avventura con la signora della Prunarede. Ma quella non era che l'*ouverture* della sua vita amorosa. Pochi mesi dopo Maria d'Agoult — che si illustrò poi nella letteratura con lo pseudonimo di Daniele Sterne — da otto anni appena moglie del conte d'Agoult, colonnello

di cavalleria, di venticinque anni più attempato di lei, e dalla quale aveva avuto tre figli, cadeva tra le braccia di Liszt.

La passione la stordì tanto da abbandonare, per Liszt, marito e famiglia. Vissero — narra il Patrizi — ore di felicità illimitata. È in ricordo di quella felicità dolcemente sorseggiata a Ginevra, poi a Bellagio, che egli disse un giorno a Rouchand:

« Quando scriverete il romanzo di due amanti felici, metteteli sulle rive del Lago di Como ».

Da questa unione nacquero tre figli: Daniele, Blandine e Cosima. È noto che Blandine divenne poi la moglie di Emilio Ollivier, il celebre primo ministro di Napoleone III, e Cosima sposò prima Hans di Bulow, per diventare poi la moglie di Riccardo Wagner.

Liszt e la contessa d'Agoult non appena intrecciata la loro relazione fuggirono a Ginevra inseguiti dal disprezzo dei conoscenti della buona società, scandalizzati da quell'improvviso colpo di testa. Solo George Sand, che aveva visto nascere quella passione, li approvò per aver preferito l'energica risoluzione della fuga all'ipocrisia di un adulterio mascherato dalle convenienze.

Avevano tutto abbandonato, tutto perduto, ma si amavano ardentemente, appassionatamente. Egli contava appena ventitre anni, essa trenta: ma era bionda, bella, seducente e graziosa, colta e spirituale, aristocratica ed elegante.

« Mia bella contessa, dai capelli d'oro, — le scriveva George Sand nel maggio 1835 — non vi conosco personalmente, ma ho udito Franz Liszt parlare di voi e vi ho veduta. Credo di potervi dire, senza parervi pazza, che vi voglio bene, che mi sembrate la sola cosa bella, stimabile, nobile, che io abbia veduto brillare nella sfera del patriziato. Voi siete per me la vera figura della principessa fantastica, artista, amante, come le figlie dei re ai tempi poetici. Addio, cara Maria, Ave Maria gratia plena »

L'anno successivo, George Sand, accompagnata da un amico e dai figliuoli, Solange e Maurice, raggiungeva la d'Agoult e Liszt per compiere un viaggio a Chamonix. Sul registro dell'albergo Liszt scrisse: « Musicista filosofo, nato sul Parnaso, veniente dal Dubbio, andante verso la Verità ». A sua volta la contessa scrisse accanto al nome dei viaggiatori: « Famiglia Pifföel (è noto che Pifföel era un soprannome dato a George Sand, per il suo naso aquilino *grand comme un pif*). Domicilio: la Natura. Donde vengono? Da Dio. Dove vanno? In Cielo. Luogo di nascita: Europa ».

Nel 1837 gli amanti vennero in Italia. Le intime relazioni tra il Maestro e la contessa erano già conosciute nel nostro paese prima che essi vi giungessero, cosicchè, quando nel settembre del 1838, a Milano, furono ricevuti nel salotto della Contessa Maffei, costei, benchè indulgente per natura, fece loro una tepida accoglienza. Nè valse a mitigare questa istintiva avversione, il valore del grande concertista.

Più tardi egli volle sposarla e, per farle ottenere il divorzio, non esitò, lui tanto religioso, a proporle di passare ad un'altra fede. Ma, dopo aver affrontato i più severi giudizi del mondo durante il concubinaggio e le tre maternità, costei gli scrisse il famoso, laconico ed incredibile biglietto che diceva: « Signore, la contessa d'Agoult non sarà mai la signora Liszt! ».

Il tempo aveva intiepidito il loro legame ed il romanzo d'amore era per

chiudersi. Maria rientrò a Parigi, gli intimi stesero un velo sul passato. La morte della madre le dava la disponibilità di una considerevole fortuna. Ormai libera, indipendente, corteggiata per il suo spirito fine, si trovò circondata di ammiratori. Potè abbandonarsi al suo gusto di scrivere.

Parecchi anni dopo, quando Liszt ricevette la notizia della morte della sua antica amante, esclamò con le lagrime agli occhi:

« La memoria che conservo della contessa d'Agoult è un segreto di dolore che affido a Dio ».

Ciò non gli aveva impedito, durante questa relazione, di cercare qualche supplemento non sempre platonico, con la gentile Bettina, che, nonostante i suoi 56 anni suonati, aveva ancora un grande potere di seduzione. Il fascino di Liszt era allora così irresistibile, che Carlotta da Hagn, la più bella tedesca del suo tempo, dall'ovale meraviglioso incorniciato da riccioli d'oro, innamoratasene appena lo vide, poteva, dopo sette anni dal loro primo incontro, confessargli:

« Mi avete guastata per tutti gli altri uomini: nessuno può sostenere il vostro confronto. Voi siete e resterete l'unico! ».

***

Ma una soave creatura si eleva tra tutte le donne che lo amarono e che egli amò, e segna un'orma incancellabile nel suo destino: Carolina Da Sayn. Il loro incontro era stato casuale, all'indomani di un concerto di beneficenza. Egli aveva trentasei anni, essa ventinove. Era seducente, affascinante, coltissima, spirituale. Conosceva molte lingue, aveva viaggiato mezza Europa, separata dal marito impostole dal padre, aveva una figlia di otto anni.

La scintilla che si era sprigionata dal loro incontro non doveva spegnersi mai più. Vissero dodici anni di felice intimità.

Figlia di Pietro Ivonowsky, ricco gentiluomo polacco, e di Paolina Pedoska, Carolina, futura Principessa di Sayn-Wittgenstein, era stata spettatrice e vittima del desiderio del suoi genitori. Il padre — ricorda Federico de Roberto — badava agli affari, viveva in campagna, lavorando ad accrescere il suo già pingue patrimonio; la madre non gustava altro che le eleganze e le frivolezze della vita mondana: allieva di Rossini, cantava con molta arte, e troneggiava e trionfava nei salotti. I coniugi si erano ben presto separati e la figlia viveva parte dell'anno in campagna col genitore, il quale le dava a studiare ciò che studiano gli uomini, e si faceva aiutare da lei a tenere i conti della vasta azienda. Carolina passava in quelle occupazioni lunghe ore della notte, fumando lunghi sigari per non cedere al sonno. L'altra parte dell'anno era dalla fanciulla vissuta presso la mamma, a percorrere dall'uno all'altro capo l'Europa, fra i ricevimenti, i balli, i concerti, gli spettacoli, in mezzo agli uomini più celebri ed alle dame più corteggiate.

I due metodi di educazione — se metodi possono chiamarsi queste negazioni del metodo — contribuirono entrambi, benchè tanto diversi, a turbare la giovinetta: alla scuola del padre essa contrasse maschie abitudini e fortificò la sua volontà naturalmente altera: effetti che non furono corretti dagli esempi materni: al contrario, quanto c'era di spregiudicato nella condotta della madre, poco mancò non facesse di lei una donna emancipata e la preparò malissimo a sopportare l'ordinario destino delle donne semplici e delle mogli tranquille.

Il principe, capitano Nicola di Sayn-Wittgenstein, che ella, ad onor del vero,

ricusò tre volte di sposare, ma a cui si unì finalmente per accontentare il desiderio paterno, non le dette e non poteva darle la gioia arcana che aspettava. All'annunzio del concerto di beneficenza che sarebbe stato tenuto dal virtuoso magiaro, Carolina sentì il bisogno di fargli rimettere un'offerta di cento rubli. Se non un tacito invito, egli deve aver trovato nel gesto della principessa un motivo di curiosità, e forse anche di speranza, perchè, col pretesto di ringraziarla, si reca a far visita alla generosa oblatrice, e questo primo incontro — dice un biografo del musicista — *è decisivo*. Poche settimane dopo la dama invita il compositore nel castello di Woronince; in autunno si incontrano un momento a Odessa, poi egli torna per lungo tempo presso di lei.

Quando è lontano, sospira: « Ah, possa rivedervi presto, perchè tutto quanto ho di cuore, di anima, di fede, di speranza, è soltanto per voi e vostro ».

La incontra presso il principe Lichnowsky, a Krzynamovitz, e poi a Weimar, dove entrambi si stabiliscono per lunghi anni. Vivendo nella stessa città si vedono tutti i giorni, si scrivono ancora assiduamente; egli le manda biglietti di una o due righe, senza data per dirle: « Siete amata e adorata dal mattino alla sera e dalla sera alla mattina »; oppure: « Siete aspettata e benedetta, cara, dolce, luce dell'anima mia ». Essa è, le dice: « il mio unico amore, la sola mia speranza, il mio miglior io, l'anima mia santa e gloriosa, la cara mia parte di cielo, la più adorabile, la più prodigiosa, la più tenera, la più incredibile ed insperabile natura di donna che si possa sognare, la fiamma della mia preghiera, la mia preghiera vivente, l'iride dei miei ricordi, la stella delle mie speranze, il sole della mia fede, il firmamento del mio pensiero, l'adorabilissima ed infinitamente cara fidanzata, sorella, amica e sostegno... ».

Carolina ha dato molte dimostrazioni della sua forza di animo. Nessuna difficoltà le ha impedito di convivere col Liszt. È stato necessario abbandonare la Russia, e, fino da quando essa ha compreso questa necessità, si è procurata i mezzi occorrenti, vendendo per un milione di rubli una sua terra. Al momento della partenza, mentre è scoppiata in tutta l'Europa la rivoluzione del 1848, le frontiere russe sono state chiuse, ma Carolina, col pretesto di una malattia che la costringe a fare la cura di Carlsbad, si è procurato da tempo il passaporto. E invano, dopo che è emigrata, le perviene più volte l'ordine di rimpatriare per l'assetto delle pendenze legali ed economiche della sua separazione coniugale; invano il Governo moscovita le minaccia l'esilio perpetuo e la confisca totale dei beni. Non le importa che la grande sostanza ereditata dal padre sia trasferita alla figlioletta, che ne sia tolta a lei l'amministrazione per affidarla alla tutela di estranei.

Se questa donna ha, dunque, deciso di diventare la signora Liszt, si può sicuramente predire che otterrà l'intento. Eccola infatti a Roma, per indurre l'autorità ecclesiastica a riconoscere la nullità del primo matrimonio, mentre i suoi avvocati mandano avanti la causa in Russia.

Il motivo sul quale appoggia la richiesta è la mancanza del libero consentimento al suo primo matrimonio, al quale fu costretta dalla volontà paterna. E la chiesa cattolica, — di cui lei fa parte — finisce con l'accogliere il ricorso ed annullare il matrimonio. Il suo sogno sta per essere alfine raggiunto! La cerimonia nuziale è fissata per il 22 ottobre 1861 a Roma, nella Chiesa di San Carlo al Corso, nella quale gli sposi, già pronti per pronunziare il fatidico sì, si confessano

e si comunicano. Ma sul più bello, proprio all'ultimo momento, un cugino di lei, capitato a Roma come un bolide, e per nulla convinto nè della sentenza russa, nè della sanzione romana, ricorre a Pio IX, supplicandolo di rivedere il suo giudizio. E Pio IX, scosso, fa sospendere la cerimonia, richiama i documenti e si accinge a riesaminarli.

Allora accade che la donna tanto energica e tenace cede alla contrarietà del destino. Lo sdegno la vince. Essa non solo tralascia di riprendere la causa per l'annullamento del suo vecchio matrimonio, ma si chiude in casa, dedicandosi agli studi teologici. Più tardi le giunge dalla Russia la notizia della morte del marito. Ora è veramente libera, ora può, se vuole, unirsi a Liszt per la vita. Ma il sogno perseguito per ben quindici anni non l'attrae più. Essa ama sempre Liszt; il suo amore è, però, divenuto mistico. Ed incoraggia il Maestro a seguirla sopra questa via, a darsi alla Chiesa, a comporre musica liturgica. Non ci vuole molto a convincere il debole carattere di Liszt, che il 25 aprile 1865 prende gli ordini minori e compone la *Santa Elisabetta* ed il *Christus*. Ma serba per la donna un affetto mai domo. Basti pensare alle parole del suo testamento: « Tutto ciò che ho fatto e pensato di bene da dodici anni, lo devo a Colei, che ho ardentemente desiderato chiamare col dolce nome di sposa... a Giovanna Elisabetta Carolina, principessa di Wittgenstein, nata d'Ivanowska.

« Non posso scrivere il suo nome senza un tremito ineffabile. Tutte le mie gioie mi son venute da lei, e le mie sofferenze vanno sempre a lei per cercare di essere placate. Essa si è non soltanto associata alla mia esistenza, al mio lavoro, alla mia carriera, aiutandomi con i suoi incoraggiamenti, stimolandomi con la sua prodigalità inimmaginabile di cure, di previsioni, di saggezza, di dolci parole, di ingegnosi sforzi, ma rinunciando spesso a sè stessa, abdicando a ciò che è legittimamente imperioso per la sua natura, per meglio portare tutto il mio peso, del quale ha fatto tutta la sua ricchezza e il solo suo lusso... ».

Dal momento della sua delusione, per altri ventidue anni che visse, Carolina non si allontanò mai da Roma. Nell'estate torrida ed accecante chiudeva ermeticamente la casa e viveva in una densa oscurità, appena diradata da un'unica candela accesa sopra una gran tavola coperta di fiori, dove leggeva, scriveva e faceva colazione.

Verso il tramonto — ricorda Ermanno Ponti — usciva a passeggio fuori porta o vagava al chiaro di luna tra il Foro ed il Colosseo, tra la via Appia e gli acquedotti. Schivava ogni compagnia, e scriveva con orgoglio ad un'amica: « Voi ora conoscete tutta la bellezza della mia solitudine... ».

Roma placava il suo spirito dolente. Lo testimonia stupendamente una sua lettera del 15 decembre 1867, in cui, quasi per un magico tocco, Roma del passato appare suggestivamente evocata: « Mi trovo così bene qui, sono così contenta di lavorare in pace, di vivere in questo centro così ricco, ove l'animo e l'intelletto hanno nutrimento, ben superiore ai piaceri che dona la fortuna! Il mondo intero passa per Roma. La Germania, la Francia, la Spagna. Vi è tutto; ognuno è qui. Dotti, artisti, vescovi eloquenti, pellegrini che giungono dagli antipodi.

« Vi assicuro che nè Parigi, nè Vienna offrono una tale varietà di personaggi curiosi ed interessanti, dai grandi sovrani ai più umili missionari. Senza confusione, senza rumore, senza folla, tutto ciò che succede a Roma è così grande, che qualunque quantità di gente vi arriva resta sempre vuota, rimane sempre la

regina desolata, la regina eterna, la Niobe delle nazioni, la città delle meravigliose solitudini ».

Nel suo appartamento vi era, tra le altre, una stanza con una tavola carica di un numero infinito di busti di Liszt; essa possedeva gli esemplari di tutti quelli che erano stati fatti negli ultimi quattordici anni. Quattordici giganteschi ceri spiccavano dai muri. Ogni anno il Cardinale Antonelli, che andava a visitarla non meno di due volte al mese, le offriva uno di questi ceri benedetti dal Papa.

E fu appunto il Cardinale Antonelli che contribuì a distoglierla dal matrimonio con Liszt, imponendole altre preoccupazioni: interessi della Chiesa, interessi letterari. Il Segretario di Stato del Papa non aveva trovato nulla di scorretto nel matrimonio di Liszt, ma lo giudicava inutile.

***

Intanto Liszt imprendeva la sua nuova vita religiosa. « È inutile che io vi dica come non si sia prodotto in me un grande mutamento, o che io vada obliando. Soltanto la mia vita si sta ordinando più semplicemente, e la fede cattolica della mia infanzia è divenuta un sentimento regolare e regolatore. In tal modo io mi attacco singolarmente a Roma, dove spero di lasciare le mie ossa ». Così all'*amica lontana* scriveva dall'Oratorio della Madonna del Rosario, ove era andato a stabilirsi nel 1863, e di cui occupava il primo piano lavorando e pregando.

In quella residenza, l'11 agosto di quell'anno, il musicista ricevette la visita di Papa Pio IX, accompagnato da alcuni cardinali. Il Papa era triste, quel giorno. Fece comprendere a Liszt che era andato per essere sollevato dal suo genio e lo pregò di improvvisare. « È nell'improvvisazione — egli diceva — che si mostrano specialmente l'originalità e l'individualità dell'artista ».

« Io suonavo dunque, — narra il Maestro — abbandonato alla mia fantasia. Probabilmente la benevolenza dell'uditore mi impressionava. Ma, senza far l'elogio del mio *tapotage*, debbo constatare che il Santo Padre era profondamente commosso, e quando ebbi finito, mi disse una cosa assai curiosa:

« La giustizia, mio caro Palestrina, si dovrebbe servire della vostra musica (se si potesse aver sempre a disposizione come ora) per indurre al pentimento i criminali induriti. Nessuno resisterebbe, ne sono sicuro, e non è lontano il giorno, data la nostra epoca di idee umanitarie, in cui si useranno simili metodi psichici per aver ragione delle anime viziate ».

Nello spirituale raccoglimento dell'oratorio, l'ispirazione del musicista si volgeva agli alti orizzonti del lirismo religioso. E nel settembre egli lavorava alacremente attorno allo *Stabat Mater*, di cui riserbava alla sua principessa la primizia dell'audizione.

Poi troviamo il Maestro ospite del Cardinale Hohenlohe, a villa d'Este. Il Cardinale Hohenlohe era cognato della principessa Sayn de Wittgenstein ed era stato feroce avversario del matrimonio del Maestro con la cognata. Secondo il Bonnefor, l'Hohenlohe così spiegava il suo mutamento nei riguardi del Liszt:

« Un amante? Ciò non mi riguarda. Ma un marito plebeo lascerebbe nella mia famiglia una macchia indelebile ».

Del grande Maestro si ricorda un concerto dato a Tivoli che suscitò enorme entusiasmo.

Nel 1864, a Castelgandolfo — narra il De Angelis — Liszt eseguiva al piano l'aria della *Casta Diva*. Il Papa ne rimase così compreso che, accostatosi al musicista, ed accompagnato da lui, cominciò a canticchiare la famosa aria del Bellini.

A questo proposito si diceva che il Pontefice avesse l'abitudine di farsi accompagnare dal Liszt. Questa diceria si era andata tanto affermando, che un canonico ebbe l'idea di far dipingere un quadro rappresentante Pio IX in atto di cantare, in piedi, vicino al Liszt, che siede al piano e veste l'abito talare. La morte del canonico impedì l'esecuzione del progetto.

Nonostante l'età e la sua nuova veste sacerdotale, le donne non lasciavano in pace il grande musicista ungherese. Liszt era vecchio quando una signora, madre di un figlio già adulto, gli scrisse per supplicarlo di volerla accettare come compagna di viaggio, come segretaria, come cameriera, come serva, insomma come volesse, pur di accordarle l'immensa fortuna di stargli vicino.

A Budapest ebbe una scolara ed un'amica ben diversa da tutte le altre donne innamorate di lui: una compagna fedele, che si ingegnò di creargli una casa comoda e tranquilla, adattandosi perfino a fargli da cuoca, a tenere in ordine le sue carte ed il suo guardaroba. Nessuno forse più della buona e modesta Lina Schmalhausen ha saputo amare veramente il Maestro, e quando egli, dopo tanti romanzi e tante avventure, ebbe bisogno di pace e di raccoglimento, trovò nella casa della fedele Lina, un asilo sicuro, dove poter chiudere tranquillamente gli occhi.

Ma prima di morire Liszt fece un ultimo giro di concerti attraverso il mondo. Il suo ritorno in Inghilterra, nel 1886, avveniva a distanza di ben 45 anni dalla sua ultima visita. Benchè settantacinquenne, il musicista, sollecitato dal suo allievo Walter Bache, giunse a Londra il 3 aprile, ripartendone il 20. Liszt dette un concerto che fece furore. « Io — narra Hermann Klein in uno scritto di ricordi personali — l'udivo per la prima volta suonare, e, affascinato, non sapevo comprendere come un artista settantacinquenne conservasse ancora quel tocco divino, quell'espressione squisita, quella tecnica prodigiosa ed incomparabile ».

A distanza di due giorni, Liszt fu ricevuto al Castello di Windsor dalla Regina Vittoria che già lo aveva ammirato nel 1841, e che volle riudirlo.

Poco più di tre mesi dopo, il 31 luglio 1886, egli, recatosi dalla figlia Cosima, vedova di Wagner, moriva a Bayreuth, ai piedi del tempio di cui era stato l'apostolo più fervido e più convinto.

L'annunzio della sua morte fu fatale per Carolina, che, l'anno successivo, e precisamente l'8 marzo 1887, si spegneva essa pure a Roma, dichiarando esserle dolce la morte che le concedeva di riunirsi nell'al di là all'amato Liszt.

Sulla sua tomba, che sorge nel piccolo camposanto tedesco di San Pietro, vicino al Vaticano, si legge:

Mon espérance est là-haut!

Così si concludeva misticamente, in Dio e nel regno delle ombre, una delle più ardenti passioni umane che la storia delle celebrità mondiali ricordi. Liszt e Carolina di Wittgenstein avevano continuato ad amarsi anche dopo essersi divisi per seguire, per vie diverse, il cammino celeste, e, se il grande musicista non era stato esaudito nel suo desiderio di chiudere gli occhi alla vita nella Roma diletta, dove risiedeva la donna del suo cuore, a Roma dovette volare il suo ultimo pensiero nella suprema ora del distacco dalle cose terrene.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

S.O.S

A. Mangeot lancia su *Le Monde Musical* il grido d'allarme. La musica umana sta per annientarsi, schiantata dai turbini ciclonici della musica meccanica.

La scoperta del film sonoro, la generalizzazione del suo uso nei cinematografi, ha portato come conseguenza la decimazione delle orchestre. L'elemento umano non ha più un valore essenziale: l'individualità artistica dell'esecutore — ora che la musica viene manipolata, confezionata e servita in scatole — non ha più che un'importanza virtuale; ed è solo motivo di reminiscenze nostalgiche da parte di qualche malinconico « passatista ».

Ma chi — pur a costo di essere preso per un parruccone barbogio — invoca il soccorso da questa minaccia di imminente distruzione, è nel vero. La sostituzione dell'apparecchio meccanico all'uomo non è stata suggerita da preoccupazioni di un progresso nell'esecuzione musicale, ma dall'assillo economico: la volontà nuda e cruda di ridurre le spese. Nulla di comune, dunque, con le ragioni ideali del progresso in senso assoluto; quello che alla diligenza ha sostituito il treno e l'automobile; alla torcia, la lampada ad arco.

L'elemento umano è ormai bandito dalle esecuzioni musicali di gran parte dei cinematografi, « dancings », caffè, sale di spettacoli vari. Ma — quel che più conta — la sua presenza è fortemente compromessa anche nel teatro. Non è improbabile che, un giorno non lontano, le masse orchestrali della scena lirica, le quali comportano attualmente uno stanziamento oneroso nei bilanci delle diverse gestioni, siano sostituite da ordigni sonori perfezionati.

Si giungerà fatalmente non soltanto allo sfacelo delle istituzioni sinfoniche, ma — di pari passo con l'agonia artistica — ad un declino irrimediabile di tutta l'industria inerente alla musica e dell'insegnamento professionale.

La scomparsa d'un gran numero di professori d'orchestra ha prodotto immediatamente una contrazione sensibilissima nella fabbricazione degli istrumenti musicali. Istrumenti ad arco, a pizzico, a fiato, a percussione, sono in graduale regresso di produzione. Lo stesso fenomeno si rileva per un numero preponderante di istituti musicali, particolarmente nella provincia, dove gli iscritti si assottigliano di anno in anno. Le famiglie esitano a far seguire ai figli un corso di studi, preparatorio ad un avviamento professionale ormai incerto e precario.

La stampa musicale languisce dello stesso male. E se gli editori e i rivenditori hanno potuto, per buona grazia, trovare un cespite di compensi adeguato, gli uni mercè l'introito dei diritti di riproduzione, gli altri con la rivendita dei dischi e delle macchine, nessun beneficio, per converso, tocca agli operai — incisori e tipografi — che di questa travolgente meccanizzazione della musica sentono tutta la deleteria influenza economica.

Il rimedio? C'è forse un solo mezzo.

Il gusto della musica non è stato forse così intenso come ai nostri giorni. L'aria ne è satura. Si può dire: non esiste arredamento di casa — per modesto e umile che sia — che non lasci un angolo al fonografo o alla radio. E allora, invece che dichiarare la guerra a oltranza alla macchina, come taluno pretende, non sarebbe il caso di scendere a patti con questa, in modo che un compromesso razionale e irretrattabile garantisse la coesistenza pacifica dell'elemento umano e meccanico? La soluzione potrebbe delinearsi in questa formula:

Il film sonoro e il pick up — dato che lavorano a tariffa estremamente bassa — dovrebbero adossarsi tutte le imposte e le tasse, che gravano attualmente sullo spettacolo teatrale; così l'orchestra umana, alleggerita di questo mastodontico fardello tributario, potrebbe salvarsi dal pericolo minaccioso che oggi la insidia e la circuisce, e che segna a breve scadenza la sua irrimediabile fine.

Dopo la spedizione di questo fascicolo sospenderemo l'invio di MUSICA D'OGGI a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento pel 1931.

La musica tedesca contemporanea

Dopo una serie di studi — molto sintetici ma chiari — sui principali compositori tedeschi d'oggi, apparsi sul *Ménestrel* nei numeri scorsi, A. Machabey, riassumendo ora in una conclusione il suo esame, pubblica un epilogo, riguardante le tendenze direttive di questi nuovi compositori e l'accoglienza che le loro musiche trovano presso il pubblico. Ci sembra non inutile riportare alcuni brani.

Dopo aver esposto in breve le teorie riguardanti più strettamente il rinnovamento della tecnica — allargamento del campo tonale, arricchimento del vocabolario musicale di nuovi mezzi sonori, soluzioni di nuovi problemi tecnici senza inutili ritorni a formule e teorie del passato — l'Autore osserva ancora:

« Un altro carattere, non meno importante di questi nuovi musicisti, è che essi non si servono di alcun elemento tolto alla musica popolare. So bene che da trent'anni a questa parte, molti compositori, e non dei meno significativi, si sono innamorati dei temi popolari e se ne valgono per le loro composizioni, ciò che dal punto di vista logico è un errore assolutamente incomprensibile. Che cosa è un tema popolare se non *la spoglia* d'un motivo inventato da un artista, e che gli interpreti anonimi del popolo hanno spogliato del suo aspetto artistico, delle intonazioni espressive e personali, dei ritmi sapienti, per adattarlo all'uso quotidiano della folla: canzoni di lavoro, canzoni di marcia, di danza, *berceuses*, ecc.?

« Certamente abili musicisti hanno trovato modo d'abbigliare tali temi di armonie e di colori strumentali magici, opera piacevolissima che non pensiamo certamente a rimproverar loro; però, senza offesa per alcuno, è permesso pensare che il compito dell'artista creatore è più d'*inventare* nuovi motivi che *rigenerarne* dei vecchi, e che si può benissimo lasciare ai *folkloristi* la cura di scoprire e di raccogliere i canti popolari a maggior profitto della storia e della sociologia.

« Sotto questo rapporto i musicisti tedeschi contemporanei sono rimasti fedeli alla tradizione *artistica* e non solamente a quella *musicale*. La tecnica da essi adottata si oppone all'uso delle musiche popolari, ed impedisce loro un esercizio facile e gradevole che il pregiudizio della moda permette e favorisce ».

L'Autore chiede ora se tale musica piaccia o no. Certamente tutti coloro che hanno avuto un'educazione musicale rigorosamente classica, che amano le strutture simmetriche, le cadenze perfette pronte a rimettere in careggiata l'auditore ad ogni quattro od otto battute, di fronte a questa *apparente* anarchia si trovano — per ora — disorientati, e, senza darsi la pena d'ascoltare disinteressatamente e di rendersi ragione della formazione di una nuova sensibilità e quindi di una nuova tecnica, rigettano queste nuove espressioni fra la « non musica ». « Questo — nota il Machabey — è sommariamente lo stato fisiologico e psicologico di migliaia d'ascoltatori, del quali è *pericoloso* voler modificare le abitudini — e di musicisti professionisti convinti tutt'al più dell'origine *naturale* delle leggi musicali. — Parole magiche, il cui prestigio è assicurato dal nessun significato ».

Dove trovano dunque queste musiche gli ascoltatori, gli studiosi, i seguaci?

« Fra coloro che alla musica non chiedono solamente un piacere auditivo: fra coloro in cui l'intelligenza tiene in briglia la sensibilità (o ciò che comunemente si crede tale) e che un'esperienza nuova interessa assai più che un'esperienza ripetuta migliaia di volte con variazioni più o meno sensibili ».

Anche in Germania le nuove manifestazioni musicali trovarono dapprima avversari, scettici ed increduli. Ma trovarono anche ben presto ascoltatori che s'interessarono, critici che le studiarono: e ben presto tutta una parte numerosa del pubblico seguì questi primi. Ciò fu possibile perchè la musica, nella vita dei paesi tedeschi tiene un posto assai più grande e serio che non nei paesi latini: occupa un posto molto importante nella vita culturale tedesca, specialmente nelle scuole superiori. Numerose Università vantano una cattedra di musicologia e d'insegnamento superiore della musica, cattedre giustificate dall'assiduità di gruppi imponenti di allievi. Tale stato di cose ha finito per creare un ambiente favorevole non solo alla musica, ma alla evoluzione musicale, la quale, per prodursi, ha bisogno prima di cervelli ricettivi, poi di intelligenze attive. Questo movimento continuo ha finito col famigliarizzare progressivamente al mutarsi delle vecchie formule, poi alla ricerca di formule nuove anche un pubblico più vasto, ed a *pensare* la musica invece d'ascoltare passivamente (*ascoltare* la musica *davvero* non è mai *un riposo* come generalmente si pensa): e questa rispondenza collettiva è di grande aiuto agli artisti i quali possono aver fiducia nei loro sforzi, nelle loro ricerche di nuovi mezzi d'espressione per la nuova sensibilità. Naturalmente vi sono gli irreducibili ostinati che guardano tutta la musica composta ieri come un modello di perfezione e sono convinti che non si potrà mai far nulla di *meglio* sopratutto se *diverso* (ma quei signori ignorano dunque tutta la musica del passato per non accorgersi dell'evoluzione continua); ma a quelli si può dire tranquillamente con le parole dell'autore di questi interessanti studi:

« Ricordatevi la lezione del passato, quella di Wagner in special modo: guardiamoci dagli entusiasmi troppo immediati, ma evitiamo an-

che di condannare troppo frettolosameite: ascoltiamo attentamente e pazientemente le idee e le musiche; quando l'ora sarà giunta si potrà giudicare senza prevenzioni.

Questo non vuol dire che saremo noi a giudicare! ».

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, dicembre 1930.

G. Nataletti. - *L'armonia nella musica di oggi.*

Traendo pretesto dalla pubblicazione del libro di Desderi sulla *Musica contemporanea* l'A. ne riassume il primo capitolo, sull'armonia, osservando la rapida evoluzione che nel primo quarto di secolo questo elemento ha subito nello sviluppo della musica attuale.

——— gennaio 1931.

G. Nataletti. - *Voci della vecchia Roma.*

Studio sui gridi dei venditori ambulanti.

Giornale dell'Arte. - Milano, 11 gennaio 1931.

G. Picciola. - *L'opera pianistica di César Franck vista da un interprete.*

Il saggio attesta nello scrittore competenza e corredo di studi, tanto più ch'egli è concertista di chiara fama, e l'opera pianistica franckiana, ch'egli sottopone a perspicuo esame con metodo sistematico d'indagine, e sulla scorta di una copiosa bibliografia, è elemento costitutivo essenziale dei suoi programmi di concerti.

La Rassegna Musicale. - Torino, gennaio 1931.

G. C. Speziale. - *Ancora per Paisiello.*

« C'è ancora dell'inedito su Paisiello » afferma l'A., prima di rilevare le manchevolezze di alcuni studi sul compositore tarantino. E prova la sua affermazione mettendo in luce la singolare figura d'un mecenate-amico del Paisiello, gli anni trascorsi a Bologna ed a Modena dall'autore della *Nina* e le prime opere da lui scritte: rievocando le rappresentazioni di esse, analizzando brevemente tali lavori e ricordando la simpatia che Napoleone aveva per Paisiello e la sua musica.

B. De Schloezer. - *Comprendere la musica.*

Sulla comprensione della musica, sul significato di essa, sulla *maniera* di comprenderla, l'A. scrive un lungo articolo impossibile a riassumere, in cui troviamo, tra l'altro, che « la musica sarebbe la più pura di tutte le arti nel senso che in essa non sussiste più il minimo elemento che sia segno o rappresentazione di qualche altra realtà ulteriore che si debba afferrare attraverso la sua percezione... — Pur restando intraducibile, il senso musicale dell'opera può essere preciso quanto quello di un'opera scientifica ». Interessante la distinzione fra « le reazioni complesse degli udtori davanti all'opera musicale, e l'atto col quale essi afferrano il senso dell'opera ed il suo contenuto: cose queste che spesso vengono confuse. Dinanzi ad una *Passione* di Bach noi proviamo oggi altre *emozioni* che non Bach stesso ed i suoi contemporanei: ma non vi è che un modo di *comprenderla* ».

J. Majone. - *Musica e musicisti nei ricordi di Grillparzer.*

Scritto sull'importanza che la musica ebbe nella vita e nella sensibilità del poeta austriaco, che fu anche buon musicista egli stesso: e rievocazione dei musicisti ch'egli conobbe e con i quali ebbe rapporti, specialmente con Beethoven, per il quale il Grillparzer scrisse una *Melusina*.

G. C. Argan. - *Appunti di scenografia contemporanea.*

Osservazioni ed appunti — d'una sensibilità viva ed intelligente — sull'evoluzione del concetto scenografia, sulle manifestazioni più recenti di essa, sulle varie caratteristiche dell'opera dei vari riformatori, da Gordon Craig ed Appia, fino ai più recenti.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 gennaio 1931.

R. De Rensis. - *Ricordando Luigi Mancinelli.*

Nel decimo anniversario della morte di Mancinelli l'A. rievoca brevemente la vita e l'opera del compositore e direttore d'orchestra, mettendone in rilievo le caratteristiche e la multiforme attività.

C. Simonetti. - *Interpretazioni.*

Prendendo pretesto dalla pubblicazione di alcune composizioni pianistiche di E. Desderi, l'A. pone in luce le qualità più tipiche del compositore torinese, e fa una minuziosa ed accurata analisi dei suoi più recenti lavori.

M. Saint Cyr. - *Arturo Toscanini.*

Studio sulla formazione e gli elementi che formano la complessa personalità del direttore d'orchestra « *ideale* » impersonato, secondo l'A., in Arturo Toscanini, come più completamente non è possibile.

L'Italia Musicale. - Roma, gennaio 1931.

L. Illica. - *Speranze e sconforti di Catalani, in un epistolario inedito.*

Pubblicazione di alcune lettere inedite di Catalani, riguardanti vari periodi della sua vita, e d'un lungo frammento d'una lettera in cui L. Illica rievoca la morte del compositore lucchese.

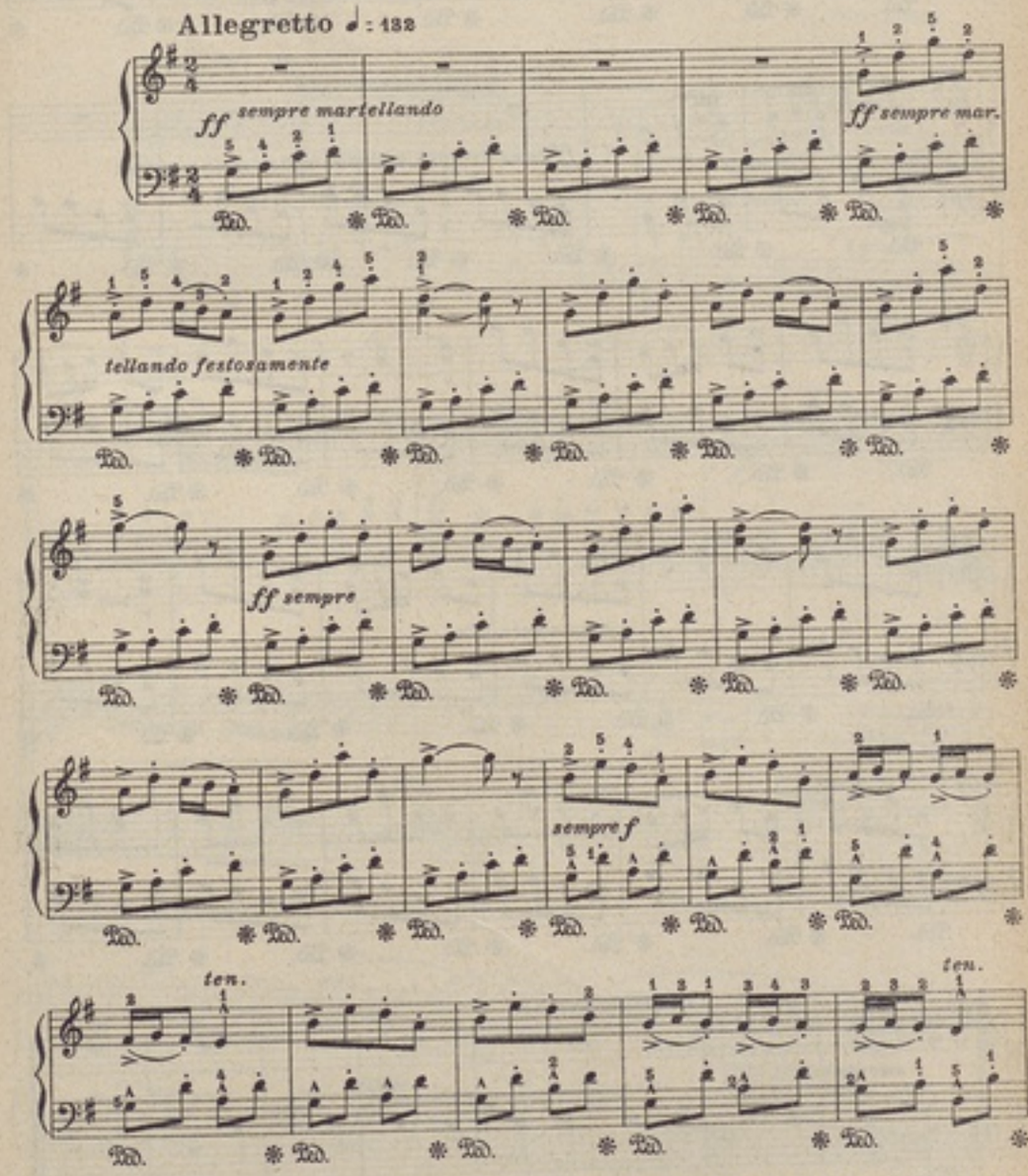
—— *Come L. Perosi scrisse « Giulietta e Romeo » e poi la rinnegò.*

Si parla dell'opera teatrale che il Perosi scrisse e di cui fece sparire il manoscritto prima dell'esecuzione, e se ne ricordano la storia e le vicende.

Martino il Campanaro

Da « *NINNOLI MUSICALI* »
12 Pezzi facili e facilissimi per fanciulli

L. Ferrari-Trecate



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. E.R. 1076 U

ff come l'inizio, scampanando con insistenza

a poco a poco dim.

p

lasciando vibrare

smorzando

rall.

ADAGIO

(dalla Sonata in *Re Maggiore*)

Dall'*ANTOLOGIA PIANISTICA PER LA GIOVENTÙ*
di S. Cesi e E. Marciano

Baldassarre Galuppi
(1703-1785)

(♪=96)

p dolce espressivo

mf

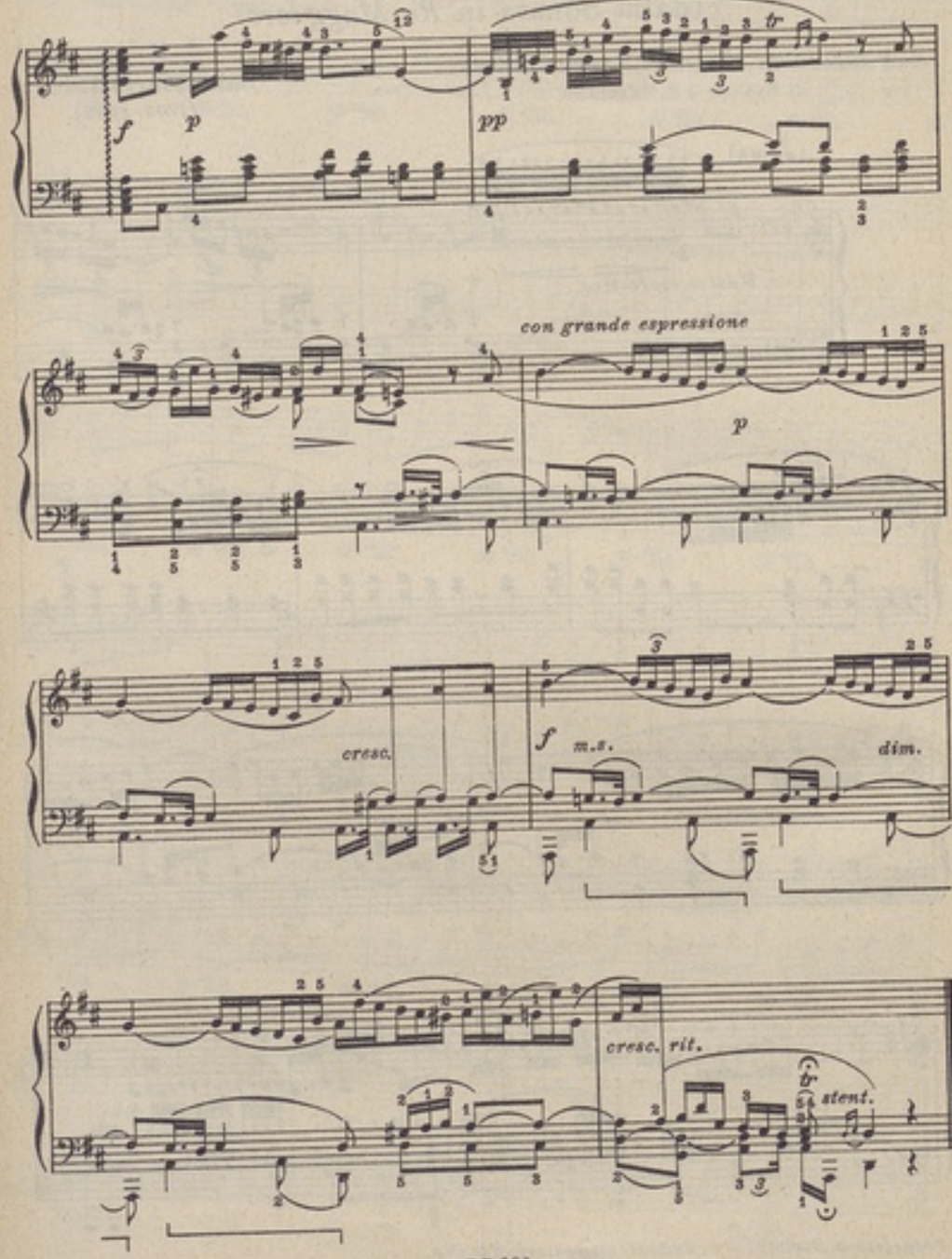
mf dim.

p

dim. e rit.

pp

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.



E.R. 828

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1931.

H. PRUNIÈRES. - *Francesco Cavalli.*

Prima parte d'uno studio, tolto da un volume di prossima pubblicazione, sul Cavalli e l'opera italiana nel secolo XVII. L'A. — già noto per i suoi studi sulla musica italiana del 1500-1600, e specialmente su C. Monteverdi e L. Rossi — traccia una minuziosa ed esatta biografia del musicista veneziano, allievo e successore di C. Monteverdi, sulla scorta di numerosi documenti da lui raccolti nelle biblioteche italiane ed anche di Parigi per quanto riguarda il soggiorno in Francia del Cavalli.

M. BRILLIANT. - *L'influence multiforme des ballets russes.*

Continuazione e fine d'un lungo articolo iniziato nel numero precedente, nel quale l'A. esamina l'evoluzione del balletto russo dai suoi inizi fino alla morte di Diaghilew. Dopo aver fatto osservare come la fortunata forma d'arte abbia creato un nuovo stile — lo *stile* « Balletto Russo » — l'A. osserva come la rapidità dell'evoluzione di esso ed i più diversi tentativi non gli abbiano impedito d'avere dal principio alla fine una unità: ma tale unità non era dovuta ad un criterio direttivo (anzi assai vario e mutevole) quanto alla personalità del loro creatore e direttore S. de Diaghilew, il quale, pur non essendo nè compositore, nè pittore, nè coreografo (quantunque avesse conoscenze tecniche in ognuno di questi campi) si serviva dei collaboratori e degli elementi più diversi per fonderli in uno spettacolo che gli apparteneva per diritto di creazione. L'A. afferma ancora l'influenza che il *Balletto* russo ebbe, non solo sul teatro, sulla scenografia, sulla pittura, ma anche sulla moda, sulla decorazione, ecc. ecc.

A. LIESS. - *L'Harmonie dans les oeuvres de Debussy.*

« ... La musica romantica s'incarnava soprattutto nell'armonia, in una sovrabbondanza di sonorità sempre più dense di significato... L'elemento energetico e l'elemento sonoro puro che tende verso il colore, trovarono la loro realizzazione in Wagner, nella misura in cui questi due elementi poevano svilupparsi restando uniti... ». Dopo Wagner « apparve chiaramente che non v'era sviluppo possibile in quel senso, e la sola possibilità consisteva nello sviluppare separatamente i due elementi... In Germania, per il suono inteso come colore, non si giunse a trarre le ultime conseguenze dall'armonia wagneriana... Questo fu il compito di C. Debussy ». Come il Debussy sia giunto a questo, quali siano le origini, le caratteristiche della evoluzione della sua armonia, il suo sviluppo, lo spiega l'A. in questo scritto lucido e denso, ma per la sua stessa densità impossibile a riassumere.

A. STRADELLA

Forza dell'amor paterno

Opera in tre atti (GENTILI)

Canto e Pianoforte L. 50,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Le Ménestrel. - Parigi, 2 gennaio 1931.

CH. BOUVET. - *Spontini, compositeur d'Opéras-comiques.*

Dell'autore della *Vestale* e di *Fernando Cortez* si ricordano sempre i drammi musicali ricchi di *pathos*, dall'ampio lirismo, dalle situazioni forti. In questo scritto l'A. — che ha un interessante volume sul musicista italiano al suo attivo — ricorda lo Spontini autore di *operas-comiques*: *La petite Maison*, *Milton* e *Julia ou le Pot de Fleurs;* ne mette in luce i caratteri, e ne rievoca le rappresentazioni, specialmente della *Petite Maison*, la cui *première* fu piuttosto tempestosa.

30 gennaio 1931.

P. DUKAS. - *Vincent d'Indy.*

L'A. di *Arianna e Barbe-bleu* traccia un profilo del compositore della *Leggenda di S. Cristoforo* mettendo in rilievo le qualità dell'uomo e dell'artista, illustrando l'alta concezione severa che ha dell'Arte il D'Indy, e rivendicando per lui il posto che gli è certamente dovuto nella storia della musica francese moderna.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° gennaio 1931.

H. WOLLETT. - *De l'expression en art.*

Crociata contro i denegatori dell'espressione musicale. I moderni iconoclasti si appellano a Bach. Ma il grande di Eisenach ha forse proscritto il sentimento espressivo dalle sue immortali creazioni?

15 gennaio 1931.

R. GIBAUDAN. - *Musique et silence.*

D'Annunzio ha scritto: « L'essenza della musica non è nel suono, ma nel silenzio che la precede e nel silenzio che la segue ».

INGHILTERRA

The Musical Times. Londra, gennaio 1931.

C. W. ORR. - *Elgar and the public.*

La posizione di Elgar dinanzi al pubblico ed alla critica attuale è assai curiosa. Dopo esser stato considerato uno dei grandi musicisti inglesi — sul continente, fino a non molti anni fa, era l'unico compositore britannico noto e stimato — il pubblico e la critica più recente affettano, se non d'ignorarlo, di considerarlo come un sorpassato. « ... Egli ha preferito (al contrario di certi musicisti più recenti) di scrivere abbondantemente per il gran pubblico che, alla fine, è quello che consacra l'immortalità di un artista ».

W. S. Drew. - *The complexity of singing.*

Articolo tecnico sull'arte del canto, dal punto di vista fisiologico.

A. Brent-Smith. - *On conducting.*

Si parla dell'arte della direzione d'orchestra, sul modo d'apprenderla, sui vari errori di valutazione e di concezione e sui rapporti fra il direttore e l'orchestra. « ... Un'orchestra di prim'ordine può dare una superba esecuzione di *certe* opere anche sotto la guida d'un direttore di poca esperienza, ma nessun grande direttore può dare un'esecuzione perfetta di qualunque opera con un'orchestra mediocre... ».

H. Joachim. - *Otakar Sevcik: his spirit and teaching.*

Analisi del metodo e della tecnica strumentale del famoso violinista ed insegnante.

P. Landormy. - *Darius Milhaud.*

Lungo scritto — preceduto da note biografiche — sull'evoluzione dell'arte di D. Milhaud. L'A. esamina le influenze iniziali subite dal Milhaud, la formazione della sua personalità, i caratteri di questa, analizza la tecnica del compositore con numerosi riferimenti ai lavori più significativi.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1931.

J. R. Clemens. - *Händel and Carey.*

Pubblicazione di alcuni documenti riguardanti il soggiorno di Händel a Londra e su Henry Carey, musicista inglese del settecento.

H. Lambert. - *John Ireland's piano concerto.*

Breve scritto critico sull'ultimo lavoro del noto compositore.

Monthly Musical Record. - Londra, gennaio 1931.

H. J. Foss. - *Philip Heseltine (1894-1930).*

Articolo biografico-critico sulla personalità e le caratteristiche del compositore inglese recentemente scomparso.

R. Gallop. - *Folk-song of the basques.*

Accurato esame sulla struttura, la forma, i caratteri di canti popolari baschi.

E. Blom. - *Ireland's piano concerto.*

Ampia analisi, ricca di citazioni musicali, di questo recente lavoro del noto compositore inglese.

Music and Letters. - Londra, gennaio 1931.

J. H. Elliot. - *The All-Brass ensemble.*

Si propugna la rinascita della musica per banda. L'A. fa rilevare le ricche risorse che un buon complesso di ottoni può offrire ad un compositore e l'utilità che un nuovo sviluppo bandistico — bene organizzato e ben diretto — potrebbe avere per l'educazione musicale di *the man-in-the-street*.

A. G. Browne. - *Bela Bartok.*

L'A. studia i caratteri dell'arte del compositore ungherese, le forme del suo melodizzare, le influenze della musica popolare ungherese sull'arte di Bartok, l'evoluzione da lui subita, e ne analizza minutamente la tecnica, mettendo in rilievo la personalità del compositore e arricchendo l'interessante scritto di numerose e ben scelte citazioni musicali.

W. L. Smyser. - *Richard Strauss.*

Intervista con R. Strauss: *Il Califfo di Vienna*, come l'A. lo chiama. Lo ha seguito per qualche giorno, in casa, al teatro, alle prove; n'è risultato un piacevole articolo che presenta la figura dell'autore di *Salomè* specialmente come uomo, senza però trascurare il compositore — che esprime qualche curiosa opinione e per sè non soffre di false modestie — ed il direttore d'orchestra.

G. E. Abraham. - *Tolstoy and Moussorgsky.*

Si illustrano le analogie assai strette che passano fra la concezione dell'arte di Moussorgsky (« L'arte è un mezzo di comunicare con gli uomini e non una *fine* in se stessa ») e quella espressa da Tolstoi nel suo curioso libro: *Che cosa è l'Arte?*

M. D. Calvocoressi. - *A note on folk-song in modern music.*

Osservazioni sull'uso delle canzoni popolari nella musica moderna, e sulle possibilità ch'esso può offrire al compositore. L'A. cita ed illustra gli esempi del *Boris*, di *Islamey* di Balakirew (considerato a torto — osserva l'A. — da tutti i pianisti, come un semplice pezzo di virtuosità) e della *Symphonie Cevenole* di D'Indy.

A. E. Brent-Smith. - *Dual inspirations.*

L'A., prendendo le mosse da qualche curiosa analogia d'ispirazione nel campo letterario, ne fa rilevare numerose anche nel campo musicale, specialmente del secolo scorso, e conclude che se tali coincidenze esistono nei grandi musicisti non è certo un disonore per loro. Solo tali *analogie* divengono un po' frequenti in certa musica d'oggi l'A. non dice quale) e tali da cominciare ad esser considerate con un po' di sospetto.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, gennaio 1931.

W. v. Bartels. - *Max Regers und wir.*

La musica di Max Reger esercita sulla nostra sensibilità una attrazione che va facendosi di giorno in giorno più intensa. L'arte regeriana poggia su presupposti basilari di austera idealità e su elementi di profonda meditazione, che hanno un rapporto di connessione intima con la nostra psiche.

A. Lindner. - *Die drei Wesenelemente der Musik Max Regers.* (I tre elementi essenziali della musica di Max Reger).

Dal copioso carteggio del Maestro con l'autore di queste note (carteggio che costituisce quasi un'autocritica del compositore stesso), emerge un dato positivo, confermato e illustrato da tutti gli studiosi della produzione regeriana: i tre lati più appariscenti di quest'arte sono rappresentati dall'elemento *eroico, burlesco, mistico*. L'articolista afferma: « Se noi vogliamo comprendere il significato storico dell'apparizione di una figura artistica come quella di Max Reger, indagandone l'intrinseca natura umana e spirituale, non ci resta mezzo migliore e più sicuro che quello stesso che il Maestro ci offre: lo studio assiduo, profondo e possibilmente comparativo di tutte le sue opere.

F. Stein. - *Ein unbekanntes Sinfonie - Fragment Max Regers.* (Un frammento ignorato di sinfonia di Max Reger).

Reger concepì per lungo tempo il piano di una sinfonia. Già nella *Sinfonietta*, nella *Serenata*, nel *Prologo sinfonico ad una tragedia* egli aveva mostrato quali fossero le sue doti tecniche di sinfonista. Il frammento — del quale è riportata in fac-simile la prima pagina — consta di 36 pagine di partitura.

H. W. v. Waltershausen. - *Regers Instrumentationskunst.*

Altra cosa è il contrappunto, altra la strumentazione. In Reger l'orchestratore non è al livello del contrappuntista formidabile. Qualche dettaglio di congestione strumentale, di polifonia ipertrofica, è evidente. L'orchestra non è una massa corale. Il colore dei timbri non ha nulla a che fare con l'andamento delle linee contrappuntistiche. Con tutto ciò, è evidente nella produzione orchestrale regeriana un progresso sempre crescente, il segno di una mano sempre più sicura.

Melos. - Magonza, gennaio 1931.

H. Strobel. - *Wer spielt Musik?*

Il problema musicale è trattato dal punto di vista affaristico. Chi fa della musica, chi suona, oggi? In tempi acuti di crisi, come quelli che stiamo attraversando, non è fuori luogo tenere in avvisima considerazione il *consumatore* di musica: l'abbonato alla radio, l'acquirente di dischi, il fedele cliente delle librerie musicali.

H. Gutman. - *Der Berliner Konzerthörer.*

Il frequentatore berlinese dei concerti è una complessa figura borghese, che assomma le più disparate caratteristiche. C'è l'inconditore, l'idolatra del virtuoso, l'annoiato, il supercritico. Tutto il mondo è paese, aggiungiamo noi.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 1 gennaio 1931.

W. Hirschberg. - *Zum neuen Jahr.*

Come lieto viatico per l'anno nuovo, sono riportati i versi di chiusa dell'inno sacro di E. Möricke, musicati da Wolf, l'acuto genio del *lied* tedesco.

---

7 gennaio 1931.

F. Herzfeld. - *Die Möglichkeiten der neuen Oper.* (La possibilità dell'opera moderna).

La musica per il teatro dei nostri giorni ha un avvenire nebuloso innanzi a sè. Essa ristagna in una crisi, di cui è impossibile presagire la fine. Manca soprattutto, negli elementi di creazione del melodramma contemporaneo, un contenuto ideale, un soffio di spiritualità.

S. Brichta. - *Oskar Nedbal.*

Note commemorative in memoria del direttore d'orchestra boemo, scomparso di recente.

L. Fugmann. - *Uraufführungen in Paris.* (Prime esecuzioni a Parigi).

Ventun composizioni sono state presentate al giudizio del pubblico parigino in fine d'anno. Tra queste, particolarmente degne di nota: *Les cloches* di Rachmaninoff per coro e orchestra; *Carnaval* di Glazounoff per orchestra e organo; *Il Cappello a Tricorno* di De Falla; la 4ª *Sinfonia* di Milhaud.

---

14 gennaio 1931.

R. Simons. - *Albert Niemann.*

Cenni biografici su questo acclamatissimo tenore wagneriano. Wagner disse ch'egli era il suo solo interprete perfetto.

---

21 gennaio 1931.

S. Brichta. - *Konstanze Mozart.*

Ricorrendo, il 27 gennaio 1931, il 175° anniversario della nascita di Mozart, l'articolista aggiunge alla storia della vita privata del Maestro il contributo di interessanti notizie sulla moglie di lui, Costanza.

J. Baum. - *Erwin Dressel: « Die Mutter ».*

Prima rappresentazione, al Teatro statale di Krefeld, della breve scena drammatica, alla « Grand Guignol », di Dressel: *La Madre*, che si svolge nella stanza attigua a un'aula di Corte d'Assise. Declamazione musicale incisiva, colorito strumentale efficace e nutrito.

---

28 gennaio 1931.

W. Hirschberg. - *Nikolaus Medtner.*

Omaggio reverente al noto compositore e pianista russo, autore di opere strumentali di alto interesse culturale, e di liriche (su poesie di Nietzche, Chamisso, Eichendorff, Goethe) nobili e ispirate. Il Medtner è nato a Mosca nel 1879.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 gennaio 1931.

I. Barmas. - *Rodolphe Kreutzer.*

Oltre a 21 concerti per violino, il celebre virtuoso (nato a Versailles il 16 novembre 1766) lasciò quartetti, trii, duetti, sonate, e niente meno che 36 opere. Ma il suo nome resta legato alle mirabili opere didattiche.

F. Thiels. - *Zur Pflege des Auswandigspiels.* (Per la cura dell'esecuzione a memoria).

Suonare a memoria significa maggiore libertà per lo sguardo, scioltezza di movimenti, e — se la preparazione è stilisticamente e tecnicamente matura — tranquillità di spirito.

H. PRINGSHEIM. - *Die Epochen der Musikgeschichte.* (Le epoche della storia della musica).

Note critiche ed estetiche sul libro di H. J. Moser: «Die Epochen der Musikgeschichte im Ueberblick», che riassume in una sintetica visione le fasi e i cicli storici della letteratura musicale.

——— 16 gennaio 1931.

P. SCHWERS. - *Deutsche Musikleben in Not!*

La vita musicale della Germania — afferma l'illustre direttore della rivista berlinese — si dibatte nella più squallida necessità; non basta: essa si trova innanzi all'imminente rovina. Quali possibilità si offrono oggi al compositore di seria musica? Nulla. Il solo lavoro possibile, a tariffa di fame, è quello per l'industria cinematografica. Il musicista diventa una specie di scribacchino del film sonoro. Il baratro si presenta di giorno in giorno più pauroso. È la miseria che batte alle porte.

——— 23 gennaio 1931.

A. ROSENBERGER. - *Ein schlechter Rat.* (Un cattivo consiglio).

Considerazioni sul tema del diritto d'autore, in relazione alle trasmissioni di musiche in film sonoro. La relazione ha battute polemiche, e si addentra in minuta indagine dei testi di legge e delle fonti di giurisprudenza.

H. SELING. - *Zur Neuausgabe der Bachschen Solosonaten für Violine von Carl Flesch.*

La nuova edizione delle Sonate di Bach per violino solo, ad opera di C. Flesch, si raccomanda agli studiosi e ai concertisti, per la dilegiatura accurata e per la diligenza di ogni dettaglio nella revisione.

——— 30 gennaio 1931.

R. TENSCHERT. - *Mozart und unsere Zeit.*

Parallelo tra l'epoca mozartiana e i nostri tempi. La musica di Mozart è di oggi come di ieri. Essa proietta la sua luce immortale attraverso i secoli.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, dicembre 1930.

H. OPIENSKI. - *Il 60° anniversario di Paderewski.*

L'A. parla delle qualità dell'uomo e dell'artista, e pone in luce le caratteristiche essenziali dell'arte sua.

M. GLINSKI. - *Il capolavoro di Paderewski: l'opera «Manru».*

Risalendo alle fonti d'ispirazione dell'unica opera teatrale di Paderewski, *Manru*, il Glinski analizza ed afferma esser questo uno dei lavori più significativi del teatro musicale contemporaneo.

F. BRZEZINSKI. - *Artur Nikisch.*

Ricordi sul geniale direttore d'orchestra raccolti da un allievo ed ammiratore del grande musicista.

G. HETSCH. - *Andersen e la musica.*

Senza aver mai studiato la musica, il grande favolista danese era dotato d'un istinto artistico assai acuto: ciò che gli permette di apprezzare Wagner nel momento in cui l'opera del compositore tedesco urtava contro la più assoluta indifferenza.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 15 gennaio 1931.

K. H. DAVID. - *Schoecks Opern.*

Rassegna diligente e particolareggiata della produzione operistica di *Othmar Schoeck*. L'articolo è illustrato da opportuni richiami e da citazioni musicali.

E. I. - *Schoeck im Spiegel eines Chronisten.*

Intervista di un cronista. Schoeck espone dettagliatamente il concetto programmatico della propria arte.

STATI UNITI

Modern Music. - New York, dicembre 1930.

A. WALTER CRAMER. - *Louis Grunberg.*

Scritto critico-analitico sulla copiosa produzione di questo compositore americano, seguito da un'accurata bibliografia ed illustrato da uno schizzo inedito di Caruso.

F. JACOBI. - *Liège 1930.*

Osservazioni estetico-critiche, assai sensate, sulle opere eseguite nello scorso *festival* di musica moderna a Liegi.

D. DE PAOLI. - *Italy-s new music of the theathre.*

Accanto ai compositori teatrali che seguono pedissequamente una supposta tradizione melodrammatica, anche in Italia — come all'estero — esistono musicisti i quali cercano d'attuare un rinnovamento nel campo del teatro musicale in un senso schiettamente moderno pur mostrando tutti, più o meno chiaramente, i legami con la tradizione: ed è l'opera di questi che l'A. presenta in questo scritto.

H. GUTMAN. - *The festivals as music barometers.*

L'A. — rievocando la storia dei *festivals* di musica moderna in Germania dal 1920 fino ad oggi — tenta di dimostrare che la storia della musica moderna coincide con la storia dei *festivals* stessi. Per la Germania può esser forse vero...

J. YASSER. - *The future of Tonality.*

Con questo titolo *Modern Music* pubblica un supplemento — di carattere troppo strettamente tecnico e di mole troppo ampia per esser riassunto in poche righe — nel quale l'A. espone una sua teoria — discutibile ma interessantissima — sugli ulteriori sviluppi possibili della tonalità. Il sottotitolo dice: *Tonalità ed atonalità sintetizzate dalla super-tonalità.* Tanto basta, crediamo, per invogliare i cultori dell'argomento a leggere questo studio.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

LA BISBETICA DOMATA di M. Persico al Teatro Reale dell'Opera

Le accoglienze sinceramente calorose fatte dal pubblico romano del Teatro dell'Opera alla *Bisbetica domata* di Mario Persico ed Arturo Rossato e il coro di benevoli giudizi dati sull'opera — ecco un accordo... consonante non facile a raggiungersi al giorno d'oggi — costituiscono un dato di fatto grandemente significativo a favore del giovane compositore che ha mostrato di affrontare il teatro con piena coscienza dei fini pratici da conseguire. Mario Persico ha infatti voluto dare al teatro una commedia musicale italianissima di spirito e di forme, tale da poter interessare e dilettare un uditorio. Ed è pienamente riuscito nel suo intento poi che i quattro atti della *Bisbetica*, snelli, gustosi, rapidi, architettonicamente equilibrati (pregio non frequente) riescono realmente graditi all'ascoltatore: sintomo di una natura teatrale e di una esperienza quali oggi non è facile riscontrare.

Questo preciso senso d'una teatralità bene intesa è mostrato innanzi tutto dal libretto che Mario Persico ha saputo scegliersi. Arturo Rossato (che con questa *Bisbetica* ha scritto senz'alcun dubbio uno dei migliori suoi libretti) ha difatti trasportato la celeberrima commedia shakespeariana sul teatro lirico con fedeltà al testo. Naturalmente ha ben tenuto presente le esigenze della commedia in musica onde ha condensato in un minor numero di scene la materia comica che Shakespeare ha trattato con larghezza e con quel senso ironico, beffardo, paradossale che gli è proprio. La condensazione è operata abilmente chè se di necessità son stati omessi particolari e personaggi di secondo piano, tutto ciò che costituisce la caratteristica della *Bisbetica* vi si trova esposto e verseggiato con gusto ed efficacia, fedele trasposizione del testo originale. Un libretto dev'essere per necessità scheletrico; ma il Rossato ha saputo armonizzare alla essenzialità il sapore e il dinamismo del dialogo dal quale vengon fuori i *tipi*.

Il maestro Persico ha mostrato di essersi reso conto delle difficoltà cui andava incontro facendo cadere la sua scelta su tale argomento ed ha sopratutto mostrato di averne compresi lo spirito ed il carattere. Le difficoltà da superare non eran poche nè lievi: in primissimo piano quella dello stile. Il giovane musicista l'ha risolta elegantemente e logicamente senza cadere nella trappola della indecisione o dei mezzi termini. Poi che la *Bisbetica* (scritta da Shakespeare in Italia) ha carattere e personaggi italiani, e l'azione si svolge nel Veneto ed è tipicamente nostra, il Persico ha sentito e realizzato un tipo di musica che, con equilibrio e con vivacità, è sul binario della commedia musicale italiana post-falstaffiana, i cui recenti modelli sono il *Gianni Schicchi* di Puccini, *La via della finestra* di Zandonai e, sotto un certo aspetto, i *Rusteghi* di Wolf-Ferrari.

***

L'assimilazione di queste tendenze è avvenuta con spontaneità nel Persico che, forte di una equilibrata visione del teatro e al corrente delle più moderne possibilità tecniche, ha meditato personaggi ed azione al lume di questi suoi precisi e ben chiari propositi. Sopratutto lasciandosi guidare dalla sua coscienza di artista e dal fine propostosi che ha tanto meglio realizzato in quanto aveva piena conoscenza delle esigenze medie del teatro odierno. Ne è quindi venuta fuori una partitura piacevole, cristallina e vivace, opera di un musicista che sente il teatro. (E non è inopportuno aggiungere, fra parentesi, che il teatro *non teatrale*, paludato, grave e noioso, va lasciato a chi crede di avere o a chi ha grandi cose da dire; gli altri si accomodino a non annoiare: e sarà tanto di guadagnato per la strombazzata e minacciosa crisi del teatro lirico). Partitura equilibrata, dunque, questa del Persico che lascia libero gioco alla commedia — forse un po' troppo — e tratteggia

con efficace garbo tipi e caratteri, e ne segue con scaltrita prudenza gli sviluppi e si appone a dar rilievo ai trapassi più importanti e alle sfumature di gustoso sapor comico. La comicità resa dal libretto e quindi dalla musica appare serena, quasi compiaciuta di aver eliminata ogni venatura sarcastica o amara o ironica dell'originale.

L'altro ostacolo in cui sarebbe stato facile incappare era dato dalla unicità di situazione, resa ancor più sensibile dalla eliminazione di personaggi e di azioni collaterali che in Shakespeare han così vivo risalto; ma il librettista e musicista lo hanno superato brillantemente, dando varietà di intonazione e di svolgimento a ciascuno dei quattro atti. Merito questo di notevole rilievo ed in cui risiede una delle principali cause di successo.

E c'è una logica nel discorso musicale del Persico che, sebbene esteriore, non dispiace; e che riesce di indubbia efficacia a teatro, all'atto della rappresentazione. Il discorso orchestrale rivela il mosaico tematico, ma si rivela piacevole, sebbene lieve ed è qualche volta rilucente di risorse timbriche ed armoniche. La sonorità è spesso ben calcolata in modo che il dialogo — cantato o parlato — giunga chiaramente all'orecchio dell'ascoltatore. In questo, gli insegnamenti verdiani hanno avuto una intelligente applicazione, perchè l'interesse a quel che si svolge sulla scena è sempre mantenuto vivo, e nessuna delle *parole sceniche* (necessarie a segnare i trapassi o a rendere il sapor comico dei caratteri e dell'azione) vien sommersa da inopportuni clamori orchestrali. Sovente, è vero, il declamato appare un tantino convenzionale o scevro di vero sapore; ma allora è l'orchestra che supplisce, con l'abile lavorio dei temi in gioco. Temi brevi, plastici, che *meccanizzano* per dir così il proposito pittoresco: ma usati con abilità notevole da un musicista coscienzioso ed esperto.

***

Nella dipintura dei personaggi risulta in primo piano Petruccio, l'uomo che con la rudezza, l'ironia, la prepotenza, la finta galanteria e la stramberia riesce a fiaccare la bisbetica Caterina e a farne una moglie ideale. Questo tipo è reso dal Persico, in superficie, ma con acconce trovate, ben sfruttando le risorse offertegli dal Rossato. Caterina è dipinta nella sua grifagna capricciosità, tutta bizze e dispetti, attraverso una rappresentazione musicale indubbiamente meccanica che non si risolve mai in vero lirismo ma che riesce di immediata efficacia. E la sua metamorfosi, che costituisce il fulcro della commedia, traspare dal terz'atto attraverso i due elementi che concorrono ad ammansire la bisbetica sposa: la stanchezza fisica del viaggio ed il prolungato digiuno da un lato; e dall'altro la intima ammirazione della donna conquistata dalla virile volontà dell'uomo cui ella ha legato la propria sorte.

Qui, forse, fa capolino una certa vena romantica che non è nel carattere di Shakespeare; ma che in fondo giustificano le esigenze di un *libretto*. Gli altri personaggi sono tutti disegnati con mano felice: il pedante e buffo Ortensio, il servo Grumio vittima dell'adorato padrone; la schiera del servidorame di Petruccio. I due giovani fidanzati, Bianca e Fulgenzio, appaiono modellati sugli analoghi fidanzati del *Falstaff;* la loro addomesticata melodia amorosa appare delicata e piacevole e s'inquadra con garbo nella economia dei quattro atti. I quali riescono, com'abbiam detto, piacevoli e vari, e contengono pagine di gran buon gusto quali la scena della lezione; la gran scena delle nozze col rude brindisi di Petruccio, la scena del terrore dei servi al giungere del loro signore; quella, comicissima, della cena, quella della scommessa all'ultimo atto ed il concertato finale che chiude il lavoro nel modo più felice ed efficace.

L'equilibrio contribuisce a tener snella la commedia ma è così ferreamente calcolato da far desiderare, a tratti, un maggior abbandono e un più maschio respiro, come quello, già citato, del finale dell'opera.

Ma, ripetiamo, questa *Bisbetica* rivela in Mario Persico, uno squisito temperamento teatrale: ed è tale da poter esser considerata fra le opere di giovani maestri, meglio ideate e realizzate che abbian visto la luce in quest'ultimo decennio. Il Persico ha cioè scritto un'opera cui è assicurato un largo *giro* nei teatri d'Italia. E questo vuol dir molto, oggi.

La direzione del Teatro Reale dell'Opera ha inscenato la *Bisbetica* con senso squisito di arte riaffermando le sue nobili tradizioni artistiche. Le scene ideate da Pieretto Bianco sono apparse deliziose, stilizzate con grazia, rifinite in ogni dettaglio con finissimo senso coloristico ed architettonico. Freschi e ridenti i due *esterni*, vere opere d'arte i due *interni* cinquecenteschi. Mirabili e lussuosi i costumi disegnati e realizzati da Caramba.

Gabriele Santini ha concertato il lavoro con fervore di artista, curando ogni particolare con scrupolosità insolita, ed ottenendo fra orchestra e palcoscenico, un giusto equilibrio che è tornato assai utile al successo dell'opera. La Cristoforeanu, da quella cantante ed attrice intelligentissima che è, ha impersonato Caterina con senso di gustosa comicità; il baritono Ghirardini, che ha assunto la parte all'ultimo momento, ha assolto il compito nel miglior modo possibile, ed il Cirino è stato un adorabile, comicissimo Ortensio. Un perfetto Grumio l'intelligentissimo Nardi. La Bugamelli e il De Paolis sono apparsi, quali Bianca e Fulgenzio, una coppia adorabile ed assai bene assortita. Gli altri, l'ottimo Baronti, la Ferroni, l'Arbuffo, il Pacini, il Mattioli, hanno disimpegnato con garbo le loro rispettive parti.

La messinscena di Sanine è apparsa riuscita per senso stilistico e comicità. I cori hanno cantato con precisione, assai bene preparati dal maestro Morosini.

Al successo abbiamo accennato: esso si è delineato fin dal primo atto, dopo il quale si sono avute sei chiamate agli artisti ed agli autori. Applausi a scena aperta al secon'atto dopo il duettino d'amore e dopo il brindisi e quattro chiamate. Altre sei chiamate al terz'atto oltre un bell'applauso a scena aperta dopo la romanza di Caterina, e sette dopo l'ultimo.

ANTONINO PROCIDA.

LE MASCHERE di Mascagni alla Scala

La ripresa de *Le maschere* è avvenuta la sera dell'8 marzo a quella stessa Scala che le aveva trent'anni prima, con altri sei teatri, giudicate.

Ricordiamo, chè è storia, se pur sia storia di ieri.

Il geniale autore aveva presentata l'opera sua, contemporaneamente la sera del 17 gennaio 1901 a Milano, a Torino, a Genova, a Venezia, a Verona e a Roma: un incidente non preveduto aveva impedito che questo enorme *festival* mascagnano si celebrasse anche a Napoli dove l'opera andò in iscena la sera dopo. Certa cosa è che, tranne a Roma dove lo stesso autore teneva la bacchetta e dove l'opera ebbe un successo vivissimo confermatosi per oltre venti sere, la fortuna non arrise a questa ottava fatica del nostro, e diciamo pure *nostrissimo* maestro: l'opera, fuori che a Roma, cadde da per tutto, dopo un giudizio che pel suo clamoroso tumultuare non può dirsi in alcun modo sereno.

Verrebbe voglia, a chi studia la psicologia collettiva, di indagare perchè sia avvenuto un siffatto quasi unanime pronunciamento, che non pare spiegabile di fronte al valore oggi incontestato del celebre musicista livornese, e di fronte alla situazione cronologica de *Le maschere* immediatamente precedute dalla bellissima *Iris*, e seguite dall'*Amica* cui arrise da Montecarlo in poi tanto successo.

E sembra doversi concludere che quando si tratta di Mascagni, entra in gioco la passione: il carattere vivace di lui, il suo spirito polemico, l'esuberanza del suo pathos artistico, influiscono sul giudizio e perciò danno alle sue opere una mutevole fortuna attraverso alla divisione, che oggi appena può dirsi acquetata, in due fazioni, dei mascagnani e degli antimascagnani.

E' lecito quindi affermare che le cause dell'insuccesso furono di natura soprattutto estrinseca. Il gesto di voler affrontare sette giudizi insieme parve una sfida smargiassa, e invece era soltanto, come è stato spiegato, un esperimento di efficienza teatrale.

***

Ma, se il giudizio del pubblico deve contare quando è unanime, bisogna dire che la sera della ripresa alla Scala questa unanimità vi è stata: e vi è stata con un calore di entusiasmo che non può prestarsi ad equivoci: le venti e più chiamate di fin d'atto, l'applauso caloroso dopo la sinfonia, anche a prescindere dalle ovazioni che il pubblico clamante tributò alla persona del Maestro, sono la consacrazione innegabile e indiscutibile del successo.

Secondo me, questo successo include un giudizio che bisogna riportare non già al momento presente ma, se si vuol essere veramente giusti, al tempo in cui l'opera fu composta: da allora, anche se la strada percorsa non è lunga, del camminare se ne è fatto, e i criteri di valutazione e le stesse unità di misura sono oggi cambiati.

Trent'anni fa il concetto ispiratore dell'opera comica non era quello a cui l'insegnamento insuperabile del *Falstaff* avrebbe dovuto condurre: pochi eletti solamente avevan saputo scoprire la inesauribile miniera di tesori che il prezioso ultimo scrigno verdiano racchiudeva in tema di opera comica. Il Mascagni lo avea compreso e infatti più di un alito falstaffiano sia nel dialogo qua e là dei personaggi, sia nelle grazie orchestrali ed armoniche, là dove la voce non predomina sovrana, anche qui si respira.

Riportando dunque il giudizio su *Le maschere* al tempo in cui esse comparvero, bisogna informarlo ad analisi meglio che a sintesi. Ancora, trent'anni fa, il pubblico voleva ascoltare, se non proprio pezzi chiusi all'antica, parti ben definite e determinate, ben divisibili o almeno bene individuabili. E tanto più si doveva far ciò rispetto alla drammatica settecentesca in cui le nostre maschere tradizionali — Florindo e Rosaura, Arlecchino e Pantalone, Brighella e Tartaglia — « giocavano » la commedia dell'arte.

Occorrerà allora ripetere che il pericoloso *ritorno all'antico* a cui il Mascagni voleva rifarsi col rimettere in iscena le nostre maschere doveva essere sorretto da un soggetto che per dinamica scenica e per tessuto verbale fosse — come l'ultimo libretto di Arrigo Boito — perfetto? Invece il libretto di Luigi Illica, pur non essendo privo di trovate sceniche e di quei gustosi particolari, che erano la caratteristica del suo ingegno di drammaturgo nato, non sempre riuscì ad essere ciò ch'egli si era proposto, e cioè quasi una rinascita della commedia dell'arte; nè sempre la vicenda, che ha per centro un *miles gloriosus* destinato alla smascheratura finale, risultò interessante e piacevole e snella come avrebbe dovuto essere.

Ciò vale per dire che Pietro Mascagni nel

comporre *Le Maschere* si è trovato di fronte a due difficoltà: quella di aggiungere, con la vivezza e l'evidenza plastica della sua musica, quanto mancava alla realizzazione librettistica dell'Illica, e quella sostanziale di riportare al pubblico — e ciò fare interessandolo e divertendolo — le nostre antiche maschere.

***

Il trionfo dell'altra sera à dimostrato che il pubblico si è interessato e divertito, e questa è attestazione di virtù intrinseca nella musica. Il pubblico cioè à atteso con piacere ai singoli episodi scenici e musicali, e à gradito particolarmente quello in cui il carattere settecentesco era conservato, vale a dire gli squilli parodistici degli ottoni nel duetto fra Colombina e Rosaura, le sonore accoglienze al capitano Spaventa e la marcia boriosa che ne accompagna l'entrata, il quartettino fra Colombina Rosaura Brighella e Florindo «*Ed il contratto non si firmerà*», l'aria di Colombina «*Io sogno un ideale*», la Serenata di Florindo al terzo atto. Tutto questo è perfettamente consono al genere della commedia musicale, e quindi è degno di lode incondizionata perchè risponde alle esigenze della proprietà di linguaggio musicale.

Oltre a questi frammenti ora ricordati, e secondo me primeggianti su tutti, debbono essere menzionati la *Sinfonia*, la *Pavana* e il *duetto*. La sinfonia, condotta alla Mozart o alla Rossini, con pompa iniziale e con episodi contrappuntistici eleganti, anche modernamente sviluppati e con movimenti giocondi, tutta ispirata alle forme classiche. La *pavana*, elegantissima nello svolgimento, ben ritmata, sopra un sustrato melodico indovinatissimo, e seguita da una vivace *furlana*. E infine il *duetto* che risponde all'esuberanza forse più erotica che sentimentale che troviamo nell'espressione musicale mascagnana dell'amore.

Accanto troviamo altra musica, alla quale non si può riconoscere in egual misura il pregio della *proprietà*. Ma è musica sempre sincera, ridondante di melodia e ricca di modulazioni simpatiche e inattese: la musica caratteristica del nostro maestro livornese.

***

In questo modo dev'essere secondo me interpretato il grande successo che ebbero *Le maschere* alla Scala. Non si doveva l'altra sera giudicar l'opera nuova di un nuovo maestro. Il lavoro doveva essere in blocco accettato o, in blocco, respinto: sebbene l'opera avesse subito qualche modificazione nella musica e più nel libretto, non si doveva astrarre dal tempo in cui era stata scritta: bisognava rifare un giudizio che troppe vicende esteriori avevano turbato. Perciò Mascagni trionfò: non è mai avvenuto, ascoltando o leggendo uno spartito mascagnano, di non avere, sia pure per un attimo solo, il segno folgorante di un vivacissimo ingegno musicale. E allora perchè insistere sulle riserve che posson farsi sul carattere e sul tono del discorso musicale? La inconfondibile personalità di Pietro Mascagni si impone attraverso le sue esuberanze e le sue violenze. E Mascagni vince.

L'esecuzione veramente magnifica ebbe la sua giusta parte nel successo. L'orchestra sonò bene sotto la più autorevole direzione possibile, quella di Mascagni stesso. La messa in iscena fu ricchissima, come sempre quella della Scala: e gli interpreti — la Favero e la Caniglia (Colombina e Rosaura), l'Autori e il Minghetti, il Montesanto, il Badini e il Nessi col Baracchi ed il Venturini ebbero parte lodevolissima nella bella riuscita dello spettacolo.

Del quale si è parlato in questa rubrica delle novità appunto perchè per un'opera più o meno lievemente modificata la serata dell'8 marzo dovette assumere il carattere di un vero e proprio nuovo giudizio.

G. M. Ciampelli.

ANDREA DEL SARTO a Bari

Autori della nuova opera accolta assai favorevolmente al Petruzzelli, il 9 febbraio, sono rispettivamente Antonio Lega, per il libretto, e Mary Rosselli per la musica.

Il primo ha tratto l'intreccio dall'omonimo dramma di De Musset, che ha per sfondo la Firenze del 1500 e per protagonista il celebre pittore che per le disavventure amorose, procurategli dalla moglie, è abbandonato da tutti e costretto ad avvelenarsi.

La signora Rosselli, autrice di altri lavori scenici e da camera, ha composto una musica melodiosa, dal ritmo vario e semplice, per quanto non sia riuscita a dare il giusto rilievo alla parte del protagonista.

Tra i brani meglio riusciti vanno ricordati la romanza di Andrea, il duetto e finale, nel primo atto; la danza della Primavera, nel secondo; l'altra danza, il duetto e il monologo di Andrea nell'ultimo.

Il nuovo spartito ha avuto a direttore il maestro Padovani, e ad interpreti la signora Drago, il baritono Gubiani, il tenore Rota e il basso Fiore.

® Un nuovo oratorio è stato eseguito a Padova, dal titolo *Divi Antoni transitus*, del quale è autore il Padre Giacomo Gorlatto. Successo lietissimo, tanto che l'ultima parte ha dovuto essere bissata.

® A Bruxelles è andata in scena, accolta con grande favore, la nuova opera *Pietro il minatore* del celebre violinista Ysaye, il quale, com'è noto, ha più di settant'anni ed è mezzo paralizzato. Da notare che questo lavoro è il primo che egli ha composto per il teatro.

Il terzo mese scaligero

Opere di primo allestimento sono state *Manon* e *Le Maschere*. Mentre dello spartito mascagnano abbiamo già parlato, rileviamo le buone accoglienze che il pubblico ha fatto alla sentimentale opera di Massenet, che ritornava alla Scala dopo 15 anni e che, nonostante il suo quasi mezzo secolo di vita, conserva sempre doti di grazia, di eleganza e di teatralità. Il lavoro fu diretto con la consueta perizia ed efficacia dal maestro Panizza.

La Favero, specie come interprete vocale, ha saputo rendere la passionalità della protagonista. Il tenore Kiepura si è appalesato cantante di stile, specie nell'uso delle mezze voci. Ottimo Lescaut il Crabbè; ed a posto il Nessi, Righetti ed il Baracchi.

Di gusto e appropriata la messa in scena, dovuta questa volta ad Adami; ed ammirati gli scenari di Grandi e i costumi di Caramba.

Tra le riprese, oltre l'*Aida*, ripetuta in serata di gala per i trasvolatori dell'Atlantico, e il *Boris* con Rossi Morelli, ricordiamo *Barbiere di Siviglia* e la *Tetralogia* wagneriana.

Il capolavoro rossiniano, diretto con chiarezza ed equilibrio da Calusio, è stato interpretato, con bravura, da Mercedes Capsir, da Galeffi, da Borgioli, da Pasero e da Baccaloni.

Il ciclo wagneriano, dopo la sosta dell'anno scorso, in cui ebbe a direttore da prima il compianto Sigfrido Wagner e poi Karl Elmendorff, è stato nuovamente affidato a Ettore Panizza, che ha assolto il difficile e faticoso compito con valentia non comune e preparazione minuziosa.

Quasi tutti gli artisti erano gli stessi già ammirati nelle precedenti edizioni: Rossi Morelli (Wotan); Fagoaga (Sigismondo e Sigfrido); Dolci (Loge); Nessi, Faticanti, Pasero, ecc.; e le signore Cravcenko (Frika); Cobelli (Siglinda), Castagna e Ferrari.

Fra i nuovi interpreti ricordiamo la signora Di Nemethy (Brunilde), che ha rivelato grande calore vocale ed espressivo; e, perfettamente a posto, la Stignani (Gutruna); la Zancova (Freja); Tagliabue (Gunther); Baracchi, Roggio, Di Lelio, la Kovaceva, la De Cartosio.

Teatro Reale dell'Opera

Nozze di Figaro, *Andrea Chénier* e *La vedova scaltra* sono gli spettacoli allestiti in queste ultime settimane.

L'opera di Mozart, che da moltissimi anni non si dava a Roma, ha avuto in Marinuzzi un direttore di prim'ordine. Tra gli interpreti si distinsero l'Arangi Lombardi (Rosina); la Saraceni (Susanna); la Pederzini (Cherubino); Cirino (Almaviva); Stabile (Figaro).

Alla messa in scena hanno presieduto Govoni e Ansaldo, mentre Rovescalli ha dipinto gli scenari e Caramba preparato i costumi.

Lo *Chénier* (ad una rappresentazione ha assistito l'autore festeggiatissimo), pure diretto da Marinuzzi, ha avuto eccellenti interpreti in Pertile, Franci, nella Della Rizza, per non citare che i principali.

La sera del 5 u. s., quale novità assoluta, si è inscenata *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari. Ci riserviamo di parlare dello spartito più diffusamente, quando verrà dato alla Scala; ma intanto registriamo l'ottimo successo, affermatosi con diciannove chiamate, a molte delle quali ha partecipato l'autore.

Il libretto, di Ghisalberti, è tratto dall'omonima commedia di Goldoni; ed il Wolf Ferrari, con musica elegante e gaia, ha saputo ben caratterizzare i diversi personaggi e commentare i diversi episodi di cui l'azione è ricca.

Ottima l'interpretazione orchestrale del maestro Marinuzzi e quella dei singoli artisti: le signore Saraceni e Rina De Ferrari; il tenore Ziliani, Ghirardini, De Paolis, Vaghi, Cirino.

Belli gli scenari di Pieretto Bianco e ammirata la messa in scena di Govoni e Ansaldo.

® A Milano si sono riaperti il Lirico e il Carcano. Nel primo, direttore Conti, si sono rappresentate finora *Bohème* (Merope Foresta, tenore Neri, baritono Orfei); *Trovatore* (la Parvis, la Sigalla, tenore Giovannoni); *Madame Butterfly* (la Merope Foresta e il tenore Neri). Al Carcano, direttore Benintende, hanno avuto buone accoglienze *Cavalleria* (con la Poli Randaccio), *Pagliacci* (la Lierda e il tenore Bruno Matteo); *Barbiere di Siviglia*, *Sonnambula*, *Chénier* (con Marletta e la Merchelvani, direttore Cecchetti).

® Con *I Maestri Cantori* si è chiusa la stagione al Regio di Torino; direttore Ghione; interpreti la Zamboni, la Jouravel, Journet, Marion, Badini, Tomei e Raissof. Ottimi i cori diretti dal maestro Vortova. Messa in scena di Forzano.

® Le ultime opere che il m.° Bavagnoli ha diretto al Carlo Felice di Genova, sono state: *Mefistofele* (De Angelis, Granda, la Rasa, la Tassinari); *Don Pasquale* (Bidu Sayao, Manuritta e Vanelli); *Ballo in maschera* (l'Arangi Lombardi, la Besanzoni, Pertile, Borgioli).

® Al S. Carlo di Napoli, anche quest'anno, ha avuto unanimi calorosi consensi la *Figlia del Re* di Lualdi, diretta dall'autore: interpreti la Concato, il tenore Duca, il baritono Nava. L'opera è stata ripetuta varie sere con successo invariato. Fervido successo ha avuto anche il *Falstaff*, con Stabile, le signore Casazza, Fanelli, Morini; Paci e Bettoni; direttore Capuana. L'ultimo spettacolo è stato costituito dal *Barbiere* con Franci, la Pagliughi, Ederle e Bettoni; direttore Berrettoni.

® *Turandot* (con la Barrigar e Piccaluga) ed *Otello* (con Zanelli, Stracciari e la Polla Puecher) sono le prime due opere rappresentate a S. Remo, sotto la direzione di Vitale.

® Si è riaperto il Massimo di PALERMO, con *Norma* (la Cigna, la Capuana, tenore Verona). Hanno seguito *Manon* (la Scuderi e Menescaldi) e *Francesca da Rimini* (la Scavizzi, Lo Giudice, Maugeri). Direttore delle prime due opere è stato Paolantonio; dell'ultima — accolta con grandissimo favore — lo stesso Zandonai.

® Anche al Bellini di CATANIA si è iniziata la stagione di primavera con *Forza del destino* (Marletta, Biasini, la Samolloff e la Toniolo). Secondo spettacolo è stato *L'amico Fritz* con l'Alfani Tellini e Wesselowski. Direttore di entrambi gli spartiti, il maestro Del Cupolo.

® Successi italiani all'Estero: *Manon* di Puccini a Helsingfors (prima rappresentazione in Finlandia); *Belfagor* di Respighi ad Altenburg; *Madame Sans-gêne* di Giordano a Breslavia; *Francesca da Rimini* di Zandonai al Cairo (direttore La Rotella, protagonista De Martis-Manconi); *Iris* (ripresa) a New York. Quest'ultima opera è stata diretta dal maestro Bellezza, interpreti Gigli, De Luca e la Rethberg.

® Felicemente, come s'era iniziata, s'è conclusa la 33ª stagione italiana all'Aja, amorosamente diretta dal maestro Parenti.

ORCHESTRA D'ARCHI

BASSANI (G. B.)

Canzoni amorose (Malipiero):

E. R. 1077. - Partitura	L. 6,—
E. R. 1078. - Parti staccate	» 6,—

FRESCOBALDI (G.)

Toccate (Malipiero):

E. R. 1079. - Partitura	L. 6,—
E. R. 1080. - Parti staccate	» 6,—

MONTEVERDI (G.)

Orfeo. Sinfonie e Ritornelli (Malipiero):

E. R. 1081. - Partitura	L. 8,—
E. R. 1082. - Parti staccate	» 8,—

STRADELLA (A.)

Serenata (Malipiero):

E. R. 1083. - Partitura	L. 6,—
E. R. 1084. - Parti staccate	» 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® ORCHESTRA SINFONICA MILANESE. — Si sono avvicendati sul podio, per due udizioni ciascuno, i maestri Toni, Lucon, Respighi e Casella.

I brani più notevoli, presentati dal primo, erano: *Concerto in la min.* per pianoforte (Magda Brard) e orchestra di Grieg; *Buffalmacco* di Gasco; *Rapsodia milanese* di Ricci Signorini; *Odisseo* di Mariotti, poema di largo respiro melodico; *Concerto* in la min. di Saint Saëns, per violino e orchestra (solista Bonucci).

Il m.º Lucon ci ha fatto udire, tra l'altro, la nota *Leggenda del vecchio marinaio* di Lualdi, assai bene accolta, e, quale novità, *La visione di S. Martino* di Caltabiano, poema sinfonico che rivela nell'autore una buona preparazione tecnica.

Nei programmi di Respighi predominavano sue composizioni, alcune nuove per Milano, tutte accolte con grandissimo favore: *Toccata* per pianoforte e orchestra (solista Agosti) in tre tempi; *Tre Preludi* di Bach per organo, trascritti dal Respighi; *Canzone e danza*, tratta dalle « Impressioni brasiliane ».

Anche nei concerti Casella venne fatta larga parte a suoi lavori che meritarono fervidi consensi, quali *Scarlattiana* per piccola orchestra e pianoforte (sostenuto dall'autore); la *Giara* (solista il tenore Alfieri); e la rapsodia *Italia*.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Assai ammirato il pianista Serkin che, come novità, presentò la *Sonata in si bem.* di Schubert. Ottime accoglienze ha avuto il giovane e già valentissimo violinista Abussi, nel cui programma figuravano *Aria* di Gennaro Napoli; *Tema con variazione* di Cilea; *Preludio, Aria e Tarantella* di Pilati. Al piano, ottimamente, Calsce. L'ultima udizione è stata tenuta da Vecsey (col pianista Agosti) con un programma anche di brani classici. Esito lietissimo.

® AMICI DELLA MUSICA. — Le ultime tre udizioni furono tenute dalla giovane ed eletta violinista Iolanda Pedrazzini; dal Quartetto Garay, interprete vibrante e spontaneo; da Wasa Prihoda che ottenne uno dei consueti calorosissimi successi.

® TEATRO DEL POPOLO. — Altro concerto del Quartetto Poltronieri. In programma: *Preghiera del torero* di Turina e (col violinista Vittone) il *Quintetto in re magg.* di Mozart.

Il Trio del Lyceum romano ci ha fatto conoscere la *Sonata a tre* di Pergolesi, trascritta da Cantani (uno dei componenti del Trio), ed il bel *Trio* di Pannain, vincitore del Concorso Hofmeister. Miecio Hoszowski è stato calorosamente applaudito, nella successiva udizione.

® CONCERTI RADIOMARELLI. — Sono stati tenuti: dal violinista Szigeti (al piano Nikita De Magaloff); dall'ottima pianista Mascardi Quintavalle, con l'orchestra dell'E.I.A.R., diretta da Pizzetti; dal maestro Votto, col concorso della eletta cantatrice Chiarina Fino Savio e dal Trio Ranzato.

® NUOVI COMPLESSI. — Accolti con viva simpatia si sono presentati: il Quintetto di Milano (Tronchi e Zanoni, violinisti; Suglio, cellista; Nino Corsi, pianoforte; Rossetti, viola) alla Sala Martignoni; ed il Trio di Milano (pianista Re, violinista Rapaini, cellista Suglio) al Conservatorio.

® CASTELLO SFORZESCO. — Si è svolta la consueta interessante e gradita accademia di Canto corale della Scala, guidata da Veneziani, col concorso d'apprezzati elementi.

® PALAZZO LITTA. — Bel successo di Musella come compositore e collaboratore al piano di altri concertisti.

® UFFICIO CONCERTI. — Si sono avvicendati: la violinista Clara Dullien; il Quintetto strumentale olandese, che ha eseguito un nuovo *Concerto a cinque* di Longhen; la cantatrice Doris Guarini Payne (al piano Elisabetta Oddone), della quale sono state ammirate, in un interessante programma, la seria preparazione e le squisite doti; il violinista Ferro; le pianiste Lotte Kramp e Lidia Jemmoli.

® CONCERTI DIVERSI. — Tra i più importanti ricordiamo quelli del contralto Lydia Jarighina (al piano Calace); del giovane pianista Gino Gorini col soprano Mazzocchi; del Trio austriaco (all'Eiar), che ha eseguito il *Trio* di Pizzetti; del pianista Paul Kovalow; del violinista Giulio Riccardi, col pianista Moroni.

® ISTITUTO DEI CIECHI. — Si è festeggiato l'80° compleanno del maestro Gaetano Cipollini (del quale parlò Gustavo Macchi) con la rappresentazione del suo *Il piccolo Haydn*, in cui rifulgono ancora la chiara melodicità del discorso musicale e bella ispirazione.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Fervide accoglienze hanno avuto il soprano Gina Meniu (al piano D'Erasmo) e la pianista Rina Puschi.

ROMA

® AUGUSTEO. — *8-11 febbraio*. Klemperer, accolto con simpatia, dirige fra l'altro la *VII Sinfonia* di Bruckner (alquanto monotona); *Pulcinella* di Strawinski; l'*Egmont*.

15 febbraio. Concerto Rossi, col violinista Busch, ch'è acclamato, specie dopo il *Concerto in la min.* di Bach e quello in *re magg.* di Beethoven

21 febbraio. Successo dello spagnuolo Arbos, in brani, prevalentemente, di connazionali: *Sinfonietta in re magg.* di Halftter; *Siviglia* di Albeniz; *Goyescas* di Granados, composizione ricca di folklore.

1 marzo. Concerto Rossi-Volterra, in cui figura una novità, *Sera d'Estate* di Kodaly, che non entusiasma. Migliore accoglienza ricevono il *Concerto in la min.* di Schumann, e la *Notte di Platon* di De Sabata.

8 marzo. Dirige Votto che, oltre la 3ª *Sinfonia* di Schumann, presenta, come novità, un brano di Albeniz e la *Piccola Suite* di Roussel.

® S. CECILIA. — Dopo una bellissima udizione del violinista Busch, col pianista Serkin, si sono avuti altri concerti pure interessanti del Quartetto italiano (che ha eseguito quello in *do magg.* di Tocchi, di carattere giovanile, e quello in *la minore* di Perosi, di pensosa elaborazione); del pianista russo Brailoswki; e del violinista Livio Boni con la pianista Macola (particolarmente applauditi nella *Sonata come una fantasia* di Veretti).

® FILARMONICA. — Calorosi consensi pel violinista Szigeti e pel pianista Enrico Rossi col violoncellista Chiarappa.

® CONCERTI DIVERSI. — Alla Biblioteca Casanatense è stato commemorato il Beato Angelico con esecuzione di musiche del 200, trascritte, concertate e dirette da Liuzzi; particolarmente notevole una *Natività, Passione e Resurrezione*. Alla Sala Sgambati si è avuto un concerto di due artisti giapponesi: la pianista Kusakebè e il tenore Fujiwara. Al Quartetto si sono distinti i giovani Paolo Leonori (cello) e il pianista Armandi.

TORINO

® Un'udizione di musiche di Alfano è stata offerta alla PRO CULTURA FEMMINILE, interpreti l'autore al piano, la cantatrice Della Torre, il violoncellista Mazzacurati, il violinista Ballarini.

VENEZIA

® Le prime due udizioni di MUSICA SINFONICA sono state dirette da Failoni e da Guarnieri. Il primo ha compreso nel suo programma, la *Quarta* di Brahms, *Tre Preludi* per l'« Edipo Re » di Pizzetti e *Hàry Janos* di Kodaly; Guarnieri, oltre brani di Wolf Ferrari, di Elgar, di Vivaldi, di Strauss, ha fatto conoscere i *Preludi* di Bach-Pick Mangiagalli.

® Il 12° anno dell'ACCADEMIA DI MUSICA ANTICA è stato inaugurato con una dotta lezione del prof. Bernardi sul tema « Dalla Sonata di forma, alla Sonata di pensiero ».

TRIESTE

® Tra i migliori concerti ricordiamo quello di Villotte e Canti friulani, da parte del Quartetto friulano, alla SALA DEL LITTORIO; e l'altro della violinista Magda Gusberti e del pianista Bruno Veneziani, agli AMICI DELL'ARTE.

FIRENZE

® Le ultime cinque UDIZIONI SINFONICHE sono state dirette da Gui (2) (ad una ha partecipato il pianista Beato); da W. Ferrero e da Wendel (2). Tra i brani più interessanti, ricordiamo: *Passacaglia* di Bach - Respighi, *Concerto in do min.* per piano ed orchestra di Beethoven; « Preludio » per una *Messa di Requiem* di Amphitheatrof (Gui); la *Quinta, Antiche Arie e Danze* di Respighi, *Sinfonia in do magg.* di Brahms (Wendel); *Ora di Vespro* di Masetti (Ferrero).

NAPOLI

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO-SCARLATTI. — Il Quartetto Olandese, ha eseguito, fra l'altro, il *Concert royal* di Couperin e il *Concerto a cinque* di Jongen, ben accolto. In altro concerto si sono esibiti il bravo baritono Pizzuto e la pianista Matilde Cesi, cui ha arriso un buon successo.

® ACCADEMIA NAPOLETANA DI CONCERTI. — In una udizione fuori abbonamento, ha suonato il pianista Salvatore Sullo, accolto cordialmente.

® COMPAGNIA DEGLI ILLUSI. — Il Quintetto degl'Illusi (De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martorana, Denza) ha tenuto un interessantissimo concerto, nel quale si è eseguita una sostanziosa *Sonata* per violino e pianoforte di Mario Pilati, accolta con successo (ottimi esecutori: De Rogatis e Denza). La cantatrice Lea Mulè ha offerto un simpaticio concerto, eseguendo musiche di Mulè, Ferro, etc.

® SALA DEGLI ARTISTI. — La violinista Natalia Palermi, in collaborazione con l'esimio Genitore, maestro Oscar, ha tenuto un riuscitissimo concerto.

® O. N. D. — Ha suonato con bravura il pianista Gargiulo.

PALERMO

® Per GLI AMICI DELLA MUSICA, ha suonato festeggiatissimo il violoncellista Caminiti, accompagnato al piano dal prof. Gustavo Natale.

® Al CIRCOLO ARTISTICO ha parlato Raffaello De Rensis sul tema « Tendenze attuali della musica italiana ». E' seguito un concerto esplicativo.

® Pel « Pensiero Musicale » a BOLOGNA, si sono presentati Poltronieri e Casella, interpretando due brani di quest'ultimo, altro di Beethoven e la *Sonata in la* di Pizzetti.

® A CREMONA si è svolto un concerto vocale e strumentale a scopo benefico. Figuravano nel programma l'*Inno agli avieri* del maestro Oreste Riva; un coro, *Campane a sera*, di Caruana, ecc.

® La Scuola Polifonica Verdi di SAVONA, ha interpretato — direttore il maestro Acquarone — cori di Palestrina, Ingegneri, Veneziani a sole voci con accompagnamento d'orchestra d'archi.

® Arrigo e Graziella Provvedi (violoncello e piano) hanno dato, con fervide accoglienze, ben ventidue concerti nell'ALTA ITALIA.

® A ROVIGO ha debuttato lietamente la nuova corale Puccini, diretta dal maestro Malaspina.

® L'Orchestra stabile dell'Istituto musicale di PIACENZA, direttore il maestro Spezzaferri, ha dato diversi applauditi concerti. Ad uno ha partecipato anche la pianista Giannelli.

® Diversi concerti di musica italiana o di artisti italiani si sono svolti a LONDRA: quello del Quartetto Poltronieri al S. Johr. Inst; di Rachele Maragliano Mori alla Wigmore Hall; di Casella (che oltre sue composizioni ha fatto applaudire il *Concerto dell'estate* di Pizzetti) alla Queens Hall.

® A PARIGI ha ottenuto un magnifico successo al teatro Sarah Bernhardt, interprete l'orchestra diretta da Poulet, la canzone *Sire Halewyn* di Lualdi, il quale, presente, è stato grandemente festeggiato. Il concerto ha dato luogo ad una simpatica manifestazione d'italianità.

Fervide accoglienze, nella stessa città, ha avuto anche Casella, il quale, in un bel programma di musica italiana, oltre le sue 2ª *Sonata* per cello e piano e *Favole* di Trilussa, aveva compreso *Rispetti e Strambotti* di Malipiero, brani di Pizzetti, di Castelnuovo, Respighi, ecc.

® Un concerto di musiche di Felice Boghen è stato dato a VIENNA, con esito buonissimo.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

MONTI (V.)

122048. - *I. Czardas*, per Violoncello. Trascrizione di K. Kreisel L. 4,—

PILATI (M.)

121877. - *Sonata in La* per Violoncello e Pianoforte L. 20,—

ROSSELLINI (R.)

122016. - *La fontana malata*. Per Violino e Pianoforte L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall'Estero

Lettere da Parigi

I.

Tredici nuove composizioni, d'interesse se non eccezionale, ma per lo meno notevole, ci sono state presentate in queste ultime settimane.

A dire il vero, la maggior parte di esse sono di dimensioni modeste e di genere « quadretto » o « impressioni pittoriche »; ma non a tutti è concesso sempre di scrivere dei capolavori.

Innanzi tutto ricordiamo tre Concerti, di cui uno, per batteria e orchestra, di Darius Milhaud, non ha altra denominazione; e due Concerti grossi per orchestra, di Igor Markevithc e di Ernest Bloch.

Quest'ultimo fu dato alla Scuola normale di musica, e ci ha confermato tutte le qualità che costituiscono l'interessante personalità dell'autore di *Macbeth*: gravezza di tono, forza d'espressione, poesia.

Igor Markevitch è quello stesso giovane compositore di cui udimmo l'anno scorso una *Cantata*, indubbiamente interessante, su testo di Cocteau. Egli ha molto ingegno e altre qualità, ma non si potrebbe sicuramente affermare che possegga del genio, come vorrebbero far credere alcuni giovani suoi colleghi, entusiasti e impazienti.

Non sembra che il suo *Concerto grosso*, certamente riuscito in più d'un punto, debba modificare l'impressione che aveva prodotto l'anno scorso, il suo primo lavoro. Si ritrovano in esso il senso del motivo, ottimo disegno, destrezza che dà talvolta l'illusione della sicurezza della mano, dinamismo, vigore, slancio, movimento. Sono belle doti per un giovane di diciotto anni; il tempo ed il lavoro faranno il resto.

Il *Concerto* di Milhaud s'inizia con la batteria. L'idea è divertente, nulla di più. Il primo movimento, brevissimo, non pecca per eccesso di distinzione; l'andante, invece, mostra pesantezza e un certo tono di nobiltà. Ma, ad ogni modo, l'autore ricava sicuri effetti e risorse dagli strumenti a percussione.

***

Dopo i Concerti, passiamo agli *Scherzi*. Albert Wolff ne presentò due, in uno stesso giorno, ai Concerti Lamoureux: *Le bal des pendus* di Boudeville e *L'Homme des foules* di De Séreux: due piccoli pezzi ben quadrati e assai musicali. Boudeville si è ispirato ad un poema di Arturo Rimbaud, un quadro sinistro, le cui vive immagini, il tono, il ritmo si prestano assai bene alla musica. Il musicista ha assolto onorevolmente il suo compito; le idee sono caratteristiche, la sua orchestra è leggera e colorita. Nonostante qualche lacuna, la composizione ha provocato vivissimi applausi.

L'*Homme des foules*, ispirato ad una « storia straordinaria » di Pöe, ha avuto un successo meno deciso. Ciò nonostante, questo lavoro del De Séreux mi sembra di qualità più distinta, di forma meglio finita, di sentimento più profondo dell'altro. La sua istrumentazione è piacevolissima.

Di Alessandro Cellier, Gastone Poulet ha fatto udire un poema sinfonico in quattro movimenti, intitolato *Sur la colline d'Uzès*, di stile eccellente, di strumentazione delicata, di sentimento leggiadro. Gustoso sopratutto, nel primo movimento, l'uso degli archi; e la malinconia sognante, e il fascino del terzo quadro.

Les Images d'Epinal di Dupérier, sono cinque brevi pezzi, estratti da un balletto omonimo.

***

Un quadro pittoresco di Boher, intitolato *Rétour a l'aube*, ricavato dalla Suite *Chez les pêcheurs Catalans*, e i tre bei *Noels* di J. Cras, deliziosamente cantati da Madeleine Grey, sono state le novità dei Concerti Colonne.

A quelli Pasdeloup, sono piaciuti quattro pezzi di un balletto di H. Tomasi: piccoli pezzi un po' scarni d'idee, ma di andamento vivo e bene strumentati.

Ma il fiore squisito di questo mazzo di prime udizioni è costituito da *Le Divertissement* di Jacques Ibert, che l'O.S.P. ci ha rivelato, sotto la direzione di Vladimir Golschmann.

Questa Suite, scritta per le rappresentazioni del *Cappello di paglia di Italia* di Labiche, che hanno avuto luogo ad Amsterdam nel 1929, non è forse che una *pochade*, ma composta con un talento, una naturalezza e una tale maniera che denotano il musicista di razza che non cessa di segnare la sua vigilante presenza nei dettagli, in apparenza i meno essenziali. I sei pezzi di questa stupenda partitura sono tutti ottimi. Lo spirito, il sentimento parodistico, la invenzione ritmica si amalgamano con l'ingegno d'un giocatore di timbri, che li combina con fantasia veramente incantevole.

II.

Particolarmente interessanti sono riuscite le quattro udizioni, con le quali l'Associazione dei Concerti Lamoureux ha festeggiato il suo cinquantenario e ricordato il suo benemerito fondatore.

I quattro programmi comprendevano i nomi di quasi tutti i musicisti francesi strettamente legati alla memoria di Carlo Lamoureux; ed Albert Wolff e i suoi collaboratori sono riusciti a rendere ben degna la manifestazione cara a tutti gli amici della musica. Si può dire che si sia svolta una completa antologia della musica francese contemporanea; nè si sono dimenticate le dovute riparazioni e atti di giustizia, con l'includere brani come *La Lépreuse* di Lazzari, della quale si è eseguito il 1° atto; il 2° del *Le Pays* di Guy Ropartz e *Quand la cloche sonnera* di Bachelet; brani tutti tra i notevoli della scena lirica francese, ma che questa dimentica o riprende troppo raramente.

Oltre i citati lavori, nei primi due concerti, vennero eseguiti il 2° atto di *Roi Arthus* di Chausson; la *Sulamite* di Chabrier ed il primo atto di *Ariane et Barba Bleu* di Dukas.

Gli altri due programmi ebbero significato più di omaggio alla musica francese, che al fondatore dei Concerti Lamoureux. Vi figuravano l'*Hymne à la justice* di Magnard; una Suite di *Namouna* di Lalo; la *Symphonie sur un thème montagnard cévenol* di d'Indy, diretta dallo stesso autore; alcuni quadri de la *Mer* di Debussy; l'*España* di Chabrier; l'intermezzo sinfonico di *Messidor* di Bruneau; una delle *Impressioni d'Italia* di Charpentier; il *Concertstük* per arpa e orchestra di Pierné; la *Procession nocturne* di Rabaud; *Emotions* di Hûe; parte della suite di Fauré per *Shylock;* la prima parte delle *Evocazioni* di Roussel; le canzoni di *Shéherazade* di Ravel; e la *Rapsodia viennese* di Schmitt.

Nè mancarono, in principio d'ogni seduta, argute *causeries* o interessanti conferenze di Henry Bidau, di Paul Valéry, di Edardo Herriot, che evocò, di Lamoureux, « l'anima musicalissima ».

Questo breve *festival* ha permesso, oltre che rendere un dovuto omaggio a Carlo Lamoureux, di fare un esame di coscienza della musica francese di circa mezzo secolo, proprio nel momento in cui l'avvenire di essa appare assai incerto.

Quanto a Lamoureux è stato bene di onorarlo scegliendo i lavori dei compositori che egli ha aiutato e facilitato nella loro carriera artistica. Non bisogna dimenticare che per molti egli è innanzi tutto, colui che ha introdotto Wagner in Francia; il continuatore, con maggiori risorse, di Pasdeloup. Ma, presentato così, il suo profilo non è completo, giacchè bisogna anche affermare che egli non solo ci ha rivelato, col fascino d'esecuzioni eccezionali ed in un tempo in cui bisognava avere del coraggio per farlo, i capolavori di Wagner, ma è meritevole di gratitudine per aver scoperto e imposto i compositori che dovevano, qualche anno appresso, illustrare la musica moderna francese: d'avere presentito ad esempio il valore di Emmanuel Chabrier, d'aver divinato il musicista d'*Ariane et Barba bleue*, nel giovane autore dell'ouverture di *Polyeucte;* d'aver compreso il valore di autori quali Magnard, Ropartz, Lazzari, Bachelet; d'aver steso la mano a molti giovani compositori senza appoggio.

***

Nel campo teatrale devo segnalare la creazione, all'Opéra, di *Virginia*, commedia lirica in 3 atti di Bruneau, su libretto di Duvernois.

Ha sorpreso un poco il vedere il forte autore dell'*Ouragan*, piegarsi all'esigenze d'un lavoro di assai minore importanza. Vi è assai distanza, infatti, da questa esile *Virginia*, evocazione della grande Déjazet e di tutta un'epoca di dolce bohème, alla poesia de l'*Attacco del Molino*, di *Messidor*, od al misticismo del *Sogno*.

La materia musicale, spesso felice e ricca di dettagli riuscitissimi, sembra aver sofferto nella scelta di un soggetto che forse non si presta troppo alla profonda natura del musicista. La realizzazione scenica, accuratissima, di questa partitura ci ha permesso di applaudire un insieme di eccellenti cantanti (Rouard, Villabella, la signora Brothier, che si disimpegna con molto onore in una parte pericolosa e difficile) ed il corpo di ballo, le cui evoluzioni non sono state la parte meno gradita della piacevole opera.

ROBERT BRUSSEL.

Lettera dal Belgio

La stagione musicale, da noi, è stata più attiva di quanto la crisi avrebbe potuto far credere.

Al teatro della Monnaie si è avuta una sola novità importante, l'operetta *Chauve-souris* (Fledermaus) di Johann Strauss, ma il successo non è stato rilevante, poichè l'operetta in una grande scena si giustifica soltanto se ha una esecuzione eccezionale.

Ha avuto favorevole accoglienza, invece, la ripresa di *Querentin Durward* del compositore belga Gevaert (1858). Il lavoro è invecchiato, naturalmente; ma vi si ammirano quei pregi melodici e di struttura, che suscitarono l'ammirazione di Hans von Bulow.

Due altre riprese assai gustate sono state quelle di *Fortunio* di Messager, ed ancor più della *Dama bianca*, la graziosa opera di Boieldieu, che non si era più rappresentata da parecchi anni, e che ottenne grande successo, sopratutto per merito del tenore d'Arkor.

***

Passando ai concerti, cominciamo da quelli del CONSERVATORIO, diretti da Defauw. Tra i brani più importanti, ch'egli presentò, annoveriamo: una bellissima *Suite sinfonica* per Viola e Orchestra (solista Bross) nuovo lavoro di Jongen, direttore del Conservatorio; il *Requiem* di Verdi, raramente eseguito nel Belgio, che produsse una grande impressione; la grande aria della *Norma* (signora Ritter Ciampi); diverse composizioni di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven; la *Faust-symphonie* di Liszt, una delle più caratteristiche composizioni della musica moderna.

Anche la SOCIETÀ DEI CONCERTI FILARMONICI esplicò grande attività. L'Orchestra Sinfonica di Parigi, diretta da Monteux, ci diede una bellissima esecuzione della 2ª *Sinfonia* di Brahms. Ansermet — ch'è uno specialista come interprete di autori russi — ci offrì un concerto Strawinsky. In programma, due novità: *Capriccio* per piano e orchestra (l'autore al piano) e una *Sinfonia di Psalmi*, composta per l'orchestra di Boston, che costituisce l'ultima fatica del compositore russo.

Una intera seduta venne consacrata all'*Arte della fuga* di Bach, la famosa opera didattica, orchestrata da Graeser e Scherchen, della quale quest'ultimo ci dette una eccellente interpretazione.

L'ultima udizione era affidata a Bruno Walter, che riottenne il fervido successo dell'anno scorso con finissime esecuzioni della *Sinfonia in mi bem.* di Mozart, e di quella in *Do*, piena di lirismo, di Schubert.

***

Due CONCERTI POPOLARI abbiamo avuto finora. Nel primo, diretto da Inghelbrecht, è stata ammirata la sua interpretazione de la *Mer* di Debussy, mentre non ci ha convinto quella della dolorosa *Sinfonia in sol min.* di Mozart (solista Maréchal).

Nella seconda udizione, diretta da Defauw, figurava anche un bellissimo poema sinfonico di un compositore della scuola vallona, M. V. Buffin (il quale è un generale che comandò la cavalleria belga durante la guerra).

Vi è stato anche un FESTIVAL RICCARDO STRAUSS, sotto la direzione del celebre maestro, che non era più venuto tra noi, da prima del 1914. Egli diresse alcune tra le sue composizioni più celebri.

Nella seduta successiva si ebbe un FESTIVAL ROMANTICO — per quanto si abusi, da qualche tempo, con questo nome di « Festival » — con musiche di Schumann, di Schubert, di Berlioz e col *Requiem* di Fauré, che non è precisamente una composizione romantica.

Seguì un FESTIVAL WAGNER, per gli scolari, organizzato anche questo da Defauw, pel quale 2.200 piccole teste si pigiavano nella sala. Come le altre volte, si cominciò con analizzare e spiegare i brani in programma, con esplicazione dei diversi temi conduttori wagneriani. Ed anche questa volta il successo fu enorme, più vivo che se si fosse trattato di un pubblico adulto.

Il primo CONCERTO SPIRITUALE ebbe luogo sotto la direzione di Pierné, che ripetè il suo *S. Francesco*, già applaudito l'anno scorso; il secondo, diretto da Weinandt (l'eccellente maestro dei cori), comprendeva *Rébecca* di Franck e *Roi David* di Honegger. Ma il primo lavoro è sembrato invecchiato, in confronto del secondo, che ha invece conservato tutta la sua freschezza.

I CONCERTI YSAYE infine, ci hanno permesso di udire artisti di bella rinomanza, quali Cortot e Sauer, pianisti; il tenore Fleta; i violinisti Kreisler e Thibaud.

***

Tra le PICCOLE UDIZIONI, segnaliamo l'esecuzione integrale dei *Quartetti* di Beethoven, da parte del celebre complesso Pro Arte, interprete magnifico.

Il CONGRESSO DI STORIA DELL'ARTE è stato accompagnato da un concerto tenuto dalla signorina Brullez, cantatrice; dalla sig.ra Closson-Webb, violinisita; dal signor Pitchs, violista da gamba. Una seduta consacrata alla canzone popolare russa, preceduta da una *causerie* del sottoscritto, ebbe ad interpreti cantanti russi.

Tra i SOLISTI ricordiamo i cantanti: signore Anday, Bergé, Brullez e il signor Panzera; i violoncellisti Courouelis e Zavianoff; i pianisti Rubinstein, Backaus, Prokofieff.

Concluderò registrando il fatto scandaloso avvenuto a Malines, con la distruzione della casa degli antenati di Beethoven, nella quale erano nati suo nonno, suo bisnonno e il padre di questi. Una amministrazione comunale stupida ha permesso ad un birraio, che l'aveva acquistata, di demolirla per allargare la strada. Da per tutto si è protestato contro questa profanazione, ma il male, ormai è fatto.

ERNEST CLOSSON.

I. PIZZETTI

Rondò Veneziano

per Orchestra.

121575 - Partitura in 16° L. 20

122096. - Tre visioni veneziane di Caramba. Riduzione facilissima di G. ZUCCOLI per Pianoforte a due mani. L. 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Annuaire de la Nouvelle Societé de musique, Tome IV. (Aaran, H. R. Sauerlander).

Fra i saggi storici compresi in questo volume è specialmente notevole quello di Jacques Handschin (nato a Mosca nel 1886, insegnante e organista a Zurigo e a Basilea), sulle «differenti concezioni di Bach». È un esame delle diverse critiche e della varia fortuna di J. S., il quale apparterrebbe alla categoria degli artisti le di cui idealità hanno radici nel passato mentre la loro epoca volge verso un nuovo ideale. E l'ideale del XVIII secolo, già diffuso al tempo di Bach, era la chiarezza, la facilità, la naturalezza. Bach, a parte alcune sue opere, non s'interessò a quelle fra le tendenze del suo tempo che annunciavano l'avvenire, badando sopra tutto alle epoche precedenti. Perciò taluni contemporanei di lui, quali Mattheson e Scheibe, lo considerarono specialmente come un facitore di fughe. Diverso egli apparve al Forkel, il quale, ricordando ai nazionalisti tedeschi la persona di lui come la più rappresentativa dello spirito nazionale, implicitamente la oppose a quelle di Haydn e di Mozart, troppo permeate di italianismo e di francesismo; inoltre Bach meglio d'altri giovava agli scopi nazionalistici, in quanto tedesco del sud, e perciò più conservatore. Del resto, lo stato degli studi bachiani non era tale, allora, da rivelare le tracce dell'influenza *welsche* nell'arte di lui. I romantici, volgendosi a Bach, indicato quale eroe nazionale, lo investirono dell'ardore che era loro proprio, e non solo lo recarono alla luce, come Mendelssohn, ma lo commentarono romanticamente, come lo stesso Mendelssohn e Schumann, e anche vollero renderlo più completo e moderno, aggiungendo, per esempio, un accompagnamento per pianoforte alle Sonate per violino solo. Il progresso della cultura e dello storicismo condusse all'edizione totale di Bach e all'opera biografica dello Spitta, apparsa fra il 1873 e l'80. Lo Spitta pure ripensando Bach romanticamente, recava nella critica il frutto della competenza bachiana. Riconosciute le tracce delle tendenze italiane e francesi, le vide trasformare, per esempio, nelle Cantate, e del tutto annullate nell'opera organistica; per ciò tale opera appariva ai suoi occhi la maggiore fra le bachiane; veniva così a concordare con i contemporanei e con i figliuoli di J. S. nella stima d'una parte della produzione di lui. Ma, osserva l'Handschin, se il carattere organistico e fugato, elemento centrale bachiano, è quello che sublima la sua musica, perchè noi, ascoltando talune composizioni profane, abbiamo la sensazione che quell'elemento scade, e che proprio le parti fugate maschino di vita? Bisognerebbe concludere che Bach adoperò nelle forme profane procedimenti che a esse convenivano mediocremente. Interpretando romanticamente Bach, lo Spitta escludeva pertanto l'organistica. Non altrettanto fecero altri ottocentisti, i quali tentarono di vivificare Bach, conferendogli un'espressione sentimentale che si rifletteva nelle fluttuazioni dinamiche. A tale interpretazione sentimentale concorse l'estetica musicale letteraria, attribuendo una particolare sensibilità a formule comuni al tempo di Bach. Alla impropriezza di siffatta interpretazione deve pertanto Bach molta parte della sua moderna fortuna. Reagì lo Schweitzer, il quale descrivendo Bach come musicista-poeta, lo rivelò sopra tutto come musicista-pittore, nel senso che affermò il carattere obbiettivo della sua musica, svincolata dal carattere sentimentale attribuitole dai romantici; pertanto la qualità di «poeta» veniva a emergere specialmente nelle Cantate, che lo Schweitzer singolarmente poeggiava. André Pirro venne a rincalzare il punto di vista dello Schweitzer, notando che il pittoresco, e, in certo senso, la simbolistica di Bach non erano caratteri particolari di lui, ma della scuola tedesca. Nuovo orientamento interpretativo recava Ernest Kurth nel 1907, il quale si volse a studiare nell'arte di Bach la linea melodica, come forza motrice costituita da una successione di tensione e di rallentamento. Interpretazione che, appellandosi alla psicologia, cui appartengono i termini di tensione e rallentamento, non è sufficientemente svolta e dimostrata. Inoltre il Kurth esaltava in Bach la indipendenza della melodia dalla costruzione strofica che i così detti classici viennesi avevano affermata come una sublimità. E poi una sublimità? E non costrusse Bach anche strofficamente talune melodie? In ogni modo quelle espressioni melodiche indipendenti dal convenzionale rigore della fissità delle battute derivavano dall'antica polifonia, e possono aver in parte cagionato la scarsa fortuna di Bach presso i suoi contemporanei. Anche più s'allontanavano dall'interpretazione romantica il Werker (1922-23) e il Graeser (1924) affermando il carattere matematico della concezione bachiana, e considerando a preferenza, l'un che è errato, l'*Arte della fuga*. Altra tendenza, quella dell'Hamburger (1920-26), che considera la forma come organismo dal punto di vista biologico e filosofico, essendo il mondo concepito come un'armonia nella quale ogni cosa si armonizza. L'Handschin conclude riconoscendo due caratteri in Bach, l'esuberanza e la norma.

MALIPIERO (G. F.) — *Claudio Monteverdi.* (F.lli Treves, Milano).

Dice Malipiero: «Colui che ripubblicherà le opere di Claudio Monteverdi, scriverà, in tal modo, la più bella biografia del divino musicista»... Elegante ironia, signorile finzione! Egli stesso l'ha pubblicata, quasi interamente! Non è giusta, la sua edizione di *Tutte le opere* di Monteverdi, al tomo XII? Non sa che gli ammiratori di Monteverdi, in tutto il mondo ne sono lieti, e grati a lui? Poi egli ha reso un altro servigio, minore, ma non inutile al culto monteverdiano. Ha anche raccolto tutte le superstiti lettere di Claudio (ed. Treves), che prima d'ora non era facile riguardare. (Sarebbe stato facile curare l'edizione in modo da evitare false letture di parole e anche la ripetizione di una medesima lettera, che dev'essere in data 1617, a pagina 147 e 171!). L'opuscolo del Davari è divenuto una rarità bigliografica. D'altra parte, i più recenti biografi del Monteverdi, lo Schneider e il Prunières, giovandosi dell'epistolario o lo tradussero nella loro lingua o lo citarono frammentariamente. Esigua testimonianza di una vita attiva, quelle cento e più lettere, congiunte con le dediche delle singole opere, rivelano con evidente schiettezza parecchi aspetti dell'animo e del suo pensiero, affetti, angoscie, miserie, orgoglio, estetica. Questa prosa monteverdiana, non familiare, ma destinata a persone a lui superiori dello stato sociale, e perciò carica degli usati encomi secenteschi, e non mai colta e pretta, appare nella maturità e nella vecchiezza dello scrittore sempre più prolissa, ingarbugliata, trasandata. Lo sapeva, Monteverdi: «Sono stato troppo longo, ma incolpi la mia ignoranza, che m'ha lasciato a dir conciso» (1609); «Io scrivo, ma però sforzatamente» (1633).

Monteverdi, quale risulta dall'epistolario, fu umile, per l'educazione sociale e la gentilezza del tratto, ma anche giustamente orgoglioso e fiero. E' notevole com'egli, deplorando la sua «mala sorte» mantovana, ne incolpasse non i principi, ma il tesoriere, e come, essendo passato nella libera Venezia, il suo animo attingesse baldanza e sicurezza, restando riconoscente alla casa ducale che per la prima lo ospitò. Sentì il pregio della maggior dignità riconosciutagli dalla repubblica, e se ne compiacque. Rifuggendo dalle protezioni e dalle raccomandazioni, chiese ciò che gli spettava. Ebbe alto il senso morale della famiglia e la guidò con vigile affetto, sagrificandosi. Pio, devoto. Coscienziosissimo nel lavoro. Misurioso, cauto nel giudicare, prudente nel trattare gli affari altrui e zelante, quanto nei propri. Detestava le beghe e una volta che s'impigliò in una lite giudiziaria si risovvenne del filo d'Arianna; non credeva «che altro labirinto intendessero gli antichi che questo del 'litigare'». Curioso di alchimia, si dilettò al pari d'un suo corrispondente, di amalgamare metalli; empirico, era preciso nelle ricerche. Sempre pensoso. Mal moneggiatore o sboccato.

Del suo spirito disse stupendamente (1619): «L'animo non cammina del pari con le forze esterne, chè se queste zoppicano, quello vola, nè cede».

VAN GILSE VAN DER PALS (N.) — *N. A. Rimski Korsakof.* (Bessel, Lipsia).

Soltanto nelle brevi pagine introduttive e in quelle dedicate alle ricerche stilistiche, insieme con la descrizione della fortuna del compositore russo trovansi osservazioni critiche ed estetiche. Il grosso volume è una analisi minuziosa di ciascun'opera teatrale, costituita dalla biografia esterna di essa, dall'esposizione dell'argomento, dall'esemplificazione dei temi, dei motivi. Utile alla consultazione. *a. d. c.*

DELLA CORTE (A.), GATTI (G. M.) — *Dizionario di musica.* (Casa Editr. Paravia, Torino).

È apparsa ora la terza edizione di questo accreditato dizionario: ciò che comprova la diffusione che in non meno di cinque anni ha avuto e, conseguentemente, come sia meritatamente prescelto, come libro di consultazione, da studenti, insegnanti e amatori di musica, che non abbiano a disposizione più ampie fonti di ricerche.

Il volume, stampato chiaramente, è maneggevole, completamente aggiornato, notevolmente accresciuto e migliorato nel testo, arricchito di ottanta ritratti e di settanta illustrazioni d'indole varia.

Numerosissime sono le biografie degli artisti, ricchissima la bibliografia, con esclusione, per maggior criterio d'imparzialità, dei giudizi critici. Assai curata è la parte scientifica, armonica e strumentale; nè sono trascurate le ultime espressioni di forme (compreso l'jazz), nè le nuove invenzioni meccaniche come la radio.

Il Dizionario di Della Corte e Gatti, in conclusione, ci sembra pienamente rispondente allo scopo che gli autori si erano proposti nell'idearlo.

RINALDI (M.) — *L'arte di Ildebrando Pizzetti e lo «Straniero»*. (Ed. Novissima, Roma).

L'A. traccia con vivo entusiasmo una biografia di Pizzetti, e parla della sua concezione drammatica, delle origini e dell'evoluzione di questa e delle caratteristiche del dramma pizzettiano, con speciale riguardo all'ultimo lavoro del maestro di Parma.

ARTOM (C.) — *Teoria dell'armonia.* (F.lli Bocca, Torino).

Il volume, assai interessante per alcune vedute nuove nel campo dell'armonia, è «una *teoria*, non un *trattato*; non ha cioè lo scopo precipuo di esercitare l'allievo nelle successioni armoniche»; però può servire anche a questo scopo «quando l'insegnante, alla trattazione razionale dell'armonia in esso contenuta, faccia seguire le poche norme necessarie alla distribuzione ed alla concatenazione degli accordi».

ZORZINI (G.) — *Teoria generale della musica.* (Editoriale Libraria S. A., Trieste).

Il carattere e la base di questo interessante ed utile trattato sulla teoria musicale è definito esattamente dall'A. nella prefazione: «*Teoria*, per me, non significa lo studio puro e semplice del come si debbano indicare graficamente i suoni, i loro valori, ecc., ma invece lo studio teorico, *grammaticale del pensiero musicale*... — Il suo scopo è quello di vedere *come* il brano musicale è composto». Lo scopo del volume è «di fare un piccolo metodo di teoria per allievi già avanzati e prossimi all'insegnamento». Crediamo di non poter fare al volume lode migliore di quella di constatare che l'autore ha pienamente raggiunto lo scopo prefissosi.

d. d. p.

RECENTE SUCCESSO AL REALE DELL'OPERA

M. PERSICO

LA BISBETICA DOMATA

Quattro atti di A. ROSSATO

Canto e Pianoforte L. 50
Libretto . . . . » 4

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PEDRELL (C.) — *Sur l'eau*, pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Breve, facile ed elegante lirica da salotto.

VALCARCEL (TH.) — *Quatro canciones incaicas* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Di incaico, veramente, non c'è che il testo: ma la musica ha un certo sapore esotico e certa originalità ritmica da far pensare che l'A. abbia tenuto per modello le melodie peruviane. Sono quattro liriche, di non facilissima esecuzione (specialmente la parte pianistica) ma tali da invogliare più d'un esecutore a metterle in programma.

RIVIER (J.) — *Trois poèmes* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

L'autore, uno dei più forti tra i giovanissimi compositori francesi, con queste melodie ci rivela un aspetto che gli altri lavori ci avevano lasciato ignorare: vogliam dire un delicato senso poetico espresso con una semplicità di mezzi d'una rara efficacia. Questi tre brevi poemetti sono così pieni di un'emozione *vera*, non superficiale (unita ad una rara qualità di fattura) che dovrebbero trovar posto nei repertori delle cantatrici, per lo meno di quelle abituate a servire più la musica che le loro qualità più o meno canore.

CALTABIANO (S.) — *Due canti pascoliani* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Due poesie pascoliane, *Il pesco* e *L'edera fiorita*, hanno suggerito all'A. queste due melodie: delle quali la prima è bellissima, una vera e degna interpretazione musicale della poesia; l'altra un po' meno, nel senso che la musica non è più così aderente al significato delle parole, il che non impedisce ch'essa sia una simpatica lirica da camera. Ma il *Pesco* è tale da farci sperare dall'A. ben altro, e d'attenderlo fiduciosamente ad una prova più forte.

d. d. p.

LUALDI (A.) — *Quartetto in Mi magg.* per due Violini, Viola e Violoncello. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino:

. . . . . .

Il brano s'inizia con un appassionato nucleo di terzine, volteggiante dalla quinta alla tonica, alla settima dell'accordo: un divenire che solo prenderà corpo nell'ultimo tempo, ove si fisserà in un disegno netto, tagliente. Il palpito, dapprima, del movimento ternario della nonupla, implicito nel 3/4, l° movimento binario del 2/4, dappoi, nel quale la medesima idea, arricchè alleggiare come in amesa, si delinea, affermandosi in sincopati come a cancellar, ora, ogni dubbio sulla direzione rigidamente fissata.

Tale carattere effervescente, provocato dal contrasto tra la natura femminea del melos — desiderio, abbandono — ed il ritmo — elemento maschile per eccellenza, volitivo, organizzatore e direttivo — frequentissimo nell'opera del Lualdi, crea di volta in volta nuovi appigli che nel procedere le conferiscono intense vibrazioni.

E, in sostanza, lo stesso principio non schematizzato che, già congenito nel contrappunto vocale e maturato nella sinfonia, ha origine non da moventi superficiali soltanto di varietà, ma dal deciso antagonismo dei due semicardini, i quali, presentati in ambito tonale diverso, combattono realmente una battaglia, per giungere solo nell'ultima parte alla conciliazione e conquistare la loro spirituale unità.

Presentato sulla tonica con un breve pedale — come a trarre dagli armonici naturali il primo impulso — il mobile disegno si annoda nell'« allegro moderato » alno a coinvolgere tutti e quattro gli strumenti che se lo appropriano e si rimandan la voluta e la lanciano in alto quasi a liberarla dall'accordo di posa. Poi improvvisamente un pizzicato sembra lasciar precipitare l'edifizio: ma ecco insinuarsi una nuova cellula ritmica: una croma puntata ed una semicroma che viene ad interferirsi alla prima melodia, moderandone il volo: preludio ad un secondo tema: in una tonalità lontanissima da quella d'impianto (*da mi magg a si bem.*): un secondo tema che il violoncello scande in un canto disinvolto. Si direbbero due amori questi motivi: il primo romantico, fantasioso, schumanniano nel senso astratto della parola; l'altro mozartiano per la sua penetrante rapidità. Lo stesso colore tonale così diverso gioverebbe già di per sè a distinguerli, ove l'uno non si compiacesse di note di passaggio mobilissime e l'altro non poggiasse di preferenza sulle note reali dell'accordo.

D'ora innanzi il dialogo procederà serrato, tranne una parentesi di più ampio respiro che ricanta sommesso, come in sordina, un frammento dilatato del secondo tema, alnchè i due temi sovrappostì ricondurranno con una perorazione ad una sintesi: una sintesi nella quale le forze dapprima disperse e divergenti si riuniranno, traendo il massimo di rendimento dal connubio instabile del movimento pari e dispari: due contro tre.

Ma quasi a farci presentire che questa non è una sosta momentanea, ecco un diversivo di cui a tutta prima non possiamo valutare la portata: un episodietto, un piccolo virgulto da cui germinerà lo « scherzo ».

Non più ora la melodia ariosa dell'esordio, ma un motivo armonico: un accordo, quasi, che aleggia trasferendosi di piano, un « gioco » veramente, come indica la didascalia: un gioco di colori iridescenti: alcunchè di piccante, attraverso il trittono, da cui a poco a poco si sprigionano disegni vivaci e snelli, alnchè le tinte affievolite dileguano nella nudità delle ottave del « trio ». Individualità distinte anche qui, nelle quali il compositore ai vale di alternative incessanti e con ricorsi che stabiliscono con occulti legami l'unità della composizione ciclica.

Accanto all'abile ed agile divertimento viene in buon punto il terzo tempo: « Il Sogno». Anche qui una didascalia: ma una didascalia generica, non programmatica affatto e non implicante, quindi, sensazioni ed intenzioni ben definite dalle quali l'uditore debba rimanere in credito.

Un cantare diffuso, già vòto, sin dall'inizio, alla malia del suono, sprigionato come per incanto, da una sesta aggiunta sull'accordo di tonica (*do diesis su mi magg.*). E grado a grado allo stato nascente, rimandate da un istrumento all'altro, numerose melodie in un colloquio sempre più intenso ed affettuoso. E il suono, divenuto verbo, dissolto in volute, in interiezioni, in interrogazioni ed affermazioni: partecipe di quelle numerose note di passaggio, di appoggiature e di ritardi cui ricorre la parola sotto la pressione, sotto la spinta dell'affiato lirico.

Per un istante il violoncello sembra avere la supremazia: ma nuovamente gli interlocutori intervengono e si riprende l'intercalare di brevi frasi, di implorantì *leitmotiven* quasi umani, connessi più che da una ragione formalistica, da una logica sentimentale, epperò consono appunto al tipo del linguaggio dell'Autore ed alla cornice che egli è riuscito a creare attorno a questo un poco diffuso ma suggestivo quadretto.

L'ultimo tempo ha un'*allure* spigliata, scorretta con naturalezza da tutti gli elementi precedenti qui condensati, e quasi travolti, diremmo, al ritmo incalzante. E lo stesso contrappunto trattato alla mano, non è meccanico: è canto, melodia, non elemento parassitario od ingrediente soltanto.

f. b.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Crinoline*, per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Rassegna d'Arte e Teatri*, Palermo:

Crinoline, graziosa composizione, è divisa in 5 parti, come piccoli acquerelli, che formano un tutto armonioso, perfettamente descrittivo.

Il primo: Allegretto leggero in do maggiore ci porta subito col ritmo nell'ambiente settecentesco, con semplicità e buon gusto.

Il secondo: Cerimonioso e Galante ci fa pensare agli inchini delle damine incipriate in parrucca bianca ed ai cicisbei più devoti d'ogni tempo.

Il terzo: Leggero e Volante in do è il quadretto più semplice nella sua vaporosa struttura; e l « renversée » ormai lontani e fuori di moda rivivono in tutta la pagina dell'autore. Il terzo conclude nel quarto in sol maggiore. Teneramente alla Romanza, fondato su due chiare melodie bene elaborate; l'acquarello è probabilmente un poetico idillio, caldo di colore e dolce di sfumature... che viene dall'Allegro finale alla Polacca, brillante e conclusivo, in fa.

Riappare nelle ultime battute, il ritmo della prima parte, che dà luce d'ambiente.

Composizione, nell'insieme, assai armoniosa, ricca di eccellenti effetti pianistici, destinata a conseguire brillanti successi e larga diffusione.

SAMUEL ROUSSEAU (M.) — *Chanson pour Bercer* pour Violon et Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Breve pagina di media difficoltà assai piacevole per le esecuzioni da sala, bene armonizzata e dolcemente melodica.

SAUGUET (H.) — *Berceuse creole* pour Chant. (Rouart Lerolle, Parigi).

Il nome di Henri Sauguet non è molto conosciuto in Italia e l'audizione della *Berceuse creole* potrebbe costituire una rivelazione, poichè la piccola pagina vocale estratta dall'opera comica *Le plumet du Colonel* vanta tali pregi di garbatezza e di genialità da invogliare a renderai conto di tutta la produzione dell'autore che coltiva attivamente molti generi di composizioni, dal Ballet alla Suite sinfonica, dalla Melodia vocale alla Sonatina per piano e violino.

DOBRONITCH (A.) — *Chants populaires yougoslaves*. (M. Senart, Parigi).

La raccolta aduna dodici melodie di raro interesse ritmico e melodico messe in evidenza da una ricostruzione armonica di singolare valore e di chiara efficacia. Giustamente il ricostruttore paragona queste melodie jugoslave ad un ponte di congiunzione fra il sistema musicale occidentale ed orientale, poichè dell'uno seguono le tonalità e gl' andamenti irregolari e dell'altro adottano qualche volta la quadratura della frase e la distinzione dei modi maggiori e minori.

BERGER (F.) — *Titania* for Pianoforte. (A. Lengnick & Co., Londra).

Gavotta garbata, che rievoca gli antichi andamenti dei tempi di danza anche se tonalmente subisce qualche volta l'influenza dell'irrequietezza moderna.

BUTLER (L.) — *At Nightfall*. Nocturne for Pianoforte. (A. Lengnick & Co., Londra).

Simpatico pezzo da sala di modeste difficoltà meccaniche ma di notevoli esigenze d'interpretazione.

TOSI (L.) — *Due composizioni* per Pianoforte. (A. & G. Carisch, Milano).

Piccole pagine infantili senza nessuna pretesa ma non prive di semplice grazia.

PRIANO (A.) — *Danza delle bambole* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il titolo fa supporre che l'autore abbia pensato all'infanzia nell'ideare la sua composizione, ma se nel concetto la musica può tornar gradita ai musicisti minuscoli, nelle esigenze meccaniche deve rivolgersi ai suonatori già avviati alla media difficoltà

SAUGUET (H.) — *Près du bal*. Suite trascritta per Pianoforte. (Rouart Lerolle, Parigi).

Il *Divertimento* è stato scritto per un piccolo insieme strumentale composto di un flauto, di un clarino, di un fagotto, del violino e del pianoforte; ma anche dall'adattamento pianistico risultano i simpatici pregi di forma e di concezione della composizione originale. Dei cinque numeri di cui si compone la Suite, il terzo è il più aggraziato: *Danseuse en tutu*.

E. Ossoss.

Canti friulani. Musiche, testo dialettale e versione italiana. (Ediz. de « La Panarie », Udine).

Il volumetto, proponendosi di « ridestare l'amore al bel canto », sottopone alla nostra attenzione una ricca raccolta di Villotte popolari e di Canti friulani di circa sessanta autori, tutti col testo e molti anche con la musica. E di ciascun autore vi è la biografia con ritratto, senza contare le altre illustrazioni che adornano il volume.

Uno degli autori che appariscc in vivida luce è Luigi Garzoni, del quale figurano ben sei composizioni, compreso *Il Cjant del forment* (il canto del frumento), di bella scorrevolezza e vivacità, che così efficacemente rispecchia il sentimento del popolo e ch'è stato pubblicato anche a parte sotto gli auspici del Consorzio granario.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

MUSICA PER ORGANO E SACRA

MILFORD (R.) — *Mr. Ben Jonson's pleasure* for Organ. (Oxford University Press, Londra).

Pezzo di genere pastorale, di facile esecuzione. Sebbene non presenti caratteri di spiccata originalità, è però scritto elegantemente, così che anche nella trascrizione per organo (il pezzo originariamente era stato scritto per pianoforte) riesce a procurare un'impressione di spontaneità e di freschezza.

WILLIAMS (R. V.) — *Hymm tune. Prelude on Song 13.* (Orlando Gibbons). Arranged for Organ by E. Stanley Roper. (Oxford University Press, Londra).

Elaborato sopra un tema di Orlando Gibbons, questo Preludio è un saggio interessante del come si possa trattare modernamente una melodia di antico corale, pur conservando un diatonismo appropriato. La trascrizione per organo rileva una grande padronanza della tecnica organistica e buona conoscenza degli effetti dello strumento.

WILLIAMS (R. V.) — *Prelude and Fugue in C minor* for Organ. (Oxford University Press, Londra).

Anche questo è un pezzo costruito con superiore abilità contrappuntistica e senso dell'architettura musicale. Nessun artificio è stato trascurato per mettere nella maggiore evidenza tutti i temi. Non ci nascondiamo però il dubbio che le ininterrotte durezze armoniche abbiano a riuscire ostiche a parecchi.

STEWART (A. P.) — *Choral fantasia on « Hanover »* for Organ. (Oxford University Press, London).

L'autore, con questo Corale-Fantasia, ha arricchito la moderna letteratura organistica di un'opera veramente riuscita. Ad eccezione di una forse troppo sensibile reminiscenza franckiana in alcune misure del finale, il pezzo è magistrale per condotta, varietà di effetti e bene inteso spirito moderno. C'è da augurarsi che anche gli organisti italiani lo includano nei loro programmi. Sarà certo con ottimo esito.

R.

Sac. G. B. CAMPODONICO — *Ave Maria* per Tenore o Soprano, con organo (op. 56 N. 2). (Pubblicazione di propr. dell'autore, Seminario di Chiavari).

L'autore di questa ispirata *Ave Maria* ha voluto offrire alle voci tenorili una melodia sacra, che, pur essendo di carattere *accademico*, non manca di quella compostezza e dignità che il sacro testo richiede, e che spesso difetta in composizioni del genere. Alla nobiltà della ispirazione melodica, si accoppia un commento per armonio od organo sempre abilmente elaborato (il lavoro in origine deve essere stato scritto per archi e canto) che serve di sfondo indipendente, vigoroso e solenne. La tessitura è giusta (Tenore o Soprano), il fraseggio elegante, l'equilibrio fra canto e organo impeccabile.

(r. m.).

MUSICA SINFONICA

HARSANYI (T.) — *Suite* pour Orchestre. (M. Senart, Parigi).

La composizione consta di quattro parti connesse, il cui contenuto programmatico appare piuttosto oscuro. La prima impressione destata da questa intricata opera sinfonica è di frammentarietà e di eterogeneità. C'è una dovizia di mutazioni ritmiche, di curiosità grafiche, di bizzarrie strumentali. All'esecuzione, non saprei dire con certezza se tutto quanto è scritto debba proprio risultare.

KULLMANN (A.) — *Poème concertant* pour Piano et Orchestre. (M. Senart, Parigi).

Qualche rigido censore potrebbe arricciare il naso, scorrendo le pagine di questa musica. Essa sembra voler richiamare in vita una forma concertistica ormai relegata tra i ferravecchi. Invece il brano è condotto con tanta accortezza, con così squisito buon gusto, da riuscire a dilettare e convincere. Il pianoforte ha la parte del leone — è vero — e l'orchestra gli fa da umile ancella. Ma v'è abbondanza di sviluppi e di idee, esposte con assoluta maestria. V'è la vera eleganza della forma, che si concreta in un dialogare tra gli istrumenti per nulla superficiale nè plateale.

CRAS (J.) *Journal de bord - Suite Symphonique.* (M. Senart, Parigi).

Quart de 8 à minuit - Quart de minuit à 4 - Quart de 4 à 8. Nel breve trittico orchestrale si avvicendano immagini e aprazzi coloristici, dettati da uno spirito inquieto d'artista, commosso e ispirato innanzi all'eterno mistero del mare.

ALDO FINZI.

VAUGHAN-WILLIAMS (R.) — *Benedicite* for Soprano solo, Chorus and Orchestra. (Oxford University Press, Londra).

Il lavoro — d'una innegabile nobiltà d'aspirazione e di una realizzazione austera e severa come il testo richiede — è scritto in quello stile accademico e togato — con qualche cortese concessione alla sensibilità armonica più recente — caro ai musicisti inglesi della fine del secolo scorso. Se non ci rivela nulla di nuovo sulla personalità dell'A. della *London-Symphony*, sta però a dimostrare ancora una concezione dell'arte che, per essere stata sorpassata dalla nostra epoca dinamica, non è meno degna di rispetto per la nobiltà d'intendimenti cui si ispira.

d. d. p.

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.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® CIVICO CONSERVATORIO MUSICALE « BENEDETTO MARCELLO », VENEZIA. — Concorso per titoli ed esame alle cattedre di: *a*) Violino principale; *b*) Clarinetto; *c*) Armonia complementare. Scadenza il 5 giugno p. v. Inviare domanda, titoli e documenti di rito al Municipio di Venezia (Ufficio Istruzione).

® Per contribuire a valorizzare sempre più l'arte della liuteria, che ha così nobili tradizioni in Italia, l'ENTE AUTONOMO DELLA FIERA DI PADOVA, col patrocinio della Federazione Fascista Autonoma delle Comunità Artigiane, bandisce un Concorso nazionale fra i partecipanti alla sezione di strumenti musicali della Fiera stessa. Al concorso saranno ammessi i seguenti strumenti: violini, viole, violoncelli, contrabbassi, isolatamente ed anche a quartetti completi. Occorre chiedere al Comitato Direttivo della Fiera le istruzioni in merito.

® MUSICA PRESIDIARIA, PALERMO. — Concorso ai seguenti posti di musicante effettivo: 1. Clarinetto piccolo in mi bem. o la bem.; Saxofono tenore; 1.° Flicorno soprano; 1.° Tromba mi bem.; 1.° Tromba bassa. Sono pure aperti gli arruolamenti per volontario ordinario o per anticipazione di leva delle reclute musicanti, appartenenti alla classe d'imminente chiamata.

® EDITRICE NAZIONALE DI MUSICA - GENOVA - S. P. D'ARENA, Via Curro, 15. — Concorso per otto canzoni-danze, due intermezzi ed una romanza. Scadenza il 31 maggio 1931. Chiedere la copia del bando del Concorso e i versi della romanza da musicare.

® Il CONCORSO INDETTO DALLA SCALA per una o più nuove opere che apposita Commissione (composta dai maestri Giordano, Pizzetti, Toni, Panizza, da Sabatino Lopez e dalla signorina Colombo) avrebbe dovuto segnalare come meritevoli di eventuale rappresentazione, si è chiuso con esito negativo.

Avevano partecipato al Concorso 71 opere, delle quali 20 vennero ritirate durante il corso dei lavori e 14 escluse per ragioni di procedura.

Su 8 dei 37 spartiti rimasti, si soffermò particolarmente l'attenzione dei Commissari, ma neanche per nessuno di essi il giudizio è stato decisivo.

® Cinquecentosessanta aspiranti si sono presentati a Roma per il CONCORSO DI CANTO bandito dal Ministero per l'Educazione Nazionale per sei borse di studio, lire dodicimila, presso la Scuola del Teatro Reale dell'Opera. La Giuria era così composta: maestri Mulè, Marinuzzi e Vitale e due funzionari della divisione delle Belle Arti al Ministero.

Sono risultati vincitori della gara: due soprani: Mina d'Albore e signorina Arcangeli; un mezzo soprano: Maria Melone; due tenori: Ado Ferraguti e Nino Mazziotti; e un baritono: Meletti.

NOTIZIE

® La quarta sezione del CONSIGLIO DELLE BELLE ARTI (ARTE MUSICALE E DRAMMATICA) è stata costituita così: Conte di S. Martino Valperga on. Enrico, Presidente; Pizzetti maestro Ildebrando, direttore del Conservatorio musicale di Milano; Alfano maestro Franco, direttore del Conservatorio di Torino; Martini Fausto Maria e Simoni Renato, letterati. Sarà segretario del Consiglio il dott. Laperla Filadelfo.

® Al TEATRO NUOVO DI VERONA, ai primi di aprile, si darà, insieme con *Il Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, l'opera nuovissima del maestro Pino Donati, *Corradino lo Svevo*, in due atti, su libretto di Arturo Rossato. Questa opera sarà concertata e diretta dall'autore.

® La consueta stagione lirica all'ARENA DI VERONA, si svolgerà quest'anno dal 25 luglio al 16 agosto con le seguenti opere: *Guglielmo Tell, I maestri cantori di Norimberga, Mefistofele*. Dirigerà il maestro Del Campo.

® I due concerti che ARTURO TOSCANINI dovrà dirigere al Comunale di Bologna, in commemorazione di Martucci, sono fissati per il 21 e 23 maggio. Le altre udizioni sinfoniche saranno dirette da Oskar Fried, da Guarnieri e da Molinari.

Nello stesso periodo, nella Sala Bossi del Liceo musicale, verrà inaugurato il nuovo grande organo con concerti di Luigi Ferrari Trecate e del celebre organista francese Bonnet.

® Il Reggente d'Ungheria ha nominato il maestro ARTURO TOSCANINI professore onorario dell'Accademia d'Ungheria.

® Dalla metà di marzo fino a tutto aprile, si svolgerà nell'EUROPA SETTENTRIONALE una *tournée* di lirica italiana, organizzata dal maestro Gusmini e sotto la direzione artistica dello stesso Gusmini e del maestro Consoli. Verranno rappresentate le seguenti opere: *Bohème, Rigoletto, Barbiere di Siviglia, Trovatore* e *La Samaritana della scala* dello stesso Gusmini. L'apposita Compagnia, formatasi in questi giorni a Milano, agirà nei teatri di Riga, Kowno, Tallin, Helsingfors, Varsavia e Breslavia.

® Nel cartellone dell'attuale stagione lirica italiana di MONTECARLO è stato incluso il *Don Carlos* che avrà ad interpreti il basso Chaliapine, il tenore Bagnariol e il baritono Morelli.

® MAURIZIO RAVEL ha terminato un *Concerto* di piano per la sola mano sinistra. L'ha dedicato al pianista viennese Wittgenstein che, come si sa, è mancino.

® Un corso d'informazione di PEDAGOGIA MUSICALE per stranieri è organizzato a Berlino dall'« Istituto centrale per l'Educazione e l'Insegnamento ». Durante il corso, saranno spiegati tutti i metodi in relazione con l'educazione moderna della musica.

I frequentatori potranno assistere all'insegnamento della musica in scuole di tutti i generi, e visitare le più importanti istituzioni musicali pubbliche e private. Si organizzeranno pure visite collettive al Museo di strumenti di musica dell'Accademia nazionale, e agli archivi di musica della Biblioteca nazionale.

Domandare i programmi dei corsi al Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Musikbteilung, BERLIN W. 35, Potsdanevstr. 120.

® Uno dei tre grandi teatri lirici berlinesi, la KROLL OPER, verrà chiuso al termine della corrente stagione.

® Una statistica recentissima pubblicata in Germania, dà la seguente cifra (per ogni abitante) di SOVVENZIONE ACCORDATA DALLE CITTÀ TEDESCHE AI SINGOLI TEATRI MUNICIPALI: *Ambargo* circa lire nove italiane; *Colonia* circa venti lire; *Dortmund* lire trenta; *Dusseldorf* lire venticinque.

® Il Reichstag ha fissato in 120.000 marchi (oltre mezzo milione di lire italiane) il contributo per l'ORCHESTRA FILARMONICA DI BERLINO, indipendentemente da quello dello Stato prussiano, della città di Berlino ecc.

® In Germania si sta istituendo una scuola di DIRETTORI DI CORO, che sarà aggregata a quella di musica renana di Colonia.

® Nella stagione passata, l'OPERA MUNICIPALE DI BERLINO ha rappresentato venti opere di compositori tedeschi e ventitrè di autori stranieri. Verdi ha avuto cinquanta rappresentazioni; Puccini, quarantacinque; Mozart, quaranta; e Wagner, trentasette.

® Ad Oxford, dal 22 al 28 luglio si svolgerà il FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA. La giuria — composta dai maestri Koechlin, Fitberg, Defauw, Casella, Berg e Boult — ha recentemente definito il programma delle esecuzioni, che comprendono musiche d'ognuna delle sezioni nazionali aderenti all'organizzazione. Fra le composizioni di maestri italiani prescelte figurano *Rapsodia per orchestra* di Virgilio Mortari e *Quintetto per pianoforte e archi* di Mario Pilati.

® Al METROPOLITAN DI NUOVA YORK, nella ventura stagione è assicurata l'andata in scena della *Notte di Zoraima*, di Italo Montemezzi, che così fervido successo ha avuto recentemente alla Scala. Si rappresenterà inoltre: *Merry Mount*, opera nuova di un compositore americano, Howard Hauson.

NECROLOGIO

® A Roma, l'8 febbraio, il giornalista EDMONDO CORRADI, autore di parecchi libretti operettistici: *Prestami tua moglie, La giarrettiera, La signorina tricolore, E' arrivato l'Ambasciatore, Selvaggia*, ecc.

® A Milano, recentemente, i noti tenori ELVINO VENTURA e RAFFAELE GRANI. Il primo fu uno dei migliori Osaka (nell'*Iris* di Mascagni) che abbiano calcato le scene. Il Grani si distinse assai nell'*Otello* e nel repertorio wagneriano. Entrambi dirigevano attualmente fiorenti scuole di canto.

® A Sidney, il 22 febbraio, la celebre artista lirica NELLIE MELBA, nata a Burnley nel 1861. Cantò anche alla Scala, nel 1893 e 94 nel *Rigoletto* e nella *Lucia*. Com'è noto, ebbe per maestra a Parigi l'italiana Marchesi.

NOVITÀ

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

QUARTETTO IN SOL

121925. Partitura in 16 L. 15,—
121926. Parti staccate » 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BILLI (V.). *L'enfant prodige* (Il fanciullo prodigio). 4 Pezzi facili, Op. 445:
——— (122049). 1. Petits arabes (Piccoli arabi). Oriental. (A) L. 4,—
——— (122050). 2. Grand'mère raconte (La nonna racconta). Mélodie. (A) L. 3,—
——— (122051). 3. Sorrento. Petite Tarentelle. » » 3,—
——— (122052). 4. Bergère (Pastorella). Chansonnette. (A) L. 3,—
——— (122053). Completo. » » 8,—
——— (122044). *Souvenir du couvent* (Ricordo del convento). Op. 444. (A). L. 5,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (122040). *Fantasia e Fuga*. (A) L. 10,—
CZERNY (C.) (E. R. 1302). *Il Progresso* (Le parfait Pianiste). 25 Studi, Op. 479 (Buonamici). (B) L. 8,—
FERRARIA (L. E.) (E. R. 1157). *50 Esercizi, Divertimenti e Studietti ritmici;* Introduzione ai 100 Studi « Ritmo, Fraseggio, Tocco » nella Tecnica pianistica moderna. (B) L. 8,—
MORTARI (V.) (122037). *Intermezzo*. (A) L. 6,—
OMAGGIO A ILDEBRANDO PIZZETTI (122041). 5 Pezzi di M. Pilati, V. Mortari, A. Veretti, N. Rota, M. Castelnuovo-Tedesco. (A) L. 20,—
PILATI (M.) (122036). *Cantico augurale*. (A) L. 6,—
ROTA (N.) (122039). *Ippolito gioca*. (A) L. 5,—
VERETTI (A.) (122038). *Passacaglia*. (A) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

CADICAMO (E. D.) (122086). *El último guapo* (L'ultimo audace). Tango. Versi di E. D. Cadicamo. (A) L. 6,—
CATTEDRA (O.) (122088). *Ley de guapos* (La ragion del più forte). Tango. Versi di A. J. R. Bustamante. (A) L. 6,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CADICAMO (E. D.) (122087). *El último guapo* (L'ultimo audace). Tango. (A) L. 6,—
CATTEDRA (O.) (122089). *Ley de guapos* (La ragion del più forte). Tango. (A) L. 6,—
DE CECCO (A.) (122033). *Noël*. Intermezzo. (A) L. 8,—
LIMENTA (F.) (121339). *Chiacchiere di comari*. Piccola Toccata. (Archi e Pianoforte). (A) L. 6,—
MASSERINI (G.) (121936). *Kisses in the gondola* (Baci sono e! felze). Waltz-Song. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BIBLIOTECA RADIOTEATRALE: DONIZETTI, *Don Pasquale* (G. M. Ciampelli). — WAGNER, *Tristano e Isotta* (G. Macchi). (Libreria Editrice Milanese, Milano).
CANTI FRIULANI. Musiche, Testo dialettale e versione italiana. (Ed. de « La Panarie », Udine).
CAPRI (A.). *Musica e Musicisti d'Europa* dal 1800 al 1930. (U. Hoepli, Milano). L. 35,—
DELLA CORTE (A.) e GATTI (G. M.). *Dizionario dei musicisti*. 3ª edizione completamente rifatta e assai accresciuta. (Paravia, Torino).
DE NINNO (A.). *Storia della musica*. Vol. I (Dalle origini al Sec. XVIII. (Ed. Sapientia, Roma). L. 15,—
DRAGOI (S. V.). *303 Colinde* en texi si melodie. (Scrisul Romanesc, Craiova).
DUMESNIL (R.). *La musique contemporaine* en France. Vol. I e II. (Armand Colin, Paris).
FEDELI (V.). *Tre Conferenze educative sulla musica*. (Tip. E. Cattaneo, Novara).
GILLEL (L.). *Camille Bellaigue*. (Impr. Recoard, Paris).
GOZI (C.). *L'Arte della musica nella Repubblica di S. Marino*. (F. Della Balda, S. Marino).
JAQUES-DALCROZE (E.). *Eurhythmics, Art, and Education*. (Chatto & Windus, London).
JEANNIN (Dom). *Nuove osservazioni sulla Ritmica gregoriana*. (S.T.E.N., Torino). L. 5,—
LIUZZI (F.). *I Canti dei popoli e un Istituto internazionale per la musica popolare*. (Tip. del Senato, Roma).
PRATELLA (F. B.). *Appunti per lo studio dell'Armonia*. (F. Bongiovanni, Bologna).
ROLANDI (U.). *Quattro poeti ed un compositore alle prese... per un libretto d'opera*. (Tip. Ed. Laziale, Roma).
——— *Nel Bimillenario Virgiliano*. Virgilio fonte di libretti per musica. (S. A. Arti Grafiche, Monza).
TEBALDINI (G.). *Ildebrando Pizzetti* nelle memorie di. (M. Fresching, Parma). L. 15,—
VOMACKA (B.)-HANUS (S.). *Sborník*. Na po cest 60. Narozenin Vitezslava Nováka. (Hadebni Matice, Praha).
WAGNER (R.). *Scritti su Beethoven*. (Rinascimento del libro, Firenze).

MUSICA DIDATTICA

BERTALOTTI (A.) *I celebri Solfeggi* a canto e alto di... a cura di A. De Bonis (S.T.E.N., Torino). L. 40,—
DALL'OLIO (A.) Il *Setticlavio* in 20 esercizi difficili di *Solfeggio Parlato*. (F. Bongiovanni, Bologna).

In ottemperanza alle direttive del Governo, ai prezzi delle edizioni nazionali di musica, elencate in questo fascicolo, va dedotto lo sconto del 10 %.

MARANGONI (G. M.). *Scuola teorico pratica del Contrabbasso a quattro corde.* I. Parte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 35,—

BOSTAGNO (G. J.). *Grammatichetta di Canto Gregoriano.* (S.T.E.N., Torino). L. 1,50

ZACCHINI (A.). *Six Études pour le Violoncelle. — Exercices journaliers,* dans les 24 tons de la gamme, pour le Violoncelle. (F. Dardilly, Ch. Hayet Succ., Paris).

MUSICA SCENICA

LOTHAR (M.). *Lord Spleen.* Komische Oper in 2 Akten. Text von H. F. Koenigsgarten. (A. Fürstner, Berlin).

MUSICA CORALE

MEYERHOFF (F.). *Kaschemme. — Hungarian Rag. — Jazz etüde.* (W. Zimmermann, Leipzig).

MOFFAT (A.). *Mr. Shield's giocoso in 5/4 time.* Adapted and arranged by. (Augener Ltd., London). 2/—

OTTONE (R.). *Tre Pezzi caratteristici:* Gondoliera, Sull'imbrunire, Tango criollo. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 8,—

POZZOLI (E.). *Divagazioni infantili.* 10 piccoli pezzi. I. Serie. — II. Serie. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 6,—

PIANOFORTE A 4 MANI

BOWEN (Y.). *Prelude. — Humoresque. — Dance-Tune. Serenade.* (Oxford University Press, London). 2/—

DUE PIANOFORTI

BACH (J. S.). *Erlödt uns Durch dein Güte!* Arranged by B. Williams. (Oxford University Press, London). 2/—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.). *Annamita.* Canzone-Tango. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BUCCHI (A.). *Mia piccola lontana.* Valzer-Serenata. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CANEPA (A.). *Campane e bimbi.* Intermezzo. A. Forlivesi & C., Firenze).

CARABELLA (E.). *Valzer triste.* (A. Forlivesi & C., Firenze).

CASTAGNOLI (G.). *Serenata fiorentina.* (A. Forlivesi & C., Firenze).

CERRAI (V.). *Cervit.* Fox-trot. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CHESE (M.). *Bauci e Bice.* Intermezzo grottesco. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CIPOLLINI (D.). *Danza indiana.* (A. Forlivesi & C., Firenze).

DINOREMUS (L.). *Metoukz.* Tango. — *Nell'isola del sole.* Intermezzo. (F. Bongiovanni, Bologna).

GAITO (C.). *Tre tempi,* dell'operetta «La Principessa di Tu-Beck. (L. Ceccherini, Torino).

GIAMPIETRO (F.). *Tristia.* Intermezzo. (A. Forlivesi & C., Firenze).

MANCINI (M.). *Lelle. Fox-trot.* (A. Forlivesi & C., Firenze).

MANENTE (G.). *La marcia di Ronchi. — Campeggio dei balilla.* (Presso l'A., Roma).

MARCHIONNI (M. T.). *Zeppelin.* Black-Bottom. (A. Forlivesi & C., Firenze).

MONTESANO (E.). *Marco e Marca.* One Step. (F. Bongiovanni, Bologna).

MORENO (W.). *Notturno in Mi bem.* (A. Forlivesi & C., Firenze).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

Musica diversa

BILLI (V.)

121249. - *Incantatrice.* Valzer intermezzo. L. 6

121798. - *Corteggio slavo.* Interm. L. 8

CARABELLA (E.)

121637. - *II. Rapsodia romanesca,* su antichi temi popolari romani. L. 12

CLAUSETTI (C.)

121758. - *Faccetta tonna.* Chitarrata napoletana (Stocchetti). L. 6

121759. - *Quanno passa 'o reggimente.* Canzone popolare (Stocchetti) L. 6

ERRERA (U.)

121959. - *In gondola.* Barcarola (De Cecco) L. 6

FLORIDIA

121880. - *Rêverie - Berceuse* (dalle scene pittoresche « Orient »). (Culotta) L. 6

121904. - *Marche sauvage* (idem). » 10

LUALDI (A.)

121480. - *La leggenda del vecchio marinaio.* Poema sinfonico (De Cecco). L. 20

MARINUZZI (G.)

121578. - *Suite siciliana.* Valzer campestre. (Culotta). L. 8

MASSARANI (R.)

121707. - *I tre tambûr* (da una vecchia canzone popolare). L. 10

121708 - *Lupe* » 6

121709. - *Signorinetta* » 6

MONTI (V.)

121710. - *I^a Czardas* con Saxofono Contralto obbligato (Regna). L. 6

PARELLI (A.)

121712. - *Madrigale a Nanette* L. 6

121762. - *Partenope sirena.* Intermezzo serenata. L. 6

121799. - *Trombe, pifferi e tamburi.* Marcia brillante. L. 6

SAARBEKOW (S.)

121960. - *Canto della sera.* (De Cecco). L. 6

121961. - *Notturno.* (De Cecco). » 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9^a.

Società delle Cartiere Meridionali
Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:
ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)
GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere
Sede in ROMA
Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:
TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO IV. APRILE MCMXXXI

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

Pacific (231)

L'audace movimento sinfonico di Honegger inciso su di un disco "Odeon"

Arturo Honegger ha voluto in questo suo « *movimento sinfonico* » ispirarsi ad un singolare tema non ancora affrontato da alcun compositore: la corsa di un grande espresso. In esso non possiamo riconoscere veri e propri intenti programmatici: vi è resa l'« *impressione visiva* » della corsa di una locomotiva. E' noto che « *Pacific* » destò, alle sue prime esecuzioni, innumerevoli discussioni, ma chi ascolti questa musica, con l'animo spoglio dei superati pregiudizi, non potrà a meno di esserne trasportato. Il disco « Odeon » è stato inciso dall'Orchestra Sinfonica diretta personalmente dal maestro Honegger. Non si potrebbe desiderare di meglio.

Disco N. 5625-F - diam. cm. 30 a doppia faccia L. 28,—

DISCO 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)

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

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

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

FILATURE = TESSITURE = LANIFICI = COTONIFICI = CARTIERE = CANAPIFICI = SEMILAVORATI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI



Compresse di

ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione del sangue senza danneggiare il cuore.

BAYER

RECENTI PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

Pianoforte a due mani

AUTORI DIVERSI

Sinfonie, Ouvertures e Preludi celebri. 12 Volumi:
E. R. 1275. - VOLUME V (MORLACCHI F.: *Francesca da Rimini.* - ROSSINI G.: *L'Italiana in Algeri, Il Barbiere di Siviglia, La Gazza ladra, Semiramide, L'Assedio di Corinto, Guglielmo Tell.* L. 12,—

BELLINI (V.) e ROSSINI (G.)

E. R. 1163. - *Sinfonie scelte.* BELLINI: *I Capuleti e i Montecchi, Norma.* - ROSSINI: *Tancredi, L'Italiana in Algeri, Il Barbiere di Siviglia, Otello, La Gazza ladra, Semiramide, Guglielmo Tell* L. 8,—

BERENS (E.)

E. R. 1234. - *30 Studi poetici.* Op. 77. L. 8,—

BERTINI (E.)

E. R. 1207. - *Scale e Cadenze,* con Esercizi preliminari per le cinque dita (preparazione ai «100 Studi). (Buonamici) L. 3,—

BRAHMS (G.)

E. R. 1174. - *Tre Intermezzi.* Op. 117 L. 4,—
E. R. 1175 a 77. - *Sonate.* Op 1, 2, 3. Cadauna L. 5,—
E. R. 1215 e 16. - *Variazioni* sopra un tema di Paganini. Op. 35. Fasc. I e II. Cadauno L. 5,—

CIPOLLINI (D.)

Raccolta di musiche pianistiche per lo studio dell'espressione e del ritmo.
E. R. 1008. - Volume I. 22 Pezzi facili. L. 8,—
E. R. 1088. - Volume II. 21 Pezzi progressivi. L. 10,—

CHOPIN (F.)

E. R. 1180. - *Barcarola.* Op. 60 (Brugnoli) L. 4,—

Notturni (testo italiano e spagnuolo). (Brugnoli):
E. R. 1181. - Op. 9 N. 1 L. 3,—
E. R. 1182. - » 15 » 2 » 3,—
E. R. 1183. - » 27 » 1 » 3,—
E. R. 1184. - » 27 » 2 » 3,—
E. R. 1185. - » 37 » 1 » 3,—
E. R. 1186. - » 48 » 1 » 3,—
E. R. 1187. - Op. 55 N. 1 L. 3,—
E. R. 1188. - » 62 » 1 » 3,—
E. R. 1189. - » 62 » 2 » 3,—

Valzer (testo italiano e spagnuolo). (Brugnoli):
E. R. 1190. - Op. 18 L. 4,—
E. R. 1191. - » 34 N. 3 » 3,—
E. R. 1192. - » 42 » 3,—
E. R. 1193. - » 64 » 3 » 3,—
E. R. 1194. - » 69 » 1 » 3,—
E. R. 1195. - » 69 » 2 » 3,—
E. R. 1196. - » 70 » 1 » 3,—
E. R. 1197. - » 70 » 2 » 3,—
E. R. 1198. - » 70 » 3 » 3,—

CLEMENTI (M.)

E. R.1233. - *12 Monferrine.* Op. 49 (Boghen) L. 6,—

CZERNY (C.)

E. R. 1236. - *135 Esercizi* in brevi e progressive Sonatine (Bonamici) L. 6,—
E. R. 1265. - *Le cinque dita.* 24 Melodie facilissime su cinque note. Op. 777. (Buonamici) L. 3,—
E. R. 1235. - *Il Progresso* (Le parfait pianiste). 25 Studi melodici e caratteristici. Op. 755 (Mugellini) L. 12,—
E. R. 1208. - *Idem.* 25 grandi Studi. Op. 756 (idem) L. 18,—
E. R. 1266. - *Idem.* 50 Studi di Velocità. Op. 818. (Buonamici) L. 8,—
E. R. 1302. - *Il Progresso* (Le parfait Pianiste). 25 Studi. Op. 479 (Buonamici) L. 8,—
E. R. 1301. - *Metodo* per i fanciulli. Op. 835. L. 6,—

DIABELLI (A.) - MULLER (A. E.)

E. R. 1237. - *20 Piccoli Pezzi istruttivi.* (Marciano) L. 4,—

DOHLER (T.)

50 Studi. Op. 42 (Buonamici):
E. R. 1170. - Vol. I (1 a 25) L. 6,—
E. R. 1171. - Vol. II (26 a 50) » 7,—

DURANTE (F.)

E. R. 1209. - *Toccate* per Cembalo. (Pannain) L. 10,—

DUVERNOY (G. B.)

E. R. 1210. - *Scuola preparatoria della velocità.* 20 Studi-Esercizi senza ottave. Op. 276 L. 6,—

FERRARI TRECATE (L.)

E. R. 1076. - *Ninnolo musicale.* 12 Piccoli Pezzi facili e facilissimi per fanciulli. L. 6,—

FERRARIA (L. E.)

Ritmo, Fraseggio, Tocco, nella Tecnica pianistica moderna. 100 Studi (testo ital., franc., ted., portoghese):

E. R. 1167. - Vol. 1°, 30 Pic. Studi L. 8,—
E. R. 1168. - Vol. 2°, 33 Saggi e Improvvisi L. 6,—
E. R. 1169. - Vol. 3°,37 Studietti L. 7,—
E. R. 1157. - *50 Esercizi, Divertimenti e Studietti ritmici*. Introduzione ai 100 studi « Ritmo, Fraseggio, Tocco » nella Tecnica pianistica mod. L. 8,—

FRESCOBALDI (G.)

E. R. 1250. - *9 Toccate* (Boghen) L. 8,—

HERZ (E.)

48 Studi (Buonamici):

E. R. 1238. - 1. Grado: 24 Studi facilissimi per principianti Op. 151 L. 6,—
E. R. 1239. - 2. Grado: 24 Studi facili per piccole mani. Op. 152 L. 7,50

KULLAK (T.)

Scuola delle ottave. Supplemento al moderno meccanismo del Pianoforte (testo italiano, spagnuolo):

E. R. 700. - Vol. I. L. 8,—
E. R. 701. - Vol. II. » 8,—
E. R. 1214. - Vol. III. » 8,—

LANZA (L.)

E. R. 1294. - *12 Fughette a 2 parti* L. 7,—

MENDELSSOHN (F.)

E. R. 1262. - *3 Studi*. Op. 104 B. (N. 33 delle Opere postume (Romaniello) L. 2,50

MONTANARO (E.)

E. R. 1201. - *Anime semplici*. 6 Profili in stile facile, destinati alle piccole mani. Op. 143 L. 6,—

MOZART (W. A.)

E. R. 867. - *Composizioni facili* (uniti 2 Pezzi di Haydn) (Longo). L. 6,—
E. R. 1178. - *Rondò in Re* (Longo) L. 3,—

SCHUMANN (R.)

E. R. 1179. - *Dedica*. Op. 25 N. 1 (dal ciclo di Canzoni « Mirti »). Libera trascrizione di F. Liszt. L. 3,—
E. R. 1211. - *Nel bosco*. 9 Pezzi. Op. 82 (Buonamici) L. 4,—
E. R. 1303. - *Fogli d'Album*. 20 Pezzi. Op 124 (S. Cesi) L. 6,—

Pianoforte a quattro mani

BRAHMS (G.)

E. R. 1156. - *Valzer*. Op. 39 L. 5,—

WEBER (C. M.)

E. R. 1212. - *Composizioni*. Op. 3, 10 e 60. - 20 Pezzi (Andreoli) L. 10,—

Solfeggio

POZZOLI (E.)

Solfeggi Cantati con accompagnamento di Pianoforte:

E. R. 1089. - 1° Corso L. 6,—
E. R. 1090. - Append. al 1° Corso » 10,—
E. R. 1091. - 2° Corso » 10,—
E. R. 1092. - 3° Corso » 8,—

Strumenti ad arco

(con o senza accompagnamento di Pianoforte):

CORELLI (A.)

Dodici Sonate per Violino e Pianoforte. Op. 5 (Pinelli):

E. R. 1217. - Vol. I. (N. 1 a 6) L. 18,—
E. R. 1218. - Vol. II. (N. 7 a 12) » 12,—

GIRONI (E.)

E. R. 1220. - *Metodo* pratico-elementare, per Violino solo. L. 10,—

MERCADANTE (S.)

E. R. 1069. - *5 Studi da Concerto* liberamente trascritti per Violoncello e Pianoforte (Stadio). L. 8,—

PALASCHKO (J.)

E. R. 1161. - *Libro di Melodie*. 30 Pezzi facili in 1ª e 2ª posizione per Violino solo. Op. 97 L. 6,—

POLO (E.)

E. R. 1074. - *Tecnica fondamentale delle Scale* per Violino solo, in tutti i toni. L. 5,—

ROLLA (A.)

E. R. 1213. - *24 Scale e 24 Solfeggi* progressivi per Violino solo (2° Violino ad libitum) (Pinelli) L. 5,—

Strumenti a fiato

CAVALLINI (E.)

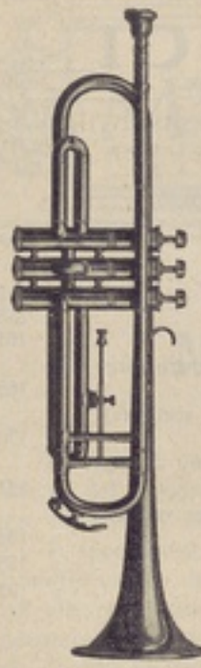
E. R. 1202. - *30 Capricci* per Clarinetto (Giampieri). L. 8,—

CECCARELLI (M.)

Scuola d'insegnamento del Corno a macchina e Corno a mano:

E. R. 1037. - Vol. I. L. 20,—
E. R. 1038. - Vol. II. » 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIAT

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Catalogo 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

CANTO E PIANOFORTE

BORDETAS (M.)

121855. - *La cuadrilla* (La spagnuola innamorata). Paso doble (MS-Br). Versi di J. Bienvenido « Slanak ». L. 5

121877. - *Llegaste tarde* (Forse in ritardo). Tango. (S-T). Versi di J. Bienvenido « Slanak » L. 5

CARRERA (R.)

122001. - *Tuyo es mi amore* (Tuo è l'amor mio). Valzer criollo. (S-T). Versi di R. Carrera. L. 6

CATTEDRA (O.)

122088. - *Ley de guapos* (La ragione del più forte). Tango. Versi di A. J. R. Bustamante. L. 6

DE NAVA (A.)

121939. - *Chá digo... con los amigos!* Iddio sperda gli amici). Tango (MS-Br). Versi di F. Garcia Jimenez. L. 6

122003. - *Pa' ganarme un repecho*. (Sul tuo sentiero). Tango-Canzone. (C-B). Versi di E. Carrera Sotelo. L. 6

PEREZ (J. A.)

121835. - *La bagnala* (Bimba ribelle). Tango. Versi di E. Carrera Sotelo (S-T) L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

E. Romagnoli. — Melodramma . . . . . Pag. 151

L. Neretti. — Luigi Vannuccini . . . . . » 155

G. Fara. — I Canti del popolo d'Italia: Montagnana-Ferrarese . . . » 161

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il problema musicale italiano. - Alessandro Gretchaninof . . . . . » 168

VITA MUSICALE: Teatri (Prime rappresentazioni; Il quarto mese scaligero); Teatro Reale dell'Opera; Varie). - Concerti . . . . . » 176

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Svizzera (G. Doret). — Lettera da Londra (G. P. Foa) . . . . . » 181

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 184

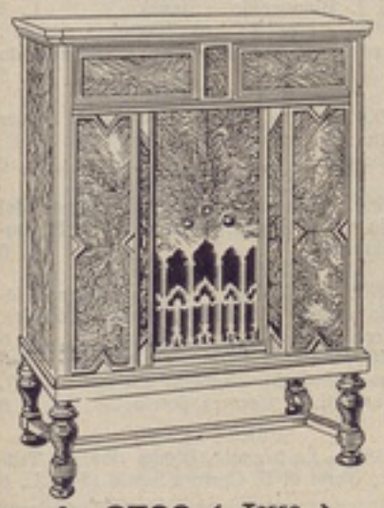
IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 188

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 192

BRANO MUSICALE

G. Pavia: *Primavera Veneziana*. Canto e Piano.

RADIO MARELLI



Il Radiofonografo Marelli

(Lo strumento dai mille suoni)

IL CHILIOFONO

Apparecchio radio ricevente a 8 valvole, di cui 4 schermate; altoparlante elettrodinamico; diaframma elettrico; regolatore di volume; motorino elettrico; avviamento ed arresto automatici; porta dischi. (Voltaggio da 110 a 220 volts) tutto racchiuso in elegante mobile di Radica

Produzione della Fabbrica Italiana "Magneti Marelli,,

L. 3700 (Tasse comprese)

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

Anno XIII Aprile 1931-IX N. 4

MVSICA D'OGGI

MELODRAMMA

La logica è un'arma possente, ma insidiosa. Applicata a certe ultime notissime vicende del melodramma, potrebbe servire a concludere sicuramente: « Per risolvere la crisi del melodramma, ci vuole il *do di petto* del tenore ».

E, specificando: se, in sede di melodramma, quando c'è il prodigio, il miracolo, il mostro canoro, il pubblico si precipita e gremisce il teatro; e quando il mostro non c'è, per quanto sia decorosa l'esecuzione, il pubblico diserta, la conclusione indeprecabile è che il melodramma di per sè non interessa. Precisiamo, non interessa più. Perchè un tempo, se le esecuzioni erano appena appena decorose, la gente accorreva.

Perchè non interessa? Perchè c'è una crisi del melodramma?

Molti medici hanno studiato il problema. E cause della crisi se ne sono trovate molte: prezzi proibitivi, concorrenza orchestrine, dischi, rulli, disinteresse delle imprese per le opere nuove, difficoltà economiche delle imprese, mediatori, bagarinaggio, meschinità dotazioni, rarefazione atmosfera propizia sviluppo grandi geni musicali, cinematografia, radiografia.

Se non che, il *do di petto* del tenore ha disperse tutte queste diagnosi come una sassata uno stormo di passeri. Tutte meno una, non elencata, ma assai importante: quella che ripete le ragioni della crisi del melodramma dal carattere musicale del melodramma stesso.

Picchia picchia, attraverso tante esperienze e grazie a un innegabile raffinamento della cultura musicale, il pubblico è riuscito a sentir profondamente i difetti d'arte congeniti al melodramma. Non starò ad enumerarli per l'ennesima volta; ricorderò solo i due principali.

Il primo, implicito in quasi tutte le critiche, consiste nella necessità, inerente al melodramma, di musicare situazioni concetti parole che non tollerano musicazione.

Il secondo, meno ricordato, o forse non mai, consiste nella distruzione integrale, che ha luogo nel melodramma, della poesia nel suo senso più preciso e legittimo, che è espressione di sentimenti per mezzo della parola.

Ma a me non tanto importa la parte distruttiva, quanto la ricostruttiva. Io credo che il melodramma quale via via si è andato determinando, dalla Camerata fiorentina ai nostri giorni, sia essenzialmente mal concepito. E che quindi bisogni riconcepirlo. Di questa nuova concezione intendo appunto parlare.

Ed io credo che convenga e si possa riprendere integralmente l'antico ideale d'un melodramma che unisca armoniosamente poesia musica e danza. Fu — si dirà subito — il programma di Riccardo Wagner. Verissimo. Ma in effetto, nei drammi del Wagner la danza non appare se non nelle scene delle fanciulle-fiori del *Parsifal*. E sempre il testo poetico, che d'altronde non sempre è mirabile, appare soffocato e pressochè annientato dalla violenza della musica. E in questa, quasi unicamente, si afferma l'immenso genio del Wagner.

La fusione, secondo me, deve avvenire in tutt'altro modo. E bisogna innanzi tutto partire da una duplice premessa:

1) Che il melodramma non deve essere concepito se non sotto specie di pura poesia.

2) Che in ogni concezione di tal carattere il melodramma deve necessariamente contenere, sin dalla prima concezione, alcuni germi che possono trovare il loro più legittimo svolgimento nella parola; altri nelle note; altri, infine, nella danza. Ora, via via che nel travaglio della creazione la prima concezione si determina e concreta in ogni sua parte, bisogna lasciare che questi tre germi si sviluppino liberamente, senza che nessuno di essi trovi negli altri un elemento di soffocazione e di distruzione, ma invece un appoggio e un sussidio.

***

Specifico. Cercando l'aiuto della musica e della danza, il dramma aspira a moltiplicare la propria efficacia, pur rimanendo essenzialmente dramma; cioè rappresentazione di eventi in contrasto: rappresentazione che, a sua volta, deve essere fulcro ad una più alta mèta: la espressione dei sentimenti e delle passioni suscitate nei cuori umani da quegli eventi: passioni e sentimenti che dalla misteriosa ombra degli spiriti in cui sorgono, devono esser tratti alla piena luce, per essere sensibilmente comunicati a tutta una folla di spettatori.

Ora, il Signore Iddio, ha elargito agli uomini, perchè possano esprimere i loro « stati d'animo », varî organi, e, dunque, varî mezzi. E quando i sentimenti e le passioni, sotto la pressione degli eventi, sono costretti a determinarsi in modo concreto, il mezzo legittimo è la parola. La parola soltanto, con la sua lucida determinatezza, può incidere l'animo di chi ascolta con la medesima violenza onde na inciso l'animo in cui è scoppiata.

E in questa sua funzione è insostituibile. Non indugiamo oltre nelle teorie. Prendete, nell'*Edipo Re* di Sofocle, il fiero contrasto di vita e di morte fra Edipo e Tiresia; o, nell'*Antigone*, il saluto ultimo dell'eroina alla vita; o il monologo di Amleto; o la tremenda imprecazione di Re Lear a Goneril: sopprimete le parole, o condensatele, o abbreviatele, sostituendole o coprendole con le note; e vi troverete di fronte a un surrogato, che, se la musica è bella, lì per lì può dare una profonda commozione. Ma la profonda entità drammatica di quelle scene, quella per cui il dramma che le contiene vive e vivrà nei secoli, è perduta, perduta senza riparo.

Dunque, il dramma, accogliendo la musica, non deve rinunciare alla poesia. La sua parte più propriamente drammatica, deve rimanere affidata alla parola. Declamata da un degno artista, essa attingerà un'altezza che, in sede drammatica, nessuna musica potrà mai raggiungere.

***

Ma talvolta l'animo nostro è pieno di una vibrazione indeterminata e confusa, che non riesce a concretarsi in parole, ma che non per questo è meno mirabile, non per questo ossessiona meno il nostro spirito, nè meno lo costringe alla catarsi dell'espressione. Sono gli stati puramente lirici. I quali, senza dubbio, possono anche trovare sfogo nelle parole: nelle parole adoperate principalmente pel loro valore musicale. Se non che, le parole sono anche strumento logico; onde, affidata ad esse, l'espressione puramente lirica riesce sempre un po' mortificata, come una rondine se la pioggia le bagna le ali. Quanto non furono rimproverati certi atteggiamenti logici al divino Leopardi! E, certo, il tumulto che ci empie l'animo dinanzi ad una notte stellata o alla divina espressione di un volto femminile, trova nelle note il perfetto mezzo di espressione. In linea di purezza lirica, nessuna poesia, fosse di Leopardi, fosse di Shelley, può reggere il confronto con alcuni *Notturni* o alcuni *Studî* di Chopin.

Ora, il dramma di un vero poeta, contiene, deve di necessità contenere, molti di questi « momenti lirici ». L'effusione di uno spirito al cospetto di una notte di stelle; le parole di un colloquio d'amore, indeterminate, anche nella realtà, sussurri piuttosto che parole e frasi articolate; gli stati patologici (la profezia di Cassandra o il delirio di Ofelia): ecco altrettanti momenti in cui la musica trova il suo legittimo impiego.

— Dunque — si obietterà — si vuole metà recita e metà canto? Già esperimentato; *Freischütz*, per esempio; *Fidelio;* e via dicendo. Vecchio, dunque; e non riesce. Il passaggio risulta troppo duro; e tollerabile solo nelle operette.

Non riesce — rispondo — perchè è trapasso da un contesto terra terra (contenuto e forma) alla etèrea altezza della musica. Ma nel melodramma ideale il canto dovrebbe spiccare il volo dalla poesia, che nella declamazione di un degno artista, è già quasi musica.

E nel dramma greco, questo trapasso avveniva di continuo. E gli Ateniesi, che pure erano gente di gusto fine, e criticoni, non ne rimanevano offesi. E poi, per graduare i passaggi, avevano la *paracatologhè*, dove l'attore declamava, e un flauto lo accompagnava, preparando in qualche modo lo sbalzo alle più alte vette della melodia spiegata. Così, il passaggio dalla recitazione al canto poteva avvenire senza urti offensivi. E perchè non potrebbe anche oggi avvenire?

Questo per il canto in senso più preciso. Ma quanti altri campi non sono dischiusi, in un dramma, alla legittima invasione della musica strumentale e sinfonica! Gli stati d'animo torbidi e confusi, che precedono le grandi crisi, e nei quali urgono, ma senza apparire ancor distinte sul diaframma dello spirito, le parole, che eromperanno poi, come dalla nube fosca ed informe il geometrico guizzo della folgore. E quelli che alle crisi susseguono, nei quali le pronunciate parole terribili risuonano ancora, come echi lontani in un deserto, senza più articolazione precisa, sussurro, murmure, musica.

E il grande alone di mistero cosmico, che sempre avvolge tutte le creature, e che nei momenti più intensi della loro gioia o della loro passione, sembra concretarsi, e divenire anch'esso entità sensibile, *dramatis persona*. E chiede anche esso al poeta che gli dia vita nella materia dell'arte. E quale altra arte offre materia più appropriata della musica?

Musica sinfonica. Ma anche qui, non solo sinfonica e non solo strumentale. Possono anche qui, con piena legittimità, favellare tutte le entità naturali, gli alberi, i fiori, le stelle. E favellare con parole articolate, che siano di per sè vera poesia, e che si irradino poi della più viva luce della musica, come nei *Lieder* di Schubert e di Schumann, o in monodie, o intrecciandosi in duetti, in terzetti, e in quante altre forme si vogliano di polifonia vocale.

***

E veniamo alla danza. Secondo la concezione moderna, ispirata alla danza greca, ma non già pedissequa imitatrice, anzi, spesso, agli antipodi, la danza è, come la poesia e come la musica, artistica espressione di stati d'animo, che come mezzo adopera non le parole nè le note, bensì gli atteggiamenti ed i gesti delle membra umane.

Ora tutti vedono facilmente che alcuni stati d'animo ed alcune situazioni sceniche possono trovare una espressione legittima ed efficace più in una simile danza che non nelle parole o nella musica. Le Erinni che turbinano alla delirante fantasia d'Oreste; la folle corsa d'Io punta dall'assillo; i pensieri angosciosi che ingombrano l'anima di Demètra, mentre ridotta dalla deità allo stato servile, culla il pargoletto d'altri, e pensa alla figliuola perduta: ecco altrettanti motivi da sviluppare mediante danze, che con perfetta organicità si inquadrino nell'azione drammatica, arricchendola d'un inesprimibile fascino.

Prendiamo l'ultimo esempio. Demètra siede nell'ampia sala regale, solo illuminata dal gran focolare, dinanzi al quale essa culla il bambinetto Demofoonte. Siede triste, culla il bambino, pensa. Dal fondo buio emergono lentamente e si approssimano a lei lunghe ombre, chiuse in lugubri pepli. Sono, esteriorizzate, le sue angosce. Eccole già sopra lei, la opprimono, quasi la soffocano. È l'incubo, realizzato. A poco a poco allentano la stretta, si allontanano, dileguano, riappaiono ancora una volta; spariscono nel buio. L'incubo è sciolto. Quali parole e quali note potrebbero altrettanto?

***

Ecco, dunque, il modo legittimo con cui il melodramma può aspirare alla sognata fusione delle tre arti. Nessuna di esse deve rinunciare alla propria indole (gli amalgami hanno luogo solo in chimica): anzi deve esaltarla. E deve intervenire, a volta a volta, quando la rispettiva situazione del dramma può da lei sperare una più completa ed efficace espressione.

E s'intende che non debbono, ciascuna volta, rimanere isolate. Quando una d'esse si avanza al primo piano, un'altra o tutte e due le altre, possono intervenire, a servirle di sfondo e di sostegno, passando, in quel momento, ad una funzione secondaria, e non perciò meno necessaria.

S'intende poi che il postulato ineliminabile per l'avvento di un simile tipo di melodramma, è che l'autore sia unico. Creature vitali concepite da più padri, non esistono, nè nella vita nè nell'arte. Ma a questa fusione del musicista e del poeta siamo già avviati: anche in Italia ne abbiamo esempi cospicui.

***

E a questo punto, qualche scettico incorreggibile dirà, in cuor suo, se non ha già detto: « Teorie! teorie! E in arte contano assai poco ». Verissimo. E si

capisce che se un artista s'illudesse di fabbricare capolavori col sussidio d'infallibili teorie, sarebbe un solenne Bertoldo.

Ma è anche antiquato, e bisognerebbe riporlo tra i ferri vecchi, il concetto che sia molto elegante e geniale non riflettere profondamente alla essenza, ai limiti, alle possibilità della propria arte. Concetto, ho detto; ma non conviene onorarlo di questo nome. È pregiudizio.

Pregiudizio di scansafatiche. E quanti predicano che bisogna attenersi al tipo convenzionale del melodramma, mi fanno l'effetto di quelle mosche squallide e panciute che nei tardi pomeriggi d'ottobre vanno svolazzando rasente ai muri. Si ha l'impressione che a fulminarle con uno spruzzo di Flyt si debba fare un piacere anche a loro.

E solo m'interessano le opere che tentino tramiti nuovi ed impervii, per ascendere alle cime ardue e salutari dell'arte assoluta. E siano pure arditi, bizzarri, proclamati pazzeschi, e stigmatizzati dal biasimo delle moltitudini.

Fra questi tentativi potrebbe, credo, allinearsene qualcuno ispirato ai principî da me sostenuti. I quali poi, secondo me — occorre soggiungerlo? — possono valere per tutti e per sempre, come altrettanti imperativi kantiani.

ETTORE ROMAGNOLI.

Luigi Vannuccini

Nel primo periodo di questo secolo, forse per la troppa vicinanza di tempo, non sono stati ricordati nè apprezzati quanto meritavano alcuni artisti, sia delle arti figurative sia della musica, che nel secolo scorso dettero all'arte un notevole contributo.

Per la musica poi si è avuta, e v'è ancora, la moda di ricercare opere e notizie di secentisti e settecentisti, anche di maestri poco significativi, e di spregiare con ostentazione non pochi musicisti dell'ottocento che pur tennero alto il nome d'Italia; e della categoria degli eccellenti maestri di canto dell'ottocento, che istruirono sapientemente quella pleiade di grandi cantanti che furono la delizia di noi d'età ormai matura e de' nostri genitori e nonni, si è taciuto pressochè da tutti coloro i quali hanno scritto di musica del secolo XIX, anche dal Capri nel recente suo libro « Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930 » (1). Si è taciuto, forse perchè i più tra quei maestri furono anche autori di romanze oggi obliate e ritenute di un genere ormai superato da non tenersi più in alcuna considerazione; giudizio che se può essere giusto per alcuni di loro, quali il Braga, il Campana, il Mililotti ed altri, che ebbero eccessiva facilità melodica ed un'armonizzazione spesso troppo semplice e disadorna, non lo è per il Rotoli, il Denza e sopratutto per il Tosti, nei quali il pensiero melodico è più elevato e il tessuto armonico è più vario, più ricco, più elegante.

Uno dei buoni musicisti secondari dell'800 e grande maestro di canto, come

(1) Hoepli: editore

il Tosti, il Denza, il Rotoli, il Pinsuti, fu Luigi Vannuccini, di cui mi è caro ricordare la memoria in questa Rivista della Casa Ricordi; Casa che lo stimò sempre altissimamente e pubblicò quasi tutte le sue composizioni.

Luigi Vannuccini nacque in un grazioso paese della provincia d'Arezzo, a Foiano della Chiana, il 4 dicembre 1828 da una famiglia di musicisti. Gli avi suoi erano stati sacerdoti del tempio d'Euterpe e il babbo suo, Ernesto, fu a Foiano maestro nel più completo significato della parola: maestro di pianoforte, di violino, di viola, d'organo, di canto e direttore di banda e d'orchestra. Anche due dei fratelli di Luigi Vannuccini, Enrico e Lorenzo, furono valenti maestri di musica.

Luigi, dopo avere studiato col padre il solfeggio, il pianoforte e l'organo, fu mandato a compiere i suoi studi a Firenze.

Si iscrisse alle Scuole dell'Accademia delle Belle Arti, divisa allora in tre sezioni: Arti del disegno, musica e declamazione; quelle scuole che poi costituirono, con la riforma fattane nel 1860, l'Istituto Musicale di Firenze, oggi Regio Conservatorio « Luigi Cherubini », e che erano a quel tempo in Via Cavour nel palazzo dove attualmente trovasi il Comando del Corpo d'Armata. Il Vannuccini dapprima vi conseguì il diploma di violino, avendo a maestro il famoso Giorgetti, poi quello di pianoforte, mentre studiò armonia e composizione col Palafuti e col Picchianti.

Tra le varie sue doti naturali, aveva anche quella di una bella voce, onde, ancora adolescente, potè entrare cantore nella Cappella dei Pitti, alle cui esecuzioni, ch'erano un modello del genere, prendevano parte cantanti celebri, quali il Tacchinardi, Ferdinando Ceccherini ed altri; così il giovinetto Vannuccini apprese da essi le regole fondamentali del *bel canto* italiano che tanto gli giovarono in seguito. A Corte incontrò subito larghe simpatie, specialmente da parte della Granduchessa Maria Antonia, la quale influì personalmente perchè egli fosse ammesso come sonatore di viola nell'orchestra di Corte, che prestava servizio nelle rappresentazioni date dai Granduchi al teatrino della Villa a Poggio a Caiano. Ma poichè tutto ciò non bastava al viver suo giornaliero, il Vannuccini sonava anche il violino nei teatri fiorentini, specialmente al Teatro Leopoldo (già Quarconia), oggi Teatro Nazionale, nel quale, a quei tempi, nonostante fosse un ambiente di non molto riguardo, cantavano artisti di grido.

***

Il giovane maestro, studiando a fondo con passione, acquistò ben presto tanta abilità che, unita al suo vivo ingegno, gli aprì le vie più belle dell'arte e gli procurò notorietà grande. Due furono le sue più forti passioni di musicista: il dirigere opere e l'esercitare la professione di maestro di canto.

Eccolo di balzo a soli venti anni iniziare la carriera di direttore d'orchestra al Teatro Alfieri di Firenze con l'*Anna Bolena* di Donizetti; teatro che allora, sotto la guida dell'accorto impresario Lanari, aveva assai più importanza di quella che ha oggi. Il successo dell'imberbe direttore fu vivissimo; ed eccolo, subito dopo e per non poco tempo, direttore d'orchestra negli altri teatri di Firenze.

Ma il Lanari se ne volle servire anche fuori della capitale toscana, e lo mandò a Siena a dirigere al teatro Grande. Gli Accademici, quando videro quel ragazzo imberbe, che, se pur destava simpatia per la prestanza della bella persona, non dava affidamento di essere un buon direttore, furono per protestarlo; ma dopo la prima prova ne divennero entusiasti, e gli confermarono il titolo di direttore perpetuo del teatro. Poi il Lanari lo mandò a dirigere la *Luisa Miller* a Livorno, dove il Vannuccini si trattenne per l'inaugurazione del teatro San Marco, dirigendo la *Medea* del Pacini e il *Macbeth* del Verdi. Nel 1865 fu a Ravenna a dirigere pure il *Macbeth* con la famosa De Giuli, nell'occasione dell'apertura del teatro Alighieri.

In Firenze tenne per diversi anni la bacchetta al Pagliano, oggi teatro Verdi; finchè, morto il valoroso Alamanno Biagi ch'era direttore stabile della Pergola, fu chiamato a succedergli il Vannuccini, proprio al tempo in cui Firenze divenne la seconda capitale del Regno d'Italia. E questo fu il periodo più splendido della sua carriera direttoriale. Egli nel teatro massimo fiorentino concertò opere che erano nuove per Firenze, quali il *Ballo in maschera* del Verdi, il *Faust* e *Giulietta e Romeo* del Gounod, l'*Africana* del Meyerbeer; e ne diresse molte altre già note, quali il *Conte Ory* e la *Matilde di Shabran* del Rossini. Erano esecuzioni splendide, paragonabili a quelle dei più rinomati direttori d'oggidì. Ecco come ne riferì all'Accademia Musicale di Firenze il segretario violinista professor Luigi Bicchierai, quando dovè farvi la necrologia del nostro maestro: « Chi ha l'onore di parlarvi ebbe pure quello di suonare per molti anni alla Pergola sotto la sua direzione e ben ricorda le magnifiche esecuzioni di quell'orchestra guidata dalla bacchetta di Luigi Vannuccini ».

Mentre dirigeva alla Pergola, il Vannuccini venne a contatto coi più celebri cantanti di quel tempo, i quali, conosciuta la sua particolare abilità di maestro concertatore al piano, vollero da lui lezioni di canto.

Oltre che in teatro, il Vannuccini diresse anche concerti orchestrali nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, tra i quali uno il 27 giugno 1858 della cantata *La distruzione di Gerusalemme* composta dal Pacini, ed un altro dello *Stabat Mater* del Rossini, cantato dalle famose sorelle Marchisio e dal tenore Ludovico Graziani, pel quale il Verdi aveva scritta la parte di Alfredo nella *Traviata*. Nello stesso salone, il 20 agosto 1857, a cura del Gonfaloniere di Firenze, era stata fatta una gran festa musicale, in onore di Pio IX che due giorni innanzi era entrato solennemente in città accompagnato dal granduca Leopoldo II, ch'era andato a prenderlo fino alla Villa Guicciardini alla Pietra: venne eseguita la *Trilogia* del maestro Raimondi al cospetto del Pontefice seduto su un trono. Sonarono tre orchestre: una diretta dal Biagi, una dal Mabellini ed una dal Vannuccini. Quando, terminato il concerto, i tre direttori dovevano recarsi a baciare il piede al Papa, il Vannuccini disse che si sentiva male; non per dispregio al Capo della Chiesa e della religione nostra cattolica, ma per fierezza d'animo che non si piegava facilmente a certi usi cortigiani.

***

Uno degli episodi più brillanti della carriera direttoriale del Vannuccini nella sua gioventù fu quello della esecuzione alla Sala Filarmonica in Firenze dei tre cori del Rossini: *Fede, Speranza, Carità*, esecuzione che gli aveva affidato il Rossini stesso, che lo stimava ed amava moltissimo.

Nel 1848, l'anno della prima guerra della nostra indipendenza, Gioacchino

Rossini era in Bologna, dove viveva da tempo glorioso ed onorato. Ma la sera del 27 aprile, transitando un corteo popolare sotto il palazzo Donzelli, in cui abitava Rossini, alcuni sguaiati fischiarono il Maestro che si era affacciato al balcone, e, ritenendolo a torto poco favorevole ai principi liberali, gli rivolsero anche grida minacciose. Rossini sdegnato e altresì, bisogna dirlo, impaurito, la mattina di poi lasciò precipitosamente Bologna con la moglie Olimpia Pelissier, e si recò a Firenze; e qui prese dapprima alloggio nella casa di Borgo Ognissanti al numero 3. Ritornò per un poco a Bologna verso la metà di settembre del 1850; ma, sistemativi tutti i suoi affari, il 2 maggio 1851 fu di nuovo a Firenze in preda ad una forte nevrastenia. Egli sperò che la dimora in Firenze gli ridasse la tranquillità allo spirito e la salute al corpo; e, con la illusione di rimanere a lungo nella bella città di Dante, acquistò nel luglio del 1852 tre case formanti un sol corpo ed aventi l'ingresso due in Via Larga (oggi Via Cavour) ai numeri 7 e 9 ed una in Via dei Ginori. Ma poichè il Maestro fece metter mano a larghi restauri secondo il suo gusto e le sue esigenze, non potè abitare mai il suo palazzo (che poi rivendè) ed abitò nella casa accanto non sua, quella oggi segnata al numero 11. Fu in questo stabile che Rossini, al quale si erano aperte le sale di tutte le più aristocratiche famiglie della città, riceveva volontieri persone insigni nelle lettere e nelle arti o per la loro nobiltà; e negli anni 1852, '53 e '54 uno dei frequentatori delle conversazioni in casa Rossini fu Luigi Vannuccini. Era stato il maestro Massimiliano Quilici, colui che aveva concertato per il primo alla Pergola nel 1831 l'opera *Guglielmo Tell*, che aveva presentato il Vannuccini al Rossini. In quella occasione il Rossini si lamentò col nostro giovane, come faceva con tutti, di essere malato, ma lo invitò a pranzo; e il pranzo fu copioso, e il Vannuccini rimase stupito di quanto il celebre autore del *Barbiere*, che dicevasi malato, mangiasse con invidiabile appetito. Il fatto si è che Rossini prese in gran simpatia e stima il giovane Vannuccini. Tanto che nel giugno del 1852, pregato di far eseguire i suoi tre cori *Fede*, *Speranza* e *Carità*, egli ne affidò la direzione al Vannuccini stesso che aveva soltanto 24 anni. Per onorare l'illustre autore del *Guglielmo Tell*, il Vannuccini potè mettere insieme un coro di 24 prime donne, tra le quali la Frezzolini, la Boccabadati, la Penco, la Stolz ed altre che lasciarono un nome immortale nella storia dell'arte, ed altresì la principessa Poniatowschi eccellente cantante e la contessa Orsini ch'era la prediletta scolara del Rossini. Questi assistè, soddisfattissimo, alle prove dei tre Cori, ma non volle esser presente all'esecuzione.

***

Il giorno della esecuzione se n'andò al caffè Castelmur ch'era in Via Calzaioli all'angolo di Via dei Tavolini (caffè ivi rimasto fino a non molti anni or sono); egli si dimostrava nervoso più del solito, e sbirciava ogni tanto verso la strada come in attesa di qualcuno. Un suo conoscente gli si avvicinò e gli disse: — Maestro, non è andato a sentire i suoi lavori alla Filarmonica? — No, rispose; mi annoia il sentir musica e, a differenza degli altri compositori, m'annoia anche la mia. Però aspetto un giovane... il maestro Luigi Vannuccini che dirige appunto i miei cori alla Filarmonica e che sarà qui tra breve. — Infatti, dopo poco entrò nel caffè il Vannuccini che informò subito il Rossini dell'esito trionfale della esecuzione, dell'entusiasmo del pubblico elettissimo, degli osanna al grande compositore italiano; e Rossini, commosso, abbracciò il giovane e già così valente direttore.

La fama di Luigi Vannuccini come concertatore e squisito maestro di canto si diffuse in modo tale che, mentre era direttore alla Pergola, gli provenivano da ogni parte richieste di lezioni di canto: sì che, dopo il trasporto della capitale a Roma per il quale Firenze subì un ristagno in tutti i suoi affari, il Vannuccini si decise a dedicarsi tutto all'insegnamento, e con gran passione; e fu uno dei più eccelsi maestri di canto in Italia della seconda metà del secolo XIX. I suoi allievi furono innumerevoli; e venivano a lui da ogni parte del mondo, e specialmente dagli Stati Uniti d'America; e fra di essi possono ricordarsi artisti rinomatissimi ch'egli preparò per l'esecuzione di singole opere; quali, fra le cantanti celebri, la Patti, la Pozzoni Anastasi, la Scalchi Lolli, l'Adini, la Brancolini, la Masson ed altre; e fra gli uomini i tenori Boucardé, Niccolini, Giulini, i baritoni Graziani Francesco e Ronconi, il basso Atry e tanti altri.

Negli Stati Uniti, il maestro Luigi Vannuccini era talmente conosciuto che le sue fotografie si tenevano appese in molte scuole musicali e in case private di cultori di musica; a quando a quando intiere classi di scuole di canto americane si recavano a Firenze coi propri maestri, già istruiti dal Vannuccini, a rendergli omaggio, a fargli onore e a prendere da lui lezioni, dando anche, seguendo le sue norme, esperimenti di musica d'insieme e di pezzi concertati. Classici sono rimasti i suoi *Solfeggi* o *Piccoli studi per canto*, pubblicati a Londra, dettati secondo la più pura tradizione del bel canto italiano e resi genialmente gradevoli agli studiosi per la piacevolezza dello stile col quale sono trattati temi aridi per la loro natura didattica: questi *Studi*, editi dalla Compagnia Editrice Internazionale, furono per molto tempo libro di testo in non poche scuole di canto d'Inghilterra e degli Stati Uniti d'America.

A Londra il Vannuccini era conosciutissimo ed apprezzatissimo quale maestro di canto, perchè era solito recarvisi in primavera per la *season* con altri celebri maestri di canto italiani già ricordati: il Tosti, il Rotoli, il Denza, il Pinsuti, ecc.

***

La sua passione pel teatro e per l'insegnamento del canto lo distolse dal comporre molto; però scrisse fin dalla giovinezza, tanto musica sacra quanto musica da camera, sia strumentale che vocale; e la sua prima *Messa* la dettò a diciotto anni e fu eseguita in Firenze nella Chiesa di Santa Barnaba dall'intiera orchestra della Pergola e dai cantori della Cappella dei Pitti. Non molta fu la sua produzione di musica strumentale; ma sono da menzionare un bel *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, eseguito più volte alla Filarmonica dallo Sbolci violoncello, dal Faini violino e dall'autore stesso al pianoforte, ed una commovente elegia per violino, strumento che il Vannuccini conosceva assai bene. Peccato che questa musica strumentale, come quella sacra del Vannuccini, per la eccessiva modestia dell'autore, non sia stata pubblicata! I manoscritti sono andati spersi non si sa dove.

Però la maggior produzione di lui per pianoforte e per canto fu pubblicata in Italia, come ho già detto, dalla Casa Ricordi, e all'estero da varie Case editrici d'Inghilterra e degli Stati Uniti. Nelle composizioni per piano, oltre la elevatezza dei pensieri melodici e l'eleganza del loro svolgimento armonico, vanno rilevati la vivacità e il brio dello stile, con begli effetti essenzialmente pianistici, come

in alcuni Valzer da concerto, in uno Scherzo, in una Mazurka brillante intitolata *Cielo stellato* e in altri pezzi a quattro mani, tra i quali un indiavolato Galop.

Ma la superiorità del suo talento e il magistero finissimo della sua arte armonizzatrice si rivelano nella musica da camera per canto: romanze, duetti e terzetti. Non composizioni a carattere popolare le sue, come molte di quelle de' suoi amici Tosti, Rotoli, Pinsuti ed altri: il Vannuccini, ch'era per natura un artista aristocratico, non avrebbe potuto abbandonarsi ad effetti comuni: specialmente il modo suo d'armonizzare è superiore e talvolta di non poco a quello dei maestri di musica vocale da camera suoi contemporanei.

Artista nobile in ogni sua manifestazione, bisognava sentirlo, com'io ebbi la fortuna di sentirlo molte volte, accennare le sue romanze ed ancor meglio sonare al piano le composizioni sue o di altri: era una delizia; una delizia tutta soffusa di delicatezza e di sentimento profondo. Al pianoforte aveva un tocco leggero, dolce, come vellutato: le sue dita sorvolavano sulla tastiera. Alto della persona, quasi maestoso coi basettoni da lord inglese, quando sonava al pianoforte era bellissimo: affascinava poi tutti per la gentilezza e l'affabilità dei modi. Passando per le vie di Firenze, diritto, quasi solenne, era segnato a dito.

Perchè il Vannuccini non compose pel teatro? La ragione la sentii da lui stesso una sera nella quale fu interpellato a tal proposito: « Perchè a volere scrivere pel teatro — egli disse — non basta ingegno musicale generico nè abilità tecnica di strumentazione, ma occorre avere indispensabilmente quelle peculiari attitudini teatrali che Domine Iddio riserba a pochi ». Ed aveva ragione: egli poi, coscenziosissimo nell'arte sua, non si sarebbe mai indotto a scrivere opere per successi momentanei effimeri o per guadagni occasionali.

Luigi Vannuccini era solito passare l'estate ai Bagni di Lucca; ed in questo luogo ridente, di calmo riposo, da lui tanto amato, specialmente negli ultimi anni di sua vita quando le gambe non lo servivano più bene, morì il 3 agosto del 1901 a 83 anni; e nel cimitero di quel paese riposano le sue ossa.

Termino di parlare di lui col ripetere le belle parole che alla sua morte scrisse *Iarro*, il celebre critico, ch'era non facile alla lode: « Vita trascorsa in una serena e feconda operosità, nel propagare la cultura musicale, nell'accendere gli animi all'amore del bello, nel diffondere il buon gusto. Luigi Vannuccini fu un apostolo della pura musica italiana, della più squisita arte del canto: altissimo e rigido fu il suo ideale, un ideale d'immacolate perfezioni. Sorto nel periodo in cui compositori e cantori spiegarono magnificenze d'ispirazioni e d'interpretazioni, e l'arte dei suoni, per dolcezze, per raffinatezza, per sfolgoranti ricchezze d'espressione, sembrò toccare il culmine, il suo insegnamento fu formato su esempi preziosi. Egli serbò intatto il tesoro di una splendida tradizione. Forse, come alcuni suoi coetanei, fu alquanto esclusivo. Certe orecchie castigatissime, come le sue, rimasero chiuse alle irruenze, al tumulto della passione moderna, che ha pure il suo indiscutibile fascino di poesia. Ma l'italianità del sentimento, la nobiltà e la classica purezza d'intenti artistici d'un tale maestro si avvalorarono nelle scuole, in ogni parte del mondo, ove insegnarono i suoi discepoli, divenuti, per lui, maestri, divulgatori instancabili e ravvivatori della grande scuola italiana ».

Luigi Neretti.

I canti del popolo d'Italia

Montagnana - Ferrarese

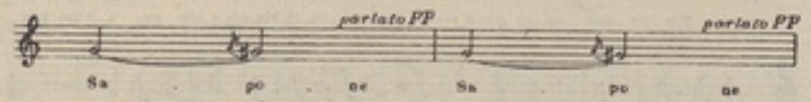
« Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente »

e più vado innanzi e più il dolore cresce e più mi trovo tra gente perduta, perdendo la stima anche a qualcuno di quei pochi che ancora stavan nella mia stima « fra color che son sospesi ».

Il cerchio si viene restringendo ogni giorno più e fuori di esso non è che carnevale e il giorno che ne avrò voglia racconterò, con quei modernissimi mezzi che valgono assai meglio dell'antiquata grancassa dei baracconi, qual nome portasse il viso d'Arlecchino che scopersi dietro il mascherotto di gentiluomo col quale un certo messere era riuscito a cattivarsi la mia stima.

Nell'attesa del colpo di scena e del relativo can can, bisognerà contentarsi di una onesta storiella... etnofonica che mi viene richiamata alla memoria da certa associazione d'idee.

A Napoli bella e maliosa erano, non so se tuttora siano, una quantità infinita di piccoli merciai ambulanti che, per la puntualità con la quale lanciavano le loro grida, sempre alla stessa ora allo stesso punto della stessa via, sostituivano benissimo, per la povera gente, l'orologio. Fra questi commercianti ambulanti, uno dei più caratteristici: il cenciaiolo. Altrove, come abbiamo detto in altri studi del genere comparsi in questa stessa rivista e nella *Rivista Musicale Italiana* dei Bocca di Torino, i mercatanti di simile merce, si contentan di gridare ai cenci e agli stracci; a Napoli il cenciaiolo grida: sapone! Perchè l'onesto merciaio compra cenci, ma in cambio non dà denari, baratta sapone. Così, tra stracci comprati e sapone venduto ci strappa la vita che ha però sempre più del luridume dei primi che della pulizia del secondo. Ma quel che a noi importa è la squisita sensibilità vocale che si rivela nella sua vociata che riproduciamo qui, a delizia nostra e, speriamo, del lettore.



Si racconta anzi che detta vociata venisse presa a termine di paragone da un famoso maestro di canto, partenopeo, il quale, la imponeva ai neo candidati alla celebrità canora come prima prova; che se questa fallivano, li rimandava con Dio, sagrando che non era possibile riuscire buoni cantori laddove non erano degni di riuscire nemmeno buoni saponari.

Detto quanto sopra, che il gentile lettore è pregato di prendere come un aperitivo su la virtù etnofonica napoletana di cui forse discorrerò un giorno, vengo, finalmente, al *quid*.

***

Un lettore qualunque si sarebbe già domandato che razza di pasticcio vado io combinando tra Montagnana, Ferrara e quello stuzzichino napoletano. Ma un lettore intelligente erudito e discreto, quale certamente siete voi, benchè si sia dato alla lettura del mio scritto unicamente perchè al momento non aveva nient'altro da leggere, neppure un « avviso economico » del *Corriere della Sera*, ha subito capito quali relazioni e affinità possano correre fra le musiche del popolo di una cittadina del Veneto, quale è Montagnana, e le musiche del ferrarese, specialmente quando gli avrò detto che queste ultime sono state colte in quelle terre del Ferrarese che, per la plaga del basso Po col Veneto confinano.

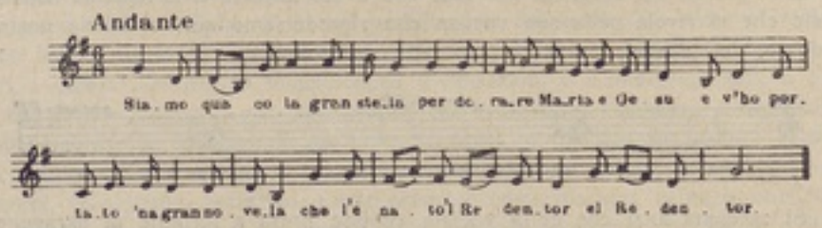
***

Di Montagnana avevamo già discorso in questa stessa rivista (luglio 1924) riportando i canti trascritti e le osservazioni critiche di un suo gentile e laborioso figlio, Antonio Giacomelli, amico mio e appassionato ricercatore delle musiche del suo popolo. È ancora alla sua preziosa opera che ricorriamo questa volta, sia spigolando nelle sue trascrizioni di anteguerra, sia pubblicando quelle melodie che gli è piaciuto raccogliere in questi ultimi anni.

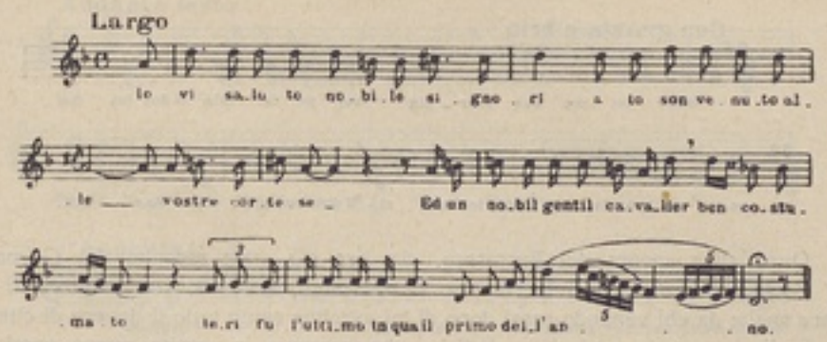
Circa il Ferrarese, mi servo della pregevole opera di raccoglitore compiuta per me da un mio egregio ex alunno di estetica e storia della musica, il colto maestro Vasco Zappaterra, di Coccanile in quel di Copparo, laureato in composizione al Liceo Musicale Rossini di Pesaro.

***

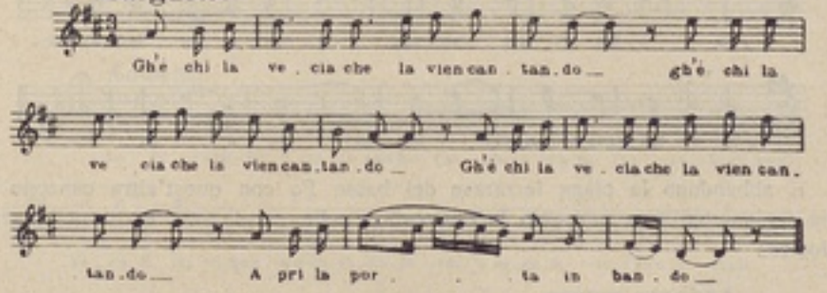
Eccoci senz'altro a Montagnana, in piena festa di Natale. Piccole comitive di giovanotti vanno di casa in casa con una gran stella di carta colorata, illuminata internamente, cantando la seguente canzoncina, in cerca di qualche soldarello o anche di cibo e vino. Non si tratta certo di canzone peregrina e bella, ma ha carattere di canzone da bimbi.



Dopo Natale andiamo a passare il capo d'anno nel Ferrarese, a Coccanile, e nella notte dal trentuno dicembre al primo gennaio ecco due voci che intonano un complimento e un augurio nella speranza di ricavarne almeno qualche cosa che inumidisca le gole. Canto stravagante nello svolgimento ritmico ma che melodicamente ci serba la sorpresa di riudirci come una eco della famosa « siciliana » della *Cavalleria* di Mascagni.

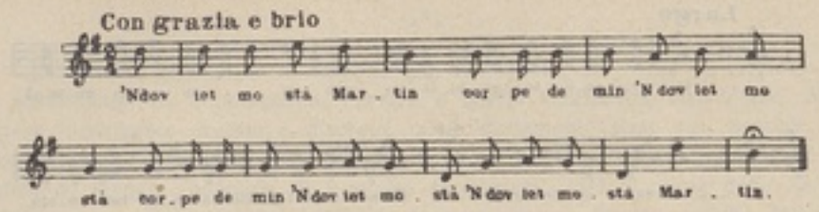


Posto che ci siamo, tratteniamoci ancora qualche giorno in questo paesello ed arriviamo fino all'Epifania. È proprio in quest'occasione che una comitiva di maschere raffiguranti la vecchia, il vecchione, il diavolo, la bestia, il medico dentista, il prete col chierico, andava in giro per le povere case del paese, accompagnata da un « cantarino » e da un suonatore di fisarmonica, in cerca di un po' di carità. E per annunziarsi cantavano, con un seguito di diverse strofe, la seguente canzone che ha spiccato carattere di serenata e si riallaccia alla sua arcaica sorella sarda: *Oh! bedda pizzinna chi fai?* da noi riportata nel volume *Canti di Sardegna* edito dal Ricordi. Il raccoglitore la pensa di origine veneta.

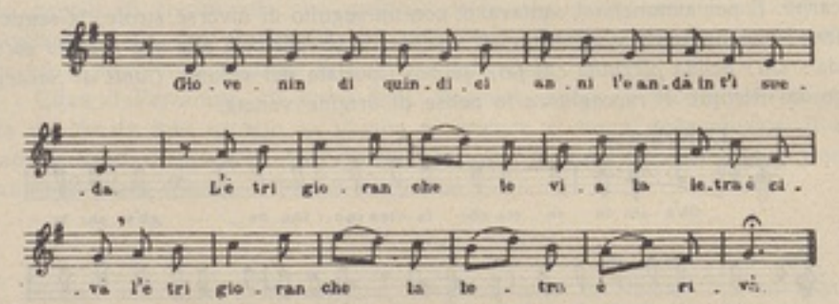


Quest'altra, pure del basso Po, era già stata data dal Pratella nel suo ottimo *Saggio di gridi e canzoni* (Bongiovanni editore, Bologna, 1919) con una melodia lievemente diversa in alcuni dettagli. Le due lezioni, simili nello spunto alla diffusissima e arcinota: *Tre tamburi*, che il Pratella non esita a collocare in un gruppo di quattro melodie ch'egli rileva appartenere al periodo più maturo della melodia formale italiana che ha toccato i suoi culmini durante quasi tutto il 1800. Essa è « canzone e nulla più che canzone » come giustamente la definisce il Pratella, anzi canzoncina che dalla bocca della giovine recluta spaesata e della forosetta è passata nel repertorio, a lei più adatto, dei giochi infantili. Quanto alla forma italiana, ohimè, fortunatamente non è che pura illusione. La forma melodica italiana che culminò nell'ottocento, ma non in tutto l'ottocento, avrebbe avuto ben altro da regalare alla canzone popolare. Quella dei *Tre tamburi* è una delle poche che dobbiamo alla Francia, per mezzo del Piemonte.

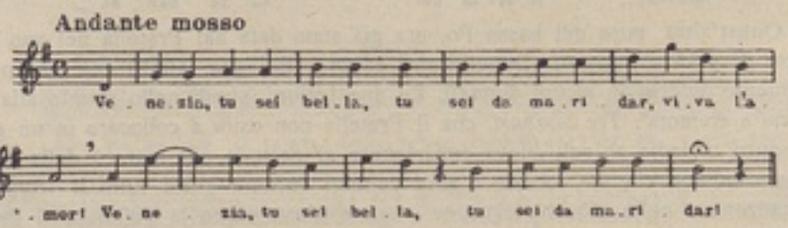
Ecco la lezione ferrarese dove i fieri tamburi che partivano o tornavano dalla guerra si sono trasformati in un povero Martin che si contenta di tornare dal mercato dove ha comprato un cappello.



Quest'altra ancora del Ferrarese, che era già stata raccolta dal Grimandi *(17 Vecchie Canzoni Emiliane,* editore Bongiovanni, Bologna, 1917) autore di cui si tace anche da chi venendo assai dopo di lui avrebbe avuto tutto il dovere di citarlo, noi la diamo per le varianti melodiche che presenta in questa nuova versione, che potrebbero eventualmente interessare qualche lettore. Crediamo utile anche risparmiare una piccola fatica al lettore, additandogli la seconda frase come facente parte di altra canzone volgare in cui le parole, su per giù, corrono: *« Che bella cosa che ci hai, che cosa ne fai, e dammela a me ».*

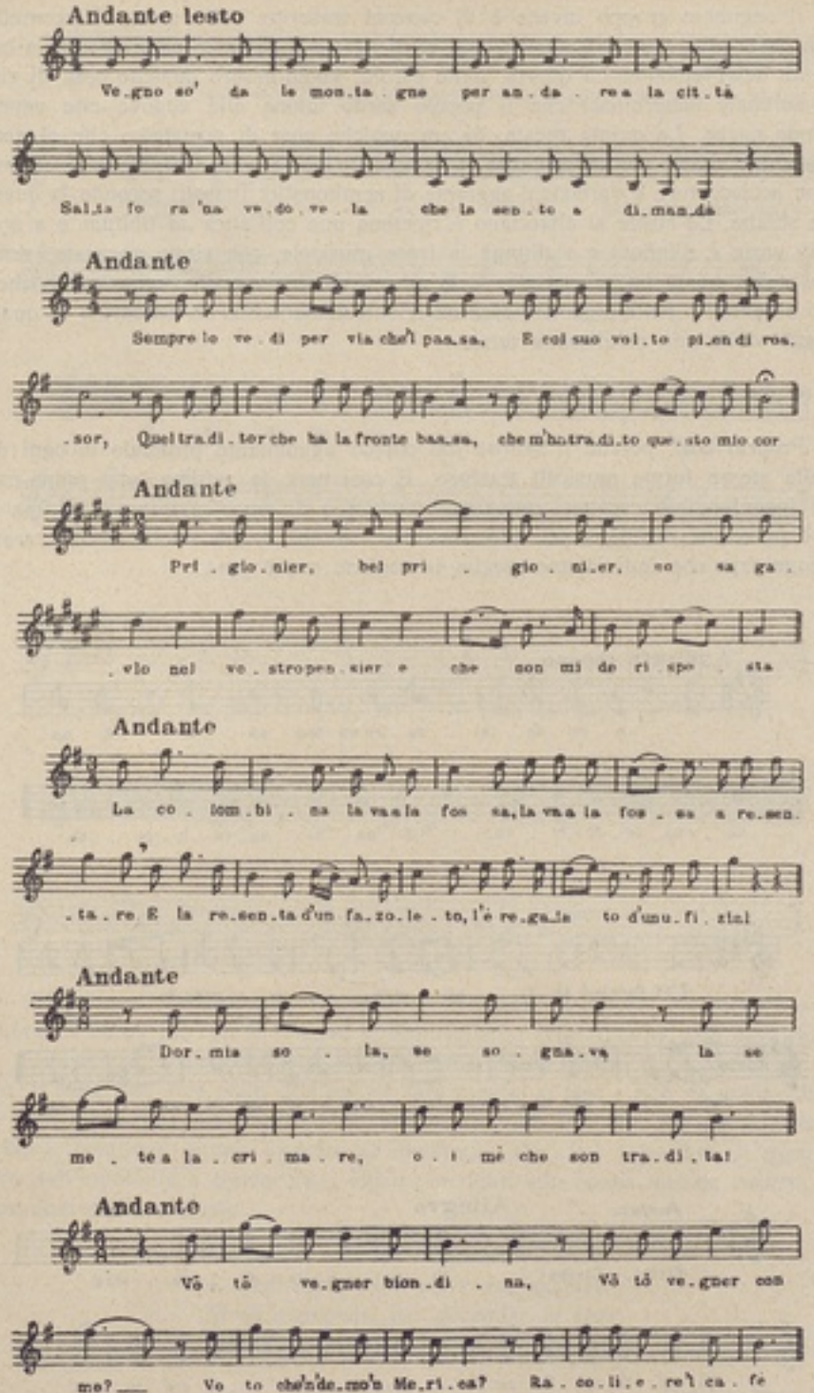


E abbandono la plaga ferrarese del basso Po con quest'altra canzone che della regione cui ora andremo incontro dice nelle parole non certo nella grazia melodica.



***

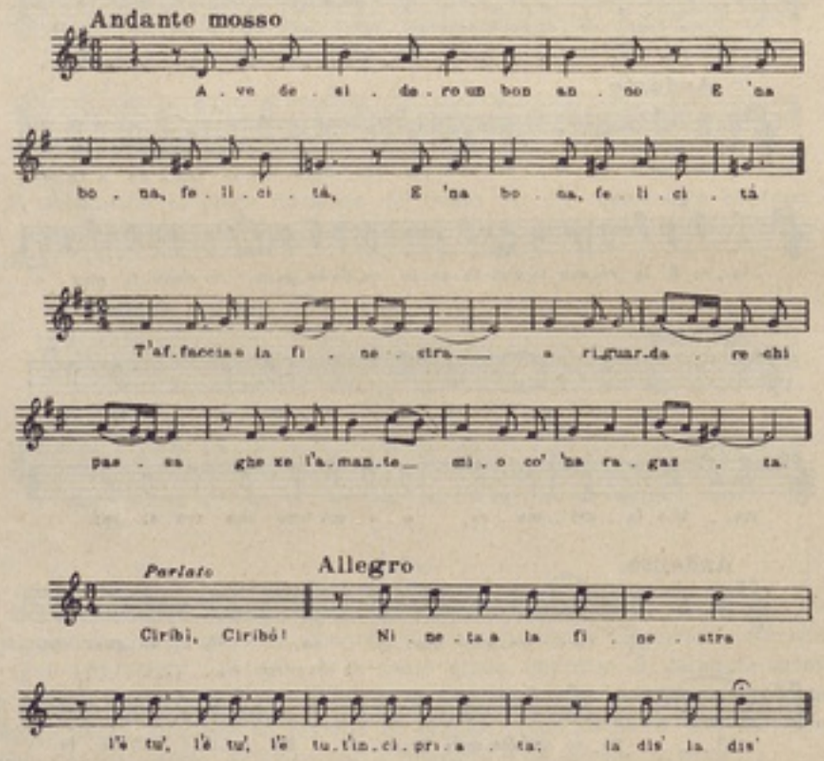
Eccoci, con lieve passo, di nuovo nella elegante cittadina veneta. Ne diamo in gruppo sei canzoni spigolate sempre nella raccolta che il Giacomelli fece intorno agli anni 1911-1914.. In tutte è in vario grado impresso il carattere generale della musica veneta anche se di qualcuna l'origine forse non locale e per certo da lunga pezza girellona di regione in regione. Nell'ultima è una cert'aria di famiglia con l'arcinota: *Teresina che s'innamora d'un giovine pescator.*

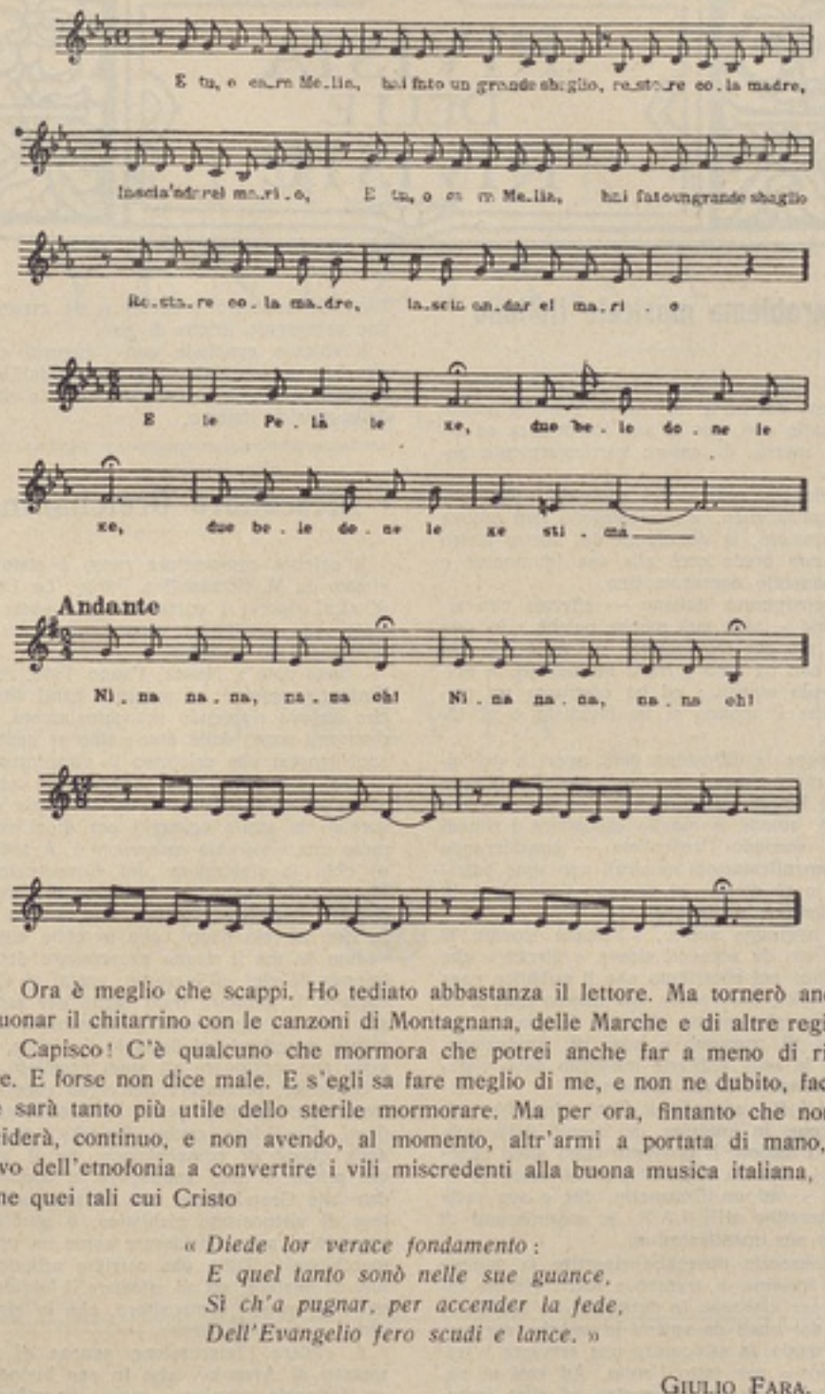


Il seguente gruppo invece è di canzoni trascritte dallo stesso Giacomelli in epoca assai più recente. La terza, con altre parole, l'abbiamo udita spesso in bocca a gente del Piemonte. La quarta, nelle parole, vuole essere qualche cosa di simile alle serenate schernitrici che il popolo sardo intona alle vedove che vanno a seconde nozze. La quinta mesta, ha un qualche cosa di nostalgico che al gentile e sensibile animo del raccoglitore ha suggerito di scrivere accanto alla canzone: « Con acciaccature e variazioni aggiunte di semitonalità (nasali) secondo la quantità delle sillabe. Le strofe si allacciano e ripetono una coll'altra *ad libitum* e a norma di ciò varia e s'infiora e s'allunga la frase musicale, con ritmo spezzato, sempre nella stessa nenia un po' nasale. E in ciò mi ricorda qualche canto sardo che ho udito e sentito o nella signorile casa dei Conti di Sant'Elia in Sassari o in qualche villaggio della sua nobilissima terra. »

***

Proprio così, perchè il sentire del popolo ugualmente profondo in ogni dove e nelle stesse forme musicali trasfuso. E così pure la settima, una ninna-nanna dagli inconfondibili caratteri universali ipnotici e di amor materno. L'ultima poi, che è pure una cantilena per addormentare i bimbi, è più sciolta e con caratteri di leggerezza che individuano meglio la regione ove è nata.





Ora è meglio che scappi. Ho tediato abbastanza il lettore. Ma tornerò ancora a suonar il chitarrino con le canzoni di Montagnana, delle Marche e di altre regioni.

Capisco! C'è qualcuno che mormora che potrei anche far a meno di ritornare. E forse non dice male. E s'egli sa fare meglio di me, e non ne dubito, faccia, che sarà tanto più utile dello sterile mormorare. Ma per ora, fintanto che non si deciderà, continuo, e non avendo, al momento, altr'armi a portata di mano, mi servo dell'etnofonia a convertire i vili miscredenti alla buona musica italiana, così come quei tali cui Cristo

« Diede lor verace fondamento:
E quel tanto sonò nelle sue guance,
Sì ch'a pugnar, per accender la fede,
Dell'Evangelio fero scudi e lance. »

GIULIO FARA.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il problema musicale italiano

Sotto questo titolo, nel « Popolo d'Italia » di Milano del 31 u. s., Alceo Toni ha scritto un articolo che, per la sua importanza ed attualità, merita di essere particolarmente segnalato.

L'eminente critico del giornale milanese, pur riconoscendo, e dimostrando con nuove considerazioni, la decadenza del nostro teatro lirico, non crede però alla sua imminente e continuamente deprecata fine.

Il melodramma italiano — afferma con sicura fede — non può morire poichè « ha una nobiltà più che tresecolare: è l'indice di una civiltà che ha dato i frutti intellettuali e spirituali più squisiti; ed ha costituito un primato che il mondo ci ha invidiato e ci invidia ».

Sta bene la diffusione dello sport e del cinema, ma un popolo non può neanche dimenticare i bisogni spirituali. Invece di esagerare il male, quindi, è meglio escogitare i rimedi che — secondo l'articolista — considerando che le manifestazioni musicali non sono bastate mai a sè stesse, si possono riassumere in una quistione di denaro.

Ma, aggiunge subito, « bisogna trovare la vena d'oro da sorgenti sicure e dirette » che egli indica nel contributo che il pubblico paga all'E.I.A.R., osservando che questo Ente d'altra parte, per quanto riguarda la musica, ha funzioni di consumo e non di produzione, mentre la sede dell'arte musicale deve risiedere nel teatro e nel concerto.

L'E.I.A.R., secondo il Toni, dovrebbe vivere, come in America, dei cespiti della pubblicità, e cedere il provento tassa sugli apparecchi — che in Italia si può calcorale in 15 milioni — ad un Consorzio, che a sua volta permetterebbe all'E.I.A.R. le trasmissioni di tutte le sue manifestazioni.

Il Consorzio dovrebbe ripartire la somma tra un insieme di trentadue teatri (ferme restando per ciascuno le dotazioni già acquisite) alcuni dei quali da aprirsi in epoche diverse, ma in modo da assicurare una regolare « trasmissione » per tutto l'anno. Ad essi si aggiungerebbe anche l'Augusteo ed altre istituzioni da concerto esistenti o da creare, più due compagnie liriche di giro.

L'articolo conclude con l'augurio che da una fattiva discussione, e specie dall'interessamento del Duce, possa derivare la rinascita della musica italiana.

Alessandro Gretchaninof

Il celebre compositore russo è stato intervistato da M. Semenoff a Parigi. *Le Courrier Musical* riporta i particolari di questa intervista, che costituisce quasi un profilo autobiografico del Maestro.

« Sono nato a Mosca, l'anno 1864. Sin dall'infanzia appresi ad amare i canti liturgici; che andavo ripetendo macchinalmente, senza rendermi conto delle note; sino ai quattordici anni ignorai che esistesse il pianoforte.

Poco più tardi potei avvicinarmi estasiato a questo magico istrumento, in grazia di mia sorella, la quale noleggiò per dieci rubli al mese una « *vecchia casseruola* ». A sedici anni ebbi la rivelazione del Conservatorio di Mosca e della musica di Haydn, Mozart, Beethoven. A diciassette anni, con somma disperazione di mio padre, che avrebbe volentieri veduto in me il degno prosecutore della sua azienda di vini all'ingrosso, entrai al Conservatorio. Il genitore irato tagliò per rappresaglia i viveri. Ma la madre intervenne, segretamente, mandando al figliuolo il viatico necessario per continuare gli studi prediletti ».

Saphonof, professore del corso superiore di pianoforte, giudicò poco benevolmente l'allievo. Così fece anche Arensky, professore della classe di composizione. Se il giudizio del primo si può ammettere e condividere, dato che Gretchaninof non ha mai avuto pretese di virtuosismo pianistico, il giudizio del secondo si può considerare come un granchio marchionale. Tutta una carriera artistica, nobile ed austera, sta ad attestare il fulgido cammino di questo compositore, che la gloria ha ormai segnato in fronte.

A elidere l'impressione penosa di questo smacco di Arensky, che fu per buona sorte un Calcante mancato, serve magnificamente

PRIMAVERA VENEZIANA

VERSI DI

G. MARTA

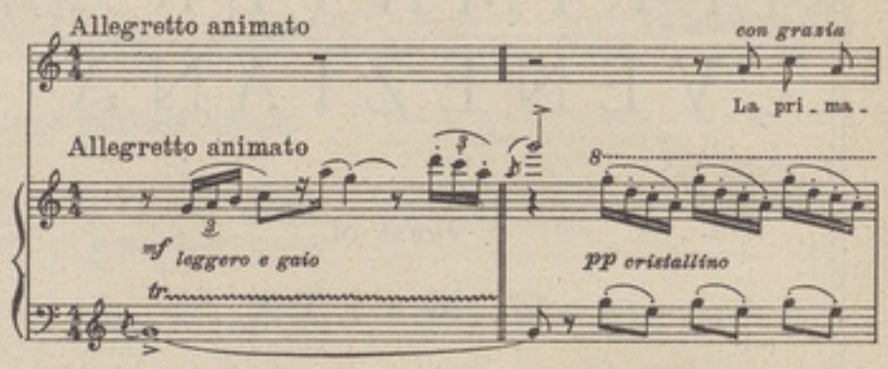
MUSICA DI

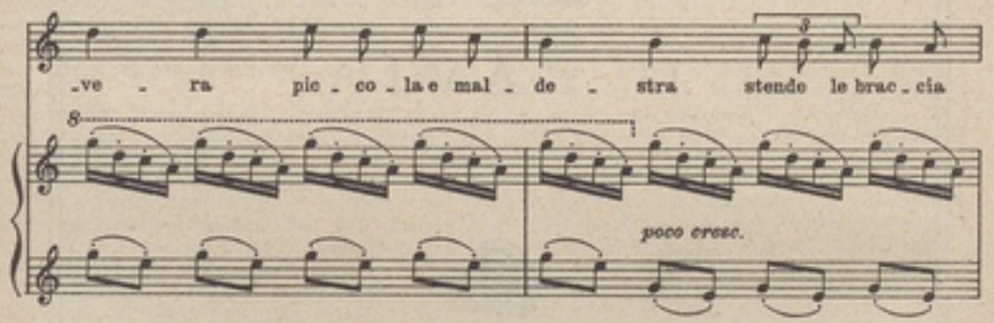
G. PAVIA

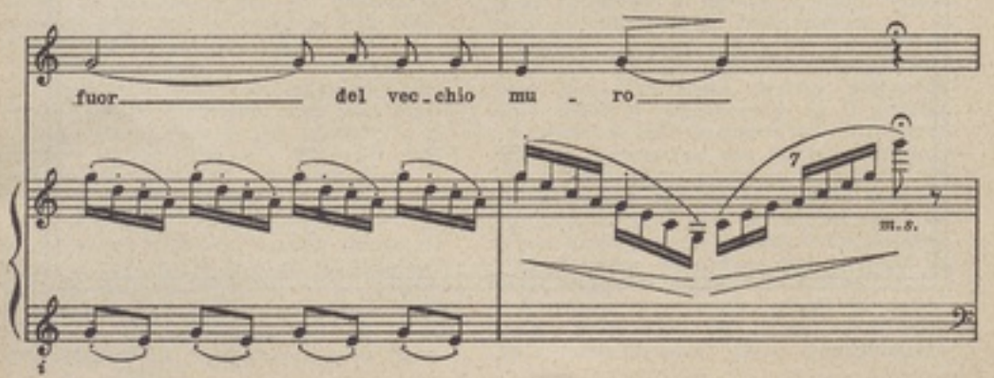
PRIMAVERA VENEZIANA

Parole di
GUIDO MARTA

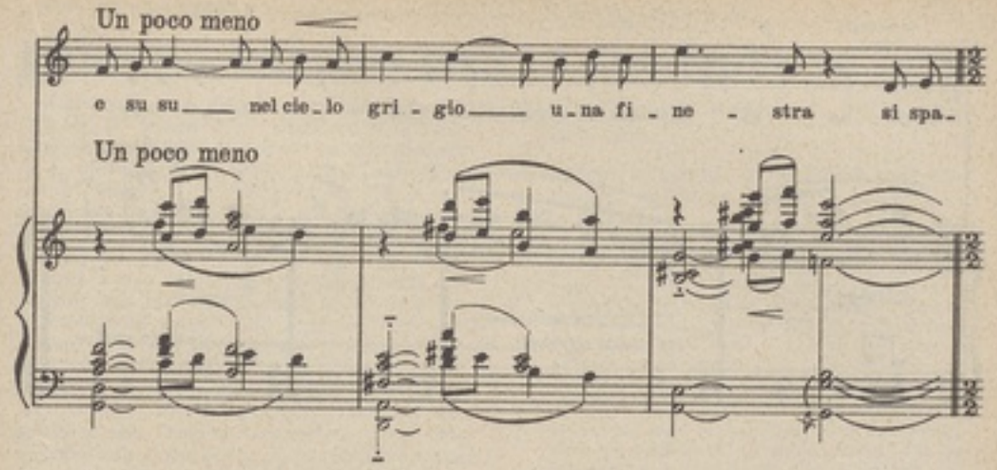
Musica di
Giorgio Pavia
(1926)

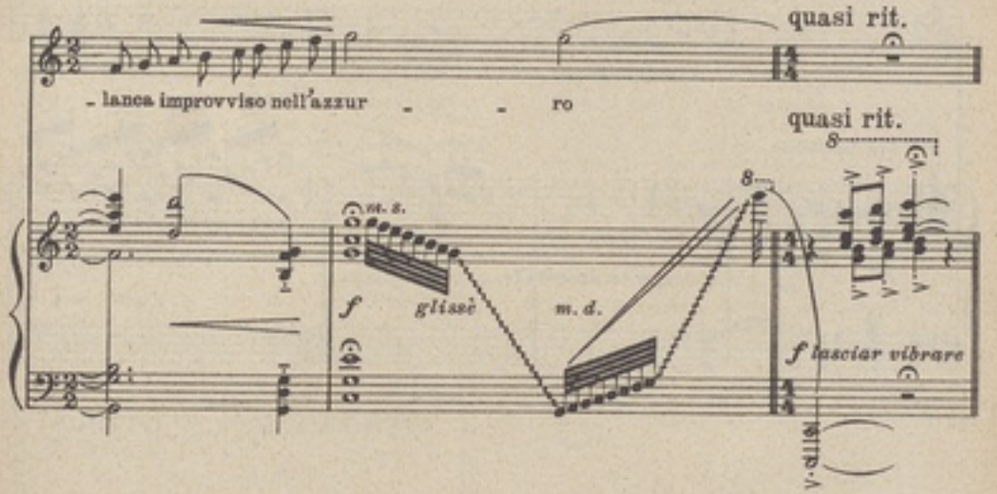


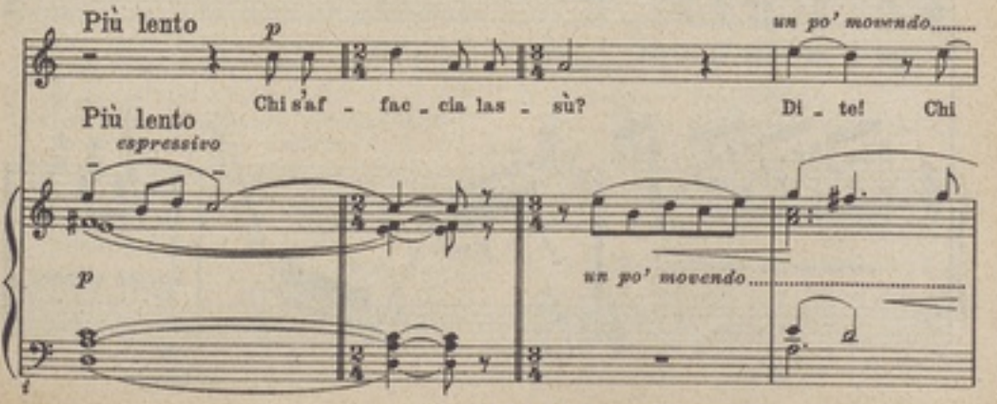


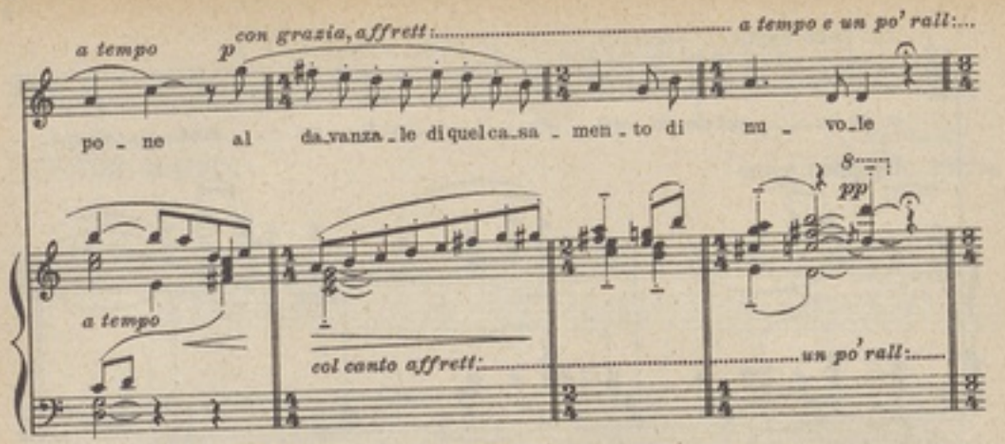


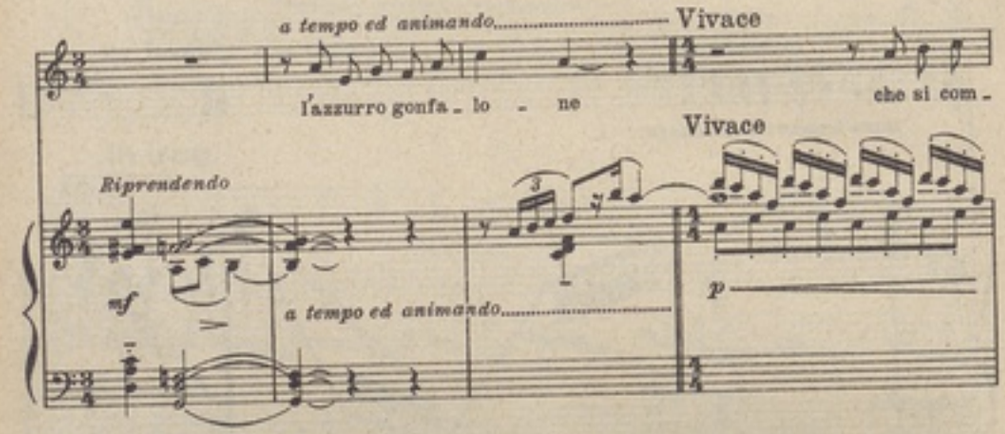
Proprietà riservata.

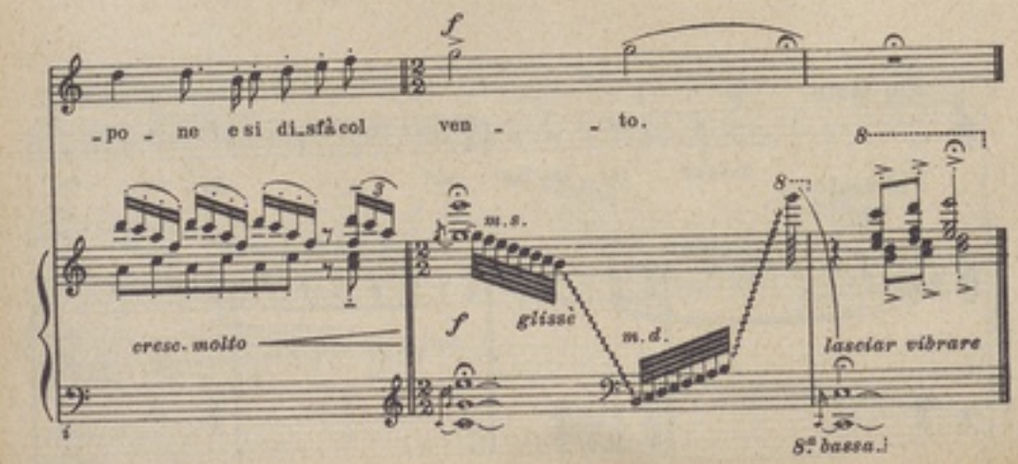












un brano di lettera, di pugno di Rimsky-Korsakof.

Nell'imminenza della rappresentazione all'Opera di Mosca della *Dobrinia Nikcititch*, Gretchaninof inviò in esame al suo Maestro la partitura. Ecco il giudizio di Rimsky-Korsakof: « L'opera ha prodotto su me la più favorevole impressione. La musica vi respira la nostra anima russa e vi rivela in tutta la purezza lo spirito delle « *bylines* ». Meglio riusciti, a mio avviso, sono i cori e i *soli*. Le pagine sono melodiosissime e si adattano mirabilmente al canto. Così ogni dettaglio dell'opera avrà una incomparabile potenza scenica ed emotiva. Vi trovo, in generale, l'impronta di Borodine (nel *Principe Igor*) e talora la mia; ma nel complesso domina uno spirito e una fisionomia personale. Sono lieto di conoscere quest'opera, e la considero come preziosa nella letteratura musicale russa ».

Gretchaninof, in pieno cataclisma bolscevico, si dichiara un pioniere della musica liturgica in Russia. La sua *Liturgia domestica* e la cantata *Laudate Deum* per orchestra, organo, cori e soli, lo comprovano. La prima venne eseguita nel 1918 nel paese dei Soviet, durante il periodo acuto dell'orgasmo rivoluzionario, sotto la direzione di S. Koussevitzky, e ripresa all'Opéra di Parigi nel 1928.

Gretchaninof parla ancora di un ultimo aspetto della sua arte: la musica per i fanciulli (*Il sogno d'un albero di Natale. Il gatto, il gallo e la volpe. Fiocco di neve*).

Su questo musicista ha espresso anche un giudizio acuto L. Sabaneef, sulla rivista *The Dominant*: « Gretchaninof è essenzialmente un nazionalista in ispirito. Egli possiede la percezione *russa* della musica, la quale — prima d'ogni altra cosa — resta pur sempre intensamente *lirica* ».

CANTO E PIANOFORTE

ACHAVA (C.)

121984. - *Para siempre* (Per sempre). Tango (S-T). Versi di C. Muñoz Diaz. L. 6

BAAN (J. C.)

121986. - *Hoy... ya no puede ser.* (Oggi no). Tango Canzone (MS-Br). Versi di A. J. Rodriguez Bustamante. L. 6

CADICAMO (E. D.)

122086. - *El ultimo guapo* (L'ultimo audace). Tango. Versi di Cadicamo. L. 6

CANOSA (F. R.)

121988. - *Tango triste y querido* (Tango triste. Tango fatale). Tango - Canzone. (MS-Br). Versi di N. Olivari. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, gennaio 1931.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV au XX siècle.*

Il capitolo VII è consacrato alle lettere degli scrittori, poeti, romanzieri, critici nelle loro attinenze con argomenti musicali. Sono riportate lettere di Victor Hugo a R. Hérold, a Fétis, a M.me Adolphe Adam; è riprodotto in fac-simile uno scritto di Alessandro Dumas, che attesta i buoni rapporti del romanziere con Berlioz. Di G. Sand è riportata una lettera a Liszt, di grande interesse.

A. Cantarini. - *Alfredo Casella.*

Monografia acuta ed esauriente sulla vasta produzione del compositore. Lo studio, condotto con esegesi analitica, è corredato di richiami musicali e cesellisce uno specchio fedele della fisionomia artistica del chiaro musicista.

E. Roggeri. - *Ossigeno per i concerti sinfonici.*

Le Courrier Musical di Parigi, nel fascicolo del 15 gennaio 1930 aveva indetto un referendum su una questione, la quale, per il modo con cui era presentata e per il pubblico di studiosi e di competenti a cui era rivolta, esulava dai confini di Parigi e di Francia, per costituire un tema interessante di indagine per ogni centro musicale europeo. Ecco il tenore dell'appello lanciato dal *Courrier Musical*: « *Comment permettre aux Concerts symphoniques de vivre?* » Tra le risposte, nonevoli quelle di P. Dukas, G. Chantavoine, F. Weingartner.

G. Cesari. *Friedrich Ludwig.*

Il 3 ottobre 1930 a Gottinga, ove insegnava da un decennio e copriva la cattedra di rettore di quella Università, si è spento Friedrich Ludwig, uno dei più profondi conoscitori dell'arte musicale dell'ultimo medioevo e il primo che abbia affrontato su vasta scala l'esame delle musiche monodiche e polifoniche del Duecento e Trecento, con nuovi e sagaci criteri di indagine.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, febbraio 1931.

M. Bruschettini. - *Ettore Desderi.*

Breve studio sul compositore torinese e sulle caratteristiche della sua arte, seguito da un'accurata bibliografia.

G. Benvenuti. - *Frescobaldiana.*

Articolo polemico riguardante il volume del prof. Rossa su Gerolamo Frescobaldi.

Rassegna Dorica. - Roma, febbraio 1931.

M. Pedemonte. - *Quartettisti italiani poco noti.*

Continuando uno studio di E. Dagnino — apparso qualche tempo fa sulla stessa rivista — sul compo-

autori italiani di quartetti del primo settecento, l'A. pone in luce un gruppo di importanti composizioni quartettistiche (conservate nella biblioteca del Liceo Musicale di Genova) di C. Tessarini, di L. Somis, dei Teschi, di Bertoni e di numerosi altri compositori italiani del 700.

G. Nataletti. - *Alcuni canti della campagna romana.*

L'A. presenta — in notazione — tre canti popolari romaneschi da lui raccolti a Pratica di Mare e ne fa notare le singolari somiglianze — diremmo meglio quasi l'identità — con alcune melodie gregoriane riportate nel *Liber* usualis pubblicato a cura dei Benedettini di Solesmes.

——— marzo 1931.

M. Saint-Cyr. - *Victor De Sabata.*

L'A., esaminando la complessa figura del compositore e direttore d'orchestra triestino, ne mette in rilievo le qualità più tipiche.

G. Nataletti. - *Il melodramma settecentesco.*

Si commenta l'arguto *Trattato del Teatro* di F. Milizia apparso a Roma nel 1771, del quale sarebbe interessante un raffronto col *Teatro alla Moda* di Marcello.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, febbraio 1931.

M. Rinaldi. - *Giuseppe Verdi.*

Si commemora l'uomo e l'artista in occasione del trentesimo anniversario della morte.

F. Schalk. - *Schubert.*

L'ex-direttore dell'Opera di Vienna esalta il genio melodico di Schubert (secondo lui non ben compreso nè riconosciuto fuori dei confini austriaci) ed afferma la necessità di conservare la tradizione dei maestri del passato, non come formula comoda, ma come base sicura per i musicisti di domani.

——— marzo 1931.

R. De Rensis. - *Un aspetto sconosciuto dell'arte di Wolf-Ferrari.*

L'aspetto sconosciuto di Wolf-Ferrari è quello del compositore di musica da camera e sinfonica della quale l'A. dello scritto rileva le qualità non comuni.

M. Rinaldi. - *Hindemith il contrappuntista.*

Breve articolo critico sull'estetica di Hindemith.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

FRANCIA

L'Opéra Comique. - Parigi, febbraio 1931.

G. Servières. - *« Romeo e Juliette » traité en Opéra-comique.*

La famosa novella di Luigi da Porto ed il dramma shakespeariano hanno offerto a parecchi musicisti italiani e stranieri l'argomento per grandi opere liriche e drammatiche. Meno noto è il fatto che lo stesso argomento fu trattato anche come *opéra-comique* (a scioglimento felice, al contrario del dramma shakespeariano) specialmente in Francia. L'A. analizza due di tali *Opéras-comiques* sui casi (questa volta a lieto fine) dei due amanti veronesi: quella di Dalayrac e quella di Stelbelt.

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1931.

R. Jardillier. - *La musique dans l'oeuvre de la comtesse de Noailles.*

Nell'opera varia ed abbondante della poetessa francese, la sensibilità musicale occupa un posto sempre più significativo: una sensibilità che è indifferente davanti al suono « dépourvu d'âme » ma pronta a vibrare ad ogni mormorio rivelatore di vita. Una tale concezione musicale fa comprendere meglio l'anima della poetessa, il suo amore per la natura e le sue meditazioni dinanzi alla morte. Da un tal punto di vista (romantico?) l'A. studia in questo ampio scritto l'opera della contessa di Noailles mettendo in rilievo le caratteristiche di questa singolare sensibilità musicale ed illuminandone le forme espressive, varie e ricche, e sempre più profonde, nell'evoluzione della poesia di questa interessante autrice.

H. Prunières. - *Les Opéras de Cavalli.*

Pagine estratte da un libro su *Cavalli e l'Opera veneziana* di prossima pubblicazione. Dopo la biografia — pubblicata nel numero precedente — l'illustre musicologo francese esamina la copiosa produzione di Francesco Cavalli, ne analizza le qualità più salienti, la forza drammatica, l'abbondante lirismo, ed il potere di far vibrare — con la sua musica — d'umanità vera i personaggi spesso convenzionali dei suoi libretti. L'A. segnala le influenze che il Cavalli dovette ricevere non meno che da Monteverdi, dalla musica francese — influenza più sensibile nei balletti del Cavalli che nelle situazioni drammatiche — ed afferma che « fama eccezione per Monteverdi e Cavalli, la scuola veneziana (d'opera) è un mito ».

W. Reich. - *Les dernières oeuvres d'Alban Berg.*

Analisi dell'opera *Wozzeck* — data con grande successo al festival di Liegi — considerata oggi come l'opera più rappresentativa della nuova musica tedesca, e delle più recenti musiche da camera e da concerto dell'allievo di Schönberg.

Estève. - *Admiration et critique.*

« ... Se l'ammirazione ha la sua origine dal piacere che proviamo (all'audizione della musica), se essa si confonde con questo piacere, se non è che una forma di questo piacere, essa è pienamente giustificata. Ma noi ci inganniamo quando, dimenticando o trascurando l'esame degli elementi che la compongono in gran parte, vogliamo fare di essa la base del nostro giudizio, e, per così dire, la misura delle opere che l'hanno suscitata ». Tutto questo studio, assai chiaro ed intelligente, è da leggere e da avvicinare a quello di B. de Schloezer (*Comprendere la musica*) comparso sulla *Rassegna Musicale* e qui riassunto nel numero scorso.

Revue de Musicologie. Parigi, febbraio 1931

G. Le Cerf. - *Note sur le clavicorde et le dulce melos.*

Prima parte d'uno studio sopra un manoscritto latino del XV secolo conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, nel quale si parla della costruzione del clavicembalo e di un altro strumento « dulce melos » considerato come il diretto antecessore del pianoforte. Lo scritto è illustrato da disegni tolti dallo stesso manoscritto, e lo riassumeremo a pubblicazione completa.

E. Borrel. - *L'interprétation de l'ancien récitatif français.*

L'A. ha cercato nei teorici contemporanei indicazioni sulla esatta interpretazione del recitativo nell'antica opera francese e conclude con una citazione di David (1737) la quale può esser riportata come riassunto delle numerose pagine dedicate dall'A. alla sua ricerca « *Le récitatif exige le bon sens et les sentiments de la personne qui le débite et non de temps marqués par la mesure...* ».

M. L. Pereyra. - *Les livres de virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris.*

Continuando le proprie investigazioni sui manoscritti di composizioni per virginale conservati alla biblioteca del Conservatorio di Parigi, l'A. esamina ora un volume di musiche di compositori inglesi.

Le Ménestrel. - Parigi, 6 febbraio 1931.

L. E. Gratia. - *Les instruments de musique du XX siècle: L'Ondium Péchadre.*

Dopo gli strumenti radio-elettrici di Théremin, Givelet, Bertrand, Martenot, eccone uno nuovo inventato da M. Péchadre e da lui battezzato *Ondium*. L'A. dello scritto ne esamina la costruzione e ne analizza le caratteristiche.

A. Machabey. - *Esquisse de Paul Hindemith.*

Profilo del musicista tedesco ed analisi della sua abbondante produzione. Questo scritto si può considerare un riassunto del vasto studio dedicato a Hindemith dallo stesso autore, pubblicato qualche tempo fa dalla *Revue Musicale* e qui riassunto.

——— 20-27 febbraio-6 marzo 1931.

A. Boschot. - *Dialogue 1930: L'oeuvre d'art et les circostances.*

Questo lungo ed interessante dialogo fra un compositore ed un amatore d'arte, non è affatto consolante. In esso l'A. pone in luce quali e quanti elementi assolutamente estranei al valore dell'opera d'arte contribuiscono alla *valorizzazione* di essa: come la situazione dell'artista solo sia pressochè disperata di fronte alla massa disposta a lasciarsi condurre a destra e a sinistra da un'accorta, e non sempre in buona fede, pubblicità, e le conseguenze di questo stato di cose. Rimedi? L'A. ne propone qualcuno, ma ha l'aria di non crederci neppur lui per primo.

Le Monde Musical. -Parigi, 28 febbraio 1931.

A. Casella. - *La musique italienne contemporaine.*

Alfredo Casella ha tenuto a Parigi, all'Ecole Normale de Musique, una conferenza sulla musica italiana contemporanea, sotto gli auspici del Conte Manzoni, ambasciatore d'Italia. Dopo un breve preambolo sulla formazione delle scuole russa, francese e spagnuola, il conferenziere è entrato nel vivo dell'argomento, dimostrandosene conoscitore profondo ed obbiettivo.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 febbraio 1931.

A. Roussel. - *Impressions d'Amerique.*

Il noto musicista francese fa una dettagliata relazione della vita musicale nel Nord-America, con particolare riguardo alla struttura delle grandi compagini orchestrali nelle diverse città.

——— 15 febbraio 1931.

P. Prevost. - *A la recherche du nouveau.*

A proposito d'un larvato tentativo di ritorno all'antico di certi compositori contemporanei, l'articolista dimostra che la materia sonora è infinita nelle sue combinazioni e che, di conseguenza, non può ammettersi un sistema musicale esclusivo ed assoluto.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, gennaio-febbraio 1931.

J. H. Elliot. - *Jean Sibelius: a modern enigma.*

Non esiste compositore il quale — grande o piccolo — non abbia la sua originalità. Tale originalità può consistere in un pensiero nuovo espresso con nuovo linguaggio, in un pensiero non nuovo ma espresso con nuove forme, infine in un pensiero nuovo espresso in un linguaggio già noto. L'evoluzione del linguaggio musicale è importante sì, ma fino ad un certo punto: anche servendosi del linguaggio corrente si possono esprimere pensieri originali. È il caso di Sibelius il quale, sfuggito ai pericoli di una musica fondata su basi folkloristiche, ha creato un'opera di un'indiscutibile personalità — quantunque per esprimersi non abbia sentito il bisogno di sovvertire il linguaggio dei grandi romantici — e ciò nonostante non è considerato come un musici-

sta *moderno*. Così è — afferma l'A. — perchè l'evoluzione di Sibelius è più *spirituale* che *tecnica*. Quale sia questa evoluzione è ciò che l'A. cerca di spiegare concludendo che «una cosa è certa: che Sibelius fra i compositori è una delle personalità più forti, ed è uno dei più profondi pensatori musicali del nostro tempo».

C. VAN DEN BORREN. - *Romanticism: a blind alley.*

Il romanticismo è un vicolo cieco: questo sembra affermare la furiosa ondata anti-romantica dei musicisti contemporanei, e non solo il desiderio di sottrarsi alla disgregatrice influenza di certe grandi personalità qualificate *romantiche*. Ecco i ritorni a Bach, a Rameau, a Mozart, ecc. Si cerca di reagire al passato immediato cercando la creazione di una musica puramente oggettiva: ma questa, se fosse possibile, escluderebbe ogni personalità da parte dell'autore. Nondimeno l'errore è significativo, non meno del bisogno di liberarsi da un passato troppo recente. Alla fine del 500, i creatori del dramma musicale pretendevano far rivivere l'antico dramma greco: Wagner ebbe la stessa pretesa. I risultati di queste reazioni sono noti. Se dunque i musicisti d'oggi vogliono rompere ogni rapporto con ieri — la cosa non è nuova — bisogna far loro credito e non abbandonarsi ad inutili quanto catastrofiche previsioni.

D. EWEN. - *The younger american composers.*

Anche in America sta sorgendo — nonostante il mosaico di razze che compone quel popolo — una scuola musicale nazionale. Non bisogna confondere la musica americana col *jazz*. Se alcuni giovani compositori americani — e non americani — si volgono al jazz con simpatia, se ai valgono di elementi da lui provenienti, altri stanno creando una scuola nazionale di musica seria non meno che nelle altre nazioni: ed è l'opera di questi ultimi che l'A. dello scritto presenta ed analizza.

The Sackbut. - Londra,, febbraio 1931.

F. WHITE. - *Brahms's music in England.*

Nelle opere d'arte, l'inglese ama la semplicità della linea, la chiarezza, la grazia espressiva: il tutto in forme comprensibili senza difficoltà. Questo gli inglesi hanno trovato in Brahms, ma non di primo acchito. E l'A. dell'articolo, nella prima parte rievoca le prime esecuzioni inglesi delle composizioni di Brahms, la prima delle quali risale al 25 aprile 1863.

J. PULVER. - *Thomas Bateson.*

Brevi dati biografici — i pochissimi che si hanno — ed informazioni sull'opera di questo poco noto compositore inglese della fine del 500, morto nel 1630.

Monthly Musical Record. -Londra, febbraio 1931.

J. H. ELLIOT. - *Sibelius.*

L'A. esamina e pone in rilievo le caratteristiche dell'arte del compositore finlandese, la quale — per l'abbandono di ogni elemento non essenziale, per il rifiuto ad abbandonarsi ad ogni emozione romantica, per la compiutezza e la lucidità dello stile — si trova ad aver realizzato l'ideale di certi altri compositori moderni. Ma a questa realizzazione Sibelius è pervenuto attraverso un senso puramente musicale, non attraverso una laboriosa teoria faticosamente edificata.

J. HAMILTON. - *Schnabel as teacher.*

Analisi ed osservazioni sulla tecnica del famoso pianista tedesco.

R. GALLOP. - *Greek Folk-music.*

Breve scritto sulla musica popolare greca, sui suoi elementi melodici e ritmici. Lo scritto è arricchito da quattro notazioni di melodie popolari.

F. BERGER. - *Luici Ricci.*

Articolo di carattere biografico sul compositore triestino.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, febbraio 1931.

C. J. PERL. - *Viel oder wenig proben?* (Provare molto o poco?).

Intervista con W. Furtwängler, il più autoctono dei direttori tedeschi. Egli divide i direttori d'orchestra in due categorie: quelli che provano molto e ottengono poco, e quelli che provano poco e ottengono molto. Il felicitarsi per la prova in sè stessa non è segno di acume, ma indice di superficialità.

F. BASER. - *Albert Schweitzer.*

Profilo del preclaro studioso ed esegeta di Bach.

H. SELING. - *Otakar Sevcik.*

Per comprovare la precoce attitudine del grande violinista agli studi informatori della didattica del violino, il Seling riporta il primo dialogo con Bennewitz, suo professore al Conservatorio di Praga.

C. HEINZEN. - *Hans Weisbach.*

Elogio del noto direttore, che accoppia alla profonda conoscenza di tutta la letteratura musicale classica e romantica, un senso non comune di versatilità e di coerenza, per la larga ospitalità concessa nei suoi programmi alla musica modernissima. A lui si deve la prima esecuzione in Germania del *Re Davide* di Honegger, della *Missa Symphonica* e del *Requiem* di L. Windsperger.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 febbraio 1931.

F. OHRMANN. - *Zum Gedächtnis Wilhelm Bergers.*

In memoria del celebrato compositore e direttore d'orchestra, sono dettate queste note di reverente e nostalgico rimpianto.

F. SCHERBER. - *Mozart.*

«... *e pure... la vita era bella*». Queste parole Mozart scrisse, in una lettera, poco tempo prima di morire. In esse si concreta forse tutta l'essenza del carattere e della psicologia mozartiana. Mozart — al pari di Schubert — rappresenta un mondo a sè, un cosmo immateriale, dove tutto è musica, soltanto musica. Quella gioia che egli non potè avere in vita, venne da lui profusa dopo la morte ai posteri. Tornano a mente le parole pronunciate in un lontano giubileo mozartiano: «C'è più felicità nel mondo, da quando Mozart vi è vissuto e vi ha creato».

---

11 febbraio 1931.

A. PLOHN. - *Lemberger Oper.*

All'Opera di Lemberg è stata ripresa, con nuovi réglisseurs, l'*Aida*. La direzione artistica del teatro è affidata a S. Zalewski, già protagonista del *Boris Godunoff* alla Scala. Alla ripresa dell'*Aida* ha fatto seguito la prima rappresentazione in Polonia del *Falstaff* sino ad oggi sconosciuto in quel paese.

W. HIRSCHBERG. - *Meyerbeers «Afrikanerin».*

Il glorioso melodramma meyerbeeriano è stato accolto alla Städtische Oper con favore di pubblico e di critica.

---

18 febbraio 1931.

F. KEYFEL. - *Mozart und seine «Vater»stadt Augsburg.*

Gioco di parole intraducibile, per affermare l'origine augsburghese del sommo Maestro di Salisburgo. Il padre del Grande nacque in Augsburg il 14 novembre 1719 nella casa segnata al numero E 15 in Frauentorstrasse. Wolfango Amedeo Mozart, della cui nascita è ricorso il 27 gennaio di quest'anno il 175° anniversario, venne più volte ad Augsburg: nel 1763, col padre e con la sorella (e in quell'anno si incontrò nella città col celebre violinista Pietro Nardini); nel 1768, nel 1777. Il Maestro mantenne relazioni personali con la città paterna. Qui le sue opere ebbero sempre accoglienze festosissime. *Le nozze di Figaro* vennero rappresentate in Augsburg per la prima volta l'anno 1787. E oggi? E' amaro dovere riconoscere che la città (che un giorno era chiamata «*d'oro*») benchè disponga di orchestra, cori, solisti, e di un eccellente Conservatorio locale, lasci passare la 175ª ricorrenza senza la più modesta celebrazione.

---

25 febbraio 1931.

F. SCHERBER. - *Goethe-Sinfonie von Josef Reiter.*

Il «Wiener Männergesängverein» ha eseguito, sotto la direzione di M. Corey, una nuova sinfonia di Reiter, ispirata al *Faust* di Goethe.

W. HIRSCHBERG. - «*Eine Nacht in Venedig*».

Relazione della prima rappresentazione alla Staatsoper Unter den Linden dell'operetta *Una notte a Venezia* di Giovanni Strauss.

F. JARITZ. - *Deutsche Künstler in Not.*

Le condizioni precarie della vita d'ogni artista in Germania hanno reso necessaria l'istituzione di una associazione con fini assistenziali denominata «Deutscher Konzergeberbund», che si è già adunata in seconda assemblea.

Allgemeine Musik-Zeitung. Berlino, 6 febbraio 1931.

R. GREVEN. - *Zur Aufführungspraxis des «Fidelio».*

I dettagli e le modalità di esecuzione dell'opera beethoveniana hanno fatto versare agli esegeti fiumi d'inchiostro. L'articolista offre, col proprio studio compendioso, un contributo notevole alla dibattuta questione

F. A. FENGLER. - *Versicherung des konzertierenden Künstlers gegen Erkrankungsrisiko.* (Assicurazione del concertista contro i rischi di malattia).

Le grandi Compagnie d'Assicurazione mantengono un contegno passivo nei confronti degli artisti di carriera, in questo ramo assicurativo. Esse formulano di buon grado le polizze di assicurazione sulla vita, ai tassi normali; assumono i rischi contro gli infortuni (che comprendono, oltre i sinistri comuni, la inabilitazione permanente). Ma fanno orecchio da mercante per quanto concerne il caso di malattia. E le associazioni artistiche perchè non intervengono?

---

13 febbraio 1931.

J. BROCKT. - *Neue Wege der Männerchorkomposition.* (Nuove vie per la composizione per cori maschili).

Moderni autori (come Lendvai, Haas, H. K. Schmid e altri) lasciano intuire, con le loro opere corali, quali germinazioni feconde e possenti contenga tuttora lo stile per voci maschili, nella onofonia e nella polifonia, e come sia possibile mantenere intatta la tradizione dei grandi maestri del passato.

---

20 febbraio 1931.

—— *Reichsverband und Privatmusiklehrer.*

Carteggio tra A. Holde e H. Pringsheim sui rapporti e le interferenze tra la associazione nazionale degli insegnanti e il maestro privato.

H. OEHLERKING. - *Die 31 Tagung des Vereins Evangelischer Kirchenmusiker.*

Il 31° raduno della società musicale della chiesa evangelica, in *Gladbach-Rheydt*, ha avuto un largo concorso di partecipanti. Una serata fu dedicata alla musica natalizia; di Max Reger venne eseguita l'op. 145,3, la cantata di Natale *Vom Himmel hoch*. Per il prossimo raduno del 1932 è stata scelta la città di Dortmund.

R. TENSCHERT. - *Das Salzburger Mozartjubiläum.*

Il programma di Salisburgo per il giubileo mozartiano, nella 175ª ricorrenza della nascita del Maestro, è riuscito oltremodo ricco e variato. Dopo l'ouver-

ture del *Ratto dal serraglio*, la solista Frida Lau di Berlino cantò le arie *Vorrei spiegarvi* e *Ah! se in ciel*, raramente incluse nei programmi di concerto. Magda Baillou e Ilse Charlemont eseguirono il Concerto per flauto e arpa. L'*Ave verum* costituì il fulcro del programma, con la sua magnificenza architettonica e la potenza sovrumana dell'ispirazione.

Melos. - Magonza, febbraio 1931.

Il fascicolo è dedicato alla trattazione di un argomento di attualità: la situazione dell'opera.

H. STROBEL. - *Gespräch mit Kurt Weill.*

In forma dialogica si sfiorano tutti i problemi inerenti alla crisi del teatro lirico.

H. GÖTZE. - *Die kulturpolitische Situation des heutigen Operntheaters in der kleineren Stadt.* (La situazione culturale e politica odierna del teatro d'opera nelle città minori).

Connessa alla questione finanziaria (del contributo degli enti locali per le stagioni d'opera, dell'economia degli allestimenti, delle pretese delle masse) è la questione d'ordine sociale e psicologico. Nelle città di provincia il buon borghese paventa come una minaccia tenebrosa la rappresentazione di opere moderne, considerando i principi informatori della musica d'attualità come elementi di distruzione, di dissolvimento, di iattura.

A. RASKIN. - *Lohengrin im Smoking?*

Considerazioni di carattere estetico sull'opportunità del rinnovamento della messa in scena e dei costumi delle opere di repertorio.

Musica Sacra. Regensburg, gennaio 1931.

J. MOLDERS. - *Zum Gedächtnis.* (In memoria).

Il 16 dicembre 1930 segnò la sessantesima ricorrenza da che Papa Pio IX riconobbe come organizzazione costituita per la Germania, l'Austria e la Svizzera l'« Allgemeiner Cäcilienverein » e le impartì la missione della cura della musica sacra nelle relative istituzioni canoniche.

——— febbraio 1931.

T. SCHREMS. - *Die klassische Polyphonie und ihre Bedeutung in der gegenwärtigen Kirchenmusik.* (La polifonia classica e il suo significato nella musica liturgica del presente).

I caratteri peculiari dello stile polifonico sono l'austerità della forma e l'esclusione assoluta di qualsiasi libridismo profano. Questa elevata concezione musicale porta efficacemente i suoi benefici morali tra le masse dei fedeli, ai tempi nostri, poichè illumina e guida idealmente verso la purificazione e la beatitudine dello spirito.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, febbraio 1931.

G. VERDI. - *Pensieri sull'arte e sulla critica.*

Raccolta di pensieri verdiani, ancora d'attualità.

S. NIEWIADOMSKI. - *Il passato dell'opera polacca.*

Lo scritto è dedicato al compositore Jan Stefani (1746-1801) musicista alla Corte di Polonia, che studiò in Italia e che lasciò — oltre a molti altri lavori teatrali e strumentali — un'opera, *Cracoviens et montagnards*, ancor oggi in repertorio nei teatri polacchi.

G. TOLWINSKY. - *La musica e la matematica.*

Sui rapporti che passano fra la musica e l'acustica.

S. PROKOFIEFF. - *La musica russa moderna.*

L'illustre compositore — dopo qualche osservazione sui musicisti russi del passato — esamina l'opera di Strawinsky e d'altri più recenti musicisti russi.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, gennaio-febbraio 1931.

L. GÖHNER. - *Die Schallplatte im liturgischen Gottesdienst.*

Vi sono tre società (la « Spielmann-Musik » G. m. b. H.; la « Christschall-Gesellschaft », la « Musica Sacra » G. m. b. H.) che perseguono il fine della divulgazione di dischi grammofonici di musica liturgica. I dischi comprendono: Canti gregoriani, corali, musica polifonica vocale, la *Messa solenne* di Beethoven, musica sacra moderna, da Bruckner ad autori viventi.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, gennaio 1931.

H. PRUNIÈRES. - *Opera in Venice in the XVII century.*

In queste pagine — estratte da un volume su *F. Cavalli e l'Opera veneziana*, di prossima pubblicazione — l'A. studia lo sviluppo dell'opera veneziana fino al 1644, fa rilevare quale posto avesse la musica nella vita mondana fino all'apertura del primo teatro pubblico (San Cassiano, 1637) e come, dopo F. Cavalli, l'opera veneziana abbia perduto le sue caratteristiche e sia declinata rapidamente.

E. ROSENTHAL. - *Tyagaraja: a greath south indian composer.*

Nella rinascita musicale ogni compositore cerca di affermare la propria nazionalità, ed ogni paese cerca d'avere una scuola musicale nazionale. Dopo l'America è la volta dell'Asia. Conoscevamo già parecchi autori giapponesi, ed un indo-chinese (tutti più o meno influenzati dalle musiche d'Europa). Ora è la volta di un compositore indiano: Tyagaraja, il quale — a quanto dice l'A. ed a giudicare dagli esempi citati — non ha subito alcuna influenza europea ed è, nelle sue forme e nelle sue espressioni musicali, proprio tipicamente orientale senza nulla di quell'elemento pittoresco che i compositori europei — specialmente russi — ci hanno gabellato per asiatico.

P. NETTL. - *Some Early Jewish musicians.*

Assistiamo ad un risveglio di compositori ebraici? Ma i compositori ebrei ci sono sempre stati, specialmente in Italia durante il Rinascimento, e non dei minori. E' l'opera di questi che l'A. illumina in questo interessante scritto e specialmente quella di Salomone De Rossi.

H. C. THORPE. - *The songs of Sidney Homer.*

Il nome di S. Homer, compositore americano ed autore di numerose melodie per canto, è assolutamente ignoto fra noi, ed è un peccato perchè, a giudicare dalle numerose citazioni, si tratta di un vero compositore, musicista di razza, le cui musiche meriterebbero di esser più note: tanto più che il loro carattere tipicamente americano non impedisce che abbiano una rispondenza anche in noi. L'A. studia le caratteristiche di questa abbondante produzione, l'evoluzione dell'autore, e dà in fine, una accurata bibliografia.

G. E. H. ABRAHAM. - *Prince Igor: an experiment in lyrical opera.*

Nell'opera di Borodine, l'A. vede il tipo più interessante dell'opera lirica: e sotto questo punto di vista ne dà un'accurata analisi, raffrontando qualcuno degli elementi musicali che la compongono ad altri di composizioni dello stesso autore.

G. DE SAINT-FAIX. - *Clementi, forerunner of Beethoven.*

Clementi precursore di Beethoven? All'interessante questione già studiata da compositori e musicologi, l'A. apporta nuove osservazioni e nuovi dati di fatto.

M. SCHOEN. - *The experience of beauty in music.*

« ... in una melodia, il contenuto è forma, e la « forma è contenuto: ogni separazione dei due ele« menti è sempre il risultato d'uno sforzo dell'uditore « sulla musica, piuttosto che una rassomiglianza della « musica con qualche cosa che non sia essa stessa. « Per questo noi troviamo nella musica la condizione « ideale di bellà sufficiente a sè stessa, completa « in sè stessa.... ».

J. G. PROD'HOMME. - *Rossini and his works in France.*

Lungo scritto di carattere biografico-storico (senza trascurare il lato aneddottico) sulla varia fortuna della musica di Rossini in Francia e sul lungo soggiorno parigino dell'autore del *Barbiere*

Modern Music. - New York, gennaio-febbraio 1931.

H. ROSS. - *Szymanowsky and his Stabat Mater.*

L'A. esamina la rapida, ma sicura evoluzione, del compositore polacco; ne analizza le opere principali diffondendosi in modo speciale sullo *Stabat Mater* (eseguito a Napoli lo scorso anno), l'ultimo suo lavoro.

R. HAMMOND. - *Emerson Whithorne.*

Di questo compositore, uno dei più tipici compositori americani, autore di una produzione varia ed abbondante, in questo articolo si espongono le opere e le caratteristiche. L'analisi è seguita da un'accurata bibliografia.

T. WIESEGRUND-ADORNO. - *Berg and Webern - Shönberg's heirs.*

Gli eredi, i continuatori di Schönberg, sarebbero — secondo l'A. — i suoi ex-allievi Alban Berg ed Anton von Webern, i quali hanno accettato le idee e l'estetica del compositore viennese. Ma non è da credere che si tratti di due imitatori: l'accettazione dell'estetica e delle idee del maestro non ha impedito ai due autori di creare un'opera — ormai abbondante e significativa — ricca di personalità propria che si riallaccia a quella dell'autore di *Pierrot lunaire* più per la comunità delle forme espressive che per una vera identità di sensibilità.

CANTO E PIANOFORTE

FRONTERA (F.)

121941. - *Oye... mujer!* (Senti bene, donna ingrata!) Tango. (MS-Br). Versi di E. Dizco. L. 6

LOPEZ ARES (J.)

121949. - *Cuarenta entradas* (Fosco dramma). Tango-Canzone (C-B). Versi di N. Olivari. L. 6

MAGLIO (Pacho) (J.)

121988. - *Canción de las montañas* (Canzone delle montagne). Tango (C-B). Versi di J. Maglio (Pacho) L. 6

RUIZ (A.)

121809. - *Desdén* (Sdegno d'amore). Tango. Versi di Arzeno. (MS-Br). L. 6

SCIAMMARELLA (R.)

121811. - *Para sangre* (Destino). Tango. Versi di A. J. Rodriguez Bustamante. (MS-Br) L. 6

PEREYRA (E.)

121990. - *Milonga querida* (Milonga favorita). Tango. (MS-Br). Versi di E. Pereyra. L. 6

121902. - *Y que seas muy feliz* (Io per te saprò goder). Tango (MS-Br). Versi di E. Pereyra. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

LA VALLE DEGLI EROI di G. Blanc.

Il 21 marzo, in una serata benefica al Regio di Torino, alla quale assisteva un pubblico elettissimo a cominciare dai Principi ereditari e dalle Case ducali, si è data per la prima volta l'opera in un atto, *La valle degli eroi*, di Giuseppe Blanc, il quale ha pure ricavato il libretto, dal « Convegno dei martiri» di Salvatore Gotta.

Si tratta di un'allegoria delle vicende del dopo guerra, a sfondo eminentemente e nobilmente patriottico, che il Blanc ha con perizia rivestito di musica facile e scorrevole, servendosi di ritmi e cantilene a carattere popolaresco.

Ha diretto l'opera, inscenata da Forzano, il maestro Ghione, ben coadiuvato da tutti gli interpreti.

Il successo è stato caloroso.

FANTASIO di A. Aytano.

Il pubblico dell'Adriano di Roma, la sera del 29 marzo, ha dimostrato di gradire questa nuova opera in tre atti con la quale l'autore ha voluto tentare una interpretazione tragica della commedia dell'arte, con una trama che ha rassomiglianze con quella ideata da Lothar per l'*Arlecchino Re*.

Fantasio, un comico che si reca con la sua compagnia in un immaginario paese per recitare a soggetto, è costretto forzatamente, invece, a rappresentare una parte reale impostagli dalle necessità, dovendo sostituire improvvisamente il principe che egli ha buttato in mare, poichè tentava di rapirgli la sua Corallina.

L'Aytano, sia come librettista che come musicista, non è riuscito però a dare al protagonista quella parte preminente che gli spettava per la migliore comprensione del lavoro, ed è stato più efficace nel disegnare i personaggi di contorno.

Accurata l'interpretazione del maestro Munaì, del baritono Lombardo (Fantasio), di Tina Billi, del Bandini ecc.

CORRADINO LO SVEVO di P. Donati.

Anche questa nuova opera in due atti ha avuto unanimi consensi a Verona, il 4 c. m. a quel teatro Nuovo.

Arturo Rossato ha scritto un libretto di bella poesia, intrecciando il tragico episodio della morte sul patibolo dell'ultimo degli Svevi, con una trama d'amore fra il biondo principe e la figliola di quel Frangipane, che lo tradì con Carlo d'Angiò.

Il musicista Donati, sebbene giovanissimo, ha dimostrato di possedere belle qualità, scrivendo una musica chiara, melodica, bene orchestrata e di pieno senso teatrale.

Ha diretto lo stesso autore; interpreti principali la Fumagalli Riva, il tenore Alfieri e il baritono Cavallini.

® *Il Re dell'aria*, operetta di Pennachio, che si dava per la prima volta a MILANO, è piaciuta al teatro Fossati.

® Due nuove fiabe musicali sono state accolte favorevolmente: *Pino e Lalla* di Turillo Baruzzi, al Circolo di Cultura di BOLOGNA; e *Tabarano alla Corte di Nonesiste*, parole di Berretta, musica di Carmine Guarino, a Nuova Vita di MILANO.

® A FIRENZE hanno avuto lieta accoglienza due nuovi lavori: *La barca dei comici*, commedia in tre atti di Bonelli, con musiche di Cuscinà (Compagnia Galli-Gandusio); e *La Fiera dell'Impruneta*, tre atti di Bucciolini, musica di Allegra (Compagnia Niccoli).

® Anche all'estero si sono rappresentate diverse opere nuove:

Dante di Jean Nouguès (autore anche di *Quo Vadis*) a DIGIONE. Si tratta di uno allestimento spettacoloso, ma di scarsa importanza artistica, pel quale sono occorsi tredici scenari e 150 costumi.

Le Masque di Jeno Hubay, su libretto di Lothar, al Reale dell'Opera di BUDAPEST.

Der Bauergeneral (Il generale contadino), operetta di Oscar Strauss, a VIENNA.

Il quarto mese scaligero

Gli ultimi spettacoli sono stati costituiti da due opere di primo allestimento (*Norma* e *Vascello fantasma*) e dalla ripresa del *Don Giovanni* di Mozart.

Era più che giusto, anzi doveroso, che il capolavoro belliniano fosse compreso nel repertorio della Scala, ove apparve, nuovissimo, il 26 dicembre 1831 con quell'esito contrastato di cui sono piene le cronache, e, per l'ultima volta nel 1913, diretto da Serafin.

Il successo è stato molto caloroso. Il pubblico ancora una volta ha compreso di trovarsi di fronte ad un capolavoro immortale, la cui maggior forza, a parte l'ispirazione purissima, è costituita dal declamato melodico, particolare al genio belliniano.

Il maestro Del Campo ha concertato e diretto con speciale cura, con equilibrio e senza eccessi, ottenendo omogeneità d'impasti fra palcoscenico ed orchestra.

La signora Scacciati ha dato alla protagonista, come voce e come figurazione scenica, quanto era nelle sue possibilità, raggiungendo di atto in atto i migliori risultati, che hanno culminato nell'implorazione finale.

Il tenore Mirassou, assunto alla parte negli ultimi giorni, è stato pregevole *Pollione*. Il Pasero, artista sempre coscienzioso, ci ha offerto un Oroveso pieno di dignità, e la Stignani è stata un'Adalgisa di prim'ordine.

Lodevoli, come sempre, la De Franco ed il Venturini.

Ammirata la messa in scena di Frigerio, i costumi di Caramba e le scene di Marchioro.

L'Ente scaligero ha fatto assai bene a rappresentare il *Vascello fantasma* di Wagner, opera scarsamente nota in Italia. Di essa si ricordano due esecuzioni: quella del 1877 a Bologna e quella del 1893 alla Scala, diretta da Mascheroni.

Pur facendo parte del gruppo di opere che precedono il wagnerismo assoluto ed autentico, pur rivelando le varie influenze, sopra tutto weberiane, che il maestro subì nel comporla, il *Vascello fantasma* s'impone per la nobiltà della sua linea, per la solidità della sua costruzione e regge benissimo il confronto con le altre due opere della stessa maniera: *Lohengrin* e *Tannhäuser*.

Tutto ciò ha compreso il nostro pubblico che ha fatto al lavoro accoglienza bellissima, di molto superiore all'aspettativa, a partire dalla magnifica sinfonia, fino al finale.

Il Wallenstein, nell'inscenare l'opera, ha procurato di rendere in forma moderna il contenuto di idee raccolte nella leggenda; e con lui si sono uniti Caramba, il macchinista Bongiovanni e lo scenografo Stroppa, tutti cooperando al raggiungimento di stupendi effetti scenici

Panizza ha saputo ottenere belle sonorità, equilibrio d'impasti e sicuri effetti anche nei punti meno interessanti.

Il baritono Rossi Morelli (l'Olandese), ha cantato con sentimento ed ha reso bene il personaggio, forse però dandogli maggior realtà di quella voluta dall'autore. La Caniglia (Senta), si è nuovamente palesata egregia cantatrice. Fagoaga è stato un pregevolissimo Erik. Assai efficace il Pasero ed i minori interpreti.

Tanto in quest'opera come nella *Norma* i cori, guidati da Veneziani, hanno cantato con precisione e vigoria.

Il *Don Giovanni* è stato quest'anno diretto da Bruno Walter, il quale, grazie alla profonda conoscenza dello spartito e alla sua nota perizia direttoriale, ha ottenuto un'esecuzione superiore ad ogni lode.

Tra gli interpreti delle precedenti edizioni si sono nuovamente distinti il baritono Stabile (protagonista), il basso Autori (Leporello), la Favero (Zerlina) e Baccaloni. Nuove alle parti, che sostennero con molto valore, erano le signore Pacetti (Donna Anna), la Zamboni (Donna Elvira), il tenore Borgioli (Duca Ottavio), e il basso Zitek (Commendatore).

Teatro Reale dell'Opera

Buonissimo esito hanno avuto le ultime opere inscenate: *Cavaliere della rosa*, *Adriana Lecouvreur* e *Sadko*.

Il Cavaliere della Rosa, di R. Strauss,, ha avuto un ottimo direttore in Marinuzzi, ben coadiuvato sulla scena dalle signore Dalla Rizza, Pacetti e Bugamelli, dal basso Cirino e dal baritono Ghirardini.

Anche l'*Adriana* (che ha procurato molte feste al maestro Cilea, presente) è stata accolta con molto favore. Efficace la direzione di Santini e l'interpretazione della Cobelli, di Pertile, di Damiani e della Pederzini.

Di prima esecuzione per l'Italia, era *Sadko* di Rimski Korsakow, leggenda russa (in cinque atti e sette quadri) dell'XI secolo, in cui è protagonista un suonatore avventuroso. Egli, dopo aver vinto la scommessa — posta il suo capo e le ricchezze dei mercanti affollati sulla spiaggia — di pescare dal mare un pesciolino d'oro, diventato ricco, s'imbarca per ignoti lidi. Ma mentre le altre navi proseguono col vento in poppa, la sua improvvisamente s'arresta. Per placare le divinità marine, dopo sorteggio tra gli uomini dell'equipaggio, egli è sacrificato e si butta in mare. Giunto al fondo si trova però in una abbagliante reggia e, tra suoni e danze, è costretto a sposare la principessa. Risalito a galla con la sposa, questa si dilegua in neb-

bia e Sadko si risveglia tra le braccia della moglie.

La leggenda è commentata da una musica ricca di colore, di spunti di carattere popolare e con intervento, frequente, dei cori e delle danze. Di bella suggestione i brani in cui prevale la nota nostalgica.

Il successo è stato pronto e caloroso, specie al quarto atto.

Le difficoltà sceniche sono state superate felicemente, specie quelle del sesto quadro, che si svolge in fondo al mare.

Superiore ad ogni elogio è apparsa la concertazione e direzione del maestro Marinuzzi, ripetutamente acclamato con i lodevolissimi interpreti: il tenore Taccani (protagonista), la Saraceni, la Pederzini, il tenore Livi, il baritono Damiani, il basso Vaghi, Baronti, Gilda Alfano. Si sono dovuti presentare al proscenio anche il *régisseur* Sanine, Pericle Ansaldo e il maestro Morosini, direttore dei cori. Ileana Leonidoff ha ideato con gusto le danze e Nicola Benois ha dipinto belle scene, su bozzetti del padre.

® Al Lirico di Milano hanno richiamato molto pubblico la *Forza del destino*, la *Gioconda*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Ernani*, direttore il maestro Conti.

® Al Puccini, piace la compagnia dell'Opera italiana, in uno svariatissimo repertorio.

® Esito lietissimo ha avuto al Dal Verme, pure di Milano, la *Resurrezione di Cristo* di Perosi, solisti la Melis, la Ornstein, il tenore Wesselowski, il baritono Belmonte, ed un numeroso coro addestrato dal maestro Dentella; dirigeva il maestro Preite.

® *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, ha ottenuto anche al Carlo Felice di Genova lo stesso fervido successo di Roma; direttore Bavagnoli, interpreti la Cristoforeanu, la Giovannelli, Costa Lo Giudice e Alcaide.

® Al S. Carlo di Napoli è stato accolto con grande favore il *Rigoletto* (Franci, Merino, la Gentile, maestro Berrettoni). Capuana, a sua volta, ha diretto *Fanciulla del West* (la Concato, Gaviria e Inghilleri), *Aida* (la Turner, la Castagna, Merli e Nava) e *Carmen* (la Besanzoni, Merli, Franci e la Lauri).

® *Boris Godunoff*, nuovo per Palermo, è piaciuto a quel teatro Massimo, protagonista Viglione Borghese. Poi si è inscenato *Tristano e Isotta*, con Zanelli e la Campigna; infine, fuori programma, si è allestita la *Tosca*, con la Campigna, Piccaluga e Viglione Borghese. Direttore di tutti gli spartiti, Paolantonio.

® Con *Chénier* (Oneto e la Porcinai) e *Norma* (la Cigna, la Toniolo, Verona), si è conclusa la stagione al Bellini di Catania. Dirigeva Del Cupolo.

® A S. Remo hanno avuto lieta accoglienza *L'ultimo lord* di Alfano (maestro Vitale, la Polla Puecher, Solari e Stracciari) e l'*Iris*, diretta da Mascagni, interpreti la Pampanini, Tafuro e Badini.

® Con molto favore si è svolto a Modena, Parma ed altre città il giro dei *Misteri Gaudiosi* di Cattozzo, diretti dall'autore: interpreti la Giordano, Pastori, Zerlini, Avanzini, ecc.

® Tra i numerosi spettacoli di opera italiana all'Estero, ricordiamo: la stagione del maestro Gusmini nell'Europa del Nord (*Rigoletto* con Lulli, Manuritta, la Marinelli, a Riga; la *Samaritana della Scala* dello stesso Gusmini, a Tallin); *Otello* a Tolosa, ove si dava per la prima volta in edizione italiana; *Don Pasquale* a Parigi (direttore Bellucci) ed a Budapest (direttore Failoni); *La campana sommersa* di Respighi, ad Anversa; *Don Carlos* a Montecarlo, che ha costituito un grande successo per Chaliapin; *Guglielmo Tell* a Nuova York (con Serafin, Lauri Volpi, Danise e la Fleischer).

CONCERTI

MILANO

® Orchestra Sinfonica Milanese. — Gli ultimi concerti della fortunata stagione hanno avuto a direttori i maestri Toni, Coppola e Votto, ciascuno per due udizioni. Il primo ci ha fatto conoscere quattro novità: il Preludio del primo atto della *Dafni* di Mulè, di bel colore pastorale e di nobiltà di forma, *Tema e Variazione con Fuga* (dello stesso Toni), variato negli atteggiamenti e di ricca elaborazione; *Interludio epico* di Rocca, in cui è bene espresso il carattere eroico del lavoro; *Transitus Animae* di Perosi, composizione spontanea e di fresca espressività. Hanno partecipato all'interpretazione di quest'ultimo brano la cantatrice Monticone, il coro femminile dell'Accademia della Scala e diverse società corali dirette dal Bartoli.

Nei programmi presentati dal maestro Coppola, erano nuovi per Milano un suo *Poema* per pianoforte e orchestra (solista la signora Eliana Zurfluk Tenroc), di solida struttura e di evidente sensibilità moderna, e *Le tombeau de Couperin* di Ravel.

Il maestro Votto ha fatto udire, oltre le *Fontane* di Respighi, *Sakuntala* di Goldmark; le Danze di *Maria di Magdala* di Pedrollo; le *Scene infantili* di Di Napoli, ed ha sostenuto a sua volta la parte pianistica — cedendo la bacchetta ad Alceo Toni — nel *Concerto in mi bem.* di Beethoven.

® Società del Quartetto. — Il Quartetto Guarnieri, affiatato e composto di buoni elementi, ha offerto come novità il *6° Quartetto in si bem.* di Taneif.

Maria Maffioletti e la cantatrice Laura Pasini hanno avuto lieta accoglienza in un interessante programma. Gilberto Crepax (al piano Calace) ha ottenuto uno schietto successo. Come novità ha presentato *Nottambuli*, variazioni fantastiche, di Castelnuovo Tedesco.

® Amici della Musica. — La pianista Fulvia Cimadori è stata apprezzata, quale interprete di musiche italiane e straniere.

® Teatro del Popolo. — Ad un concerto del Quartetto Poltronieri (in programma il *Quartetto delle Arpe* di Beethoven, e quello, op. 13, di Ippolitow Ivanow), hanno fatto seguito le udizioni del pianista D'Erasmo e dello stesso D'Erasmo con la distinta cantatrice Fiorenza ed altri buoni elementi. Come novità egli ha eseguito *Preludio romantico* di Ghione, di chiara idea melodica, e *Barcarola* di Pelilli, di graziosa fattura.

® Convegno. — Ottima accoglienza ha meritato il Quintetto Napoletano (la De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martorana e Denza), in un bel programma, con due novità: *Duo* per violino e cello di Kodaly; *Suite di concerto in re*, di Milhaud, per piano e quartetto d'archi.

® Radio Marelli. — Si sono avuti diversi concerti: due diretti da Calusio e da Zandonai; altri di Ferenc De Vecsey, con l'orchestra diretta da Pizzetti; e di musiche di Castelnuovo Tedesco, interpreti l'autore e Maria Rota.

® Figli della Provvidenza. — Notevolissima esecuzione della *Messa di Papa Marcello* di Palestrina, curata da Dentella.

® Concerti Diversi. — Ricordiamo quelli delle signorine Roccatagliata e Battagliola (a 2 pianoforti) e del violinista Brioschi con la pianista Poggi, per l'Università Popolare; del Quintetto femminile ungherese; dell'organista Emma Handke; del violoncellista Bono e della pianista Norgi, al Conservatorio.

ROMA

® Augusteo. — *15 a 29 marzo*. Tra i brani diretti da Molinari, salutato fervorosamente pel suo ritorno in Italia, vanno particolarmente segnalati: *Don Chisciotte* (del musicista italo-americano Gastone Usigli), schizzo sinfonico scarsamente applaudito; *Concertino* di Janacek, per pianoforte, clarinetto, corno, violini e viole, non troppo interessante; *In patris memoriam*, Oratorio di Don Perosi, già eseguito a Napoli ed a Parigi, in cui è contrapposta la dolcezza della fede al terrore della morte. Hanno partecipato all'esecuzione dell'Oratorio l'Arangi Lombardi ed il coro, e ad alcuni dei precedenti concerti la cantatrice Schumann e il pianista Firkusny.

5-9 aprile. Udizioni apprezzatissime di Sir Thomas Becham, nei cui programmi erano comprese tre novità favorevolmente accolte: *Sinfonia in re magg.* di Haydn; l'intermezzo dell'opera *Giulietta e Romeo al villaggio*, di Dellus, ed alcuni brani di Berlioz.

® S. Cecilia. — Riconfermato successo dei già menzionati, la cantatrice Schumann e il pianista Firkusny. Successivamente si è distinta la giovane pianista Annie Fischer.

® Sala Sgambati. — Nino Rossi ha ritrovato le consuete fervide accoglienze; come novità ha presentato *Ronde d'Ariel* di Pick Mangiagalli e un *Concerto*, che ha destato grande impressione, di Giovanni Platti, autore del 700. Nella successiva udizione si è presentata la cantatrice Clara Fioravanti Cinci, accompagnata dal pianista Caggiano.

® Filarmonica. — Gli ultimi concerti della stagione sono stati tenuti dal pianista Arrau; dal Quartetto Guarnieri e dal Quartetto di Roma col concorso del pianista Bustini, del quale si è eseguito il *Quartetto in la magg.*, mentre Romolo Giraldi ha commemorato il pianista Consolo.

® Palazzo della Cancelleria. — Liete accoglienze pel nuovo *Stabat Mater* di Costantino Costantini.

® Concerti diversi. — La cantatrice Tereselli Mazzucchelli è stata applaudita al Quartetto. — All'Istituto Fascista di Cultura si è svolto un programma di musiche del compianto compositore Gino Rosi.

TORINO

® Teatro Regio. — Due concerti ha diretto il maestro Ghione, il primo dei quali interamente rossiniano.

® Liceo. — Edwin Fischer si è nuovamente affermato pianista e direttore di classe, come solista nel *Concerto* in re min. di Mozart e dirigendo l'*Appassionata* di Beethoven.

Nello stesso Liceo si è avuta anche una interessante udizione monteverdiana (interpreti Ghedini, quale direttore e pianista, la Calcina ed altri elementi), comprendente *Il combattimento di Tancredi e Clorinda;* quattro pezzi dell'*Incoronazione di Poppea*, *Il lamento d'Arianna*.

Da segnalare anche il Concerto Sacro tenuto dall'Accademia Stefano Tempia, diretto da Pistone, del quale vennero eseguiti due graditi brani.

VENEZIA

® Concerti Sinfonici. — Si sono avvicendati al podio i maestri Busch, Toni, Jacchia e Strauss. Nel programma del primo, figurava

anche *La Rosa di Saron* di Lualdi, varia e ricca di movimenti (solisti la Corradetti e Ciniselli). Toni ha fatto conoscere la sua ouverture *Il Cavaliere romantico*, e la *Suite* tratta dal *Casanova a Venezia* di Pick Mangiagalli. Jacchia ha diretto, tra l'altro, un *Interludio elegico* di Guglielmo Russo che afferma belle qualità. Strauss, infine, è stato particolarmente applaudito dopo la *Sinfonia 41* di Mozart, e la sua *Burlesca in re min.*, solista al piano, la contessa Sochaczewer Foscari.

® Concerti diversi. — All'Accademia di Musica Antica proseguono le interessanti lezioni, illustrate musicalmente. — Al Dopolavoro ha ottenuto calorose approvazioni Maria Rota.

TRIESTE

® Strauss ha inaugurato la breve stagione sinfonica, con l'*Egmont* e sue composiz'oni, tra cui la *Burlesca*, solista la pianista Navach.

® Il Sindacato Fascista Musicale ha terminato le sue riuscite manifestazioni con un concerto d'organo di Gastone Zuccoli, il quale ha eseguito anche un suo *Allegro sinfonico*. Per l'ultimo concerto al Circolo Artistico, ha suonato il forte pianista Egon Petri.

FIRENZE

® Stagione Sinfonica. — Tra i brani maggiormente apprezzati, degli ultimi concerti diretti da Gui, ricordiamo: *Danze, Preludio e Corale* di Guerrini, per organo e orchestra; pezzi di Saint-Saëns e di Liszt (col pianista Firkusny): *Concerto in mi magg.*, per violino e orchestra (solista Pierangeli); il poemetto *Demoiselle élue* di Debussy, per soli, cori (diretti dal maestro Cremesini) e orchestra; *Cicilia* di V. Frazzi; *Cantico dei Cantici* di Gui, per orchestra, soprano e tenore; l'oratorio *Figlia di Iefte* di Carissimi e la *Pastorale*. Tra i cantanti si sono distinti la Pasini, la Vasari, Dolci e Ferroni.

Al Concerto del 12 c. m., col quale si è conclusa l'interessante stagione, ha partecipato il violinista Hubermann, che ha avuto un vibrante successo in due brani di Brahms e di Beethoven.

® Ente Fascista di Cultura. — In un concerto profilo di Guerrini erano anche compresi *Le fiamme sull'altare* (per doppio quintetto, arpe e soprano) e *Le tre regine*, trittico per soprano e orchestra. Assai distinta è apparsa la cantatrice Nerina Baldisseri.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Udizioni di vera importanza, l'una del Quartetto Guarneri e l'altra del pianista Firkusny, altamente apprezzato.

® Società Scarlatti-Quartetto. — Grande successo del cellista Bonucci; interessante concerto delle pianiste De Maria e Parisi; del violista Scarano e dell'arpista Sannino (in programma: la *Sonata* per arpa e viola e quella per 2 pianoforti di Bax).

® Compagnia degli Illusi. — Il quartetto degl'Illusi (De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martoranz) continua il ciclo delle sue interessanti manifestazioni. Ultimamente abbiamo applaudito un *Quartetto* di Lualdi e una *Sonata* per cello di Castelnuovo. Egregia esecuzione e buona accoglienza.

® Accademia di musica di Napoli. — Concerto orchestrale diretto ottimamente da Giorgio Falvo. Cordialmente accolta la *Suite* di Pilati per piano e archi (buon solista, Bora).

® Sala degli Artisti. — Buon concerto della pianista Lanzi (per l'Associazione Donne Professioniste e Artiste) e della pianista Franca Marciano in musiche da sola e in altre di Debussy con l'orchestra (direttore Enrico Naso).

® Circolo della Stampa. — Due riusciti concerti, uno della violinista Gusberti, uno della cantante Borge-Janssen col giovane e valoroso pianista Vico la Volpe.

® Circolo Artistico. — Concerto d'orchestra d'archi, diretto squisitamente da Zandonai, assai festeggiato.

PALERMO

® Agli Amici della Musica è stato applaudito il noto pianista Firkusny.

® Lieto successo, al Circolo Artistico, dapprima per Lia Morasca (cantatrice) e Rosario Finizio (violino); più recentemente, pel Trio Casella-Bonucci-Poltronieri.

® Il pianista Nino Ranalli, al Liceo di Bologna, ha destato favorevole impressione.

® I primi concerti sinfonici promessi, a S. Remo, sono stati diretti dal maestro Benvenuti.

® In un concerto tenuto al Filarmonico di Verona, diretto da Nino Cattozzo, si è avuta una interessantissima esecuzione di alcuni brani di *Anima et di Corpo* di Emilio del Cavaliere, composta nel 1600.

® Casella-Bonucci-Poltronieri hanno iniziato, con lietissima accoglienza, un giro attraverso le principali città d'Italia.

® Il maestro Andolfi ha diretto a Livorno un programma di musiche dello svedese Wachtmeister.

® Il nuovo direttore della Società Filarmonica di Zara, maestro Luigi Colonna, si è distinto in quella città, dirigendo un concerto orchestrale e come pianista.

® Alla Filarmonica di Trento è piaciuta la nuova *Sonata* per violino e pianoforte del maestro Rossi, direttore del Liceo musicale di Rovereto.

® L'orchestra del Regio di Torino ha svolto un concerto sinfonico ad Acqui. Dirigeva il maestro Ghione, nativo di quella città e affettuosamente festeggiato.

® Unanimi consensi ha meritato il pianista Brugnoli al Quartetto di Genova. Nella stessa città si è pure distinta la pianista Angela Sogni, che ha eseguito due nuovi pezzi (*Siciliana* e *Tambourin*) di Tedoldi.

® Anche il pianista Scarlino è stato assai applaudito, in un severo programma, al Conservatorio di Parma.

® L'Accademia di Canto corale di Parma ha dato a Forlì una riuscita manifestazione.

® A Taranto ha debuttato, con grande favore, la nuova Banda civica Paisiello, diretta dal maestro Corrado Minniti.

® Registriamo il caloroso successo che ha ottenuto Respighi nel Belgio nei sette concerti tenuti rispettivamente a Bruxelles (ad uno ha assistito la Regina), a Gand, ad Anversa ed a Liegi, con programmi di sue musiche.

A dimostrare l'eccezionalità dell'accoglienza basterebbe citare il bellissimo articolo che in « L'Oeuvre » ha scritto l'eminente musicologo François Rasse, Direttore del Conservatorio di Liegi, il quale afferma che Respighi « ha raggiunto tale altezza di compositore da non potere essere più discusso; che, di colpo, si è imposto, conquistando l'ammirazione sia del centro, che della sinistra e della destra del parlamento dell'opinione pubblica ».

® Alla Società Musicale Indipendente di Parigi sono piaciuti *Canti spenti* di Rocca e le *Stagioni italiche* di Malipiero. Al concerto ha partecipato, assai applaudita, Rachele Maragliano Mori.

® Maria Maffioletti ha avuto fervida accoglienza anche a Lugano, mentre a Ginevra si è distinto il Trio Calace-Ruminelli-Caruana, che, come novità, ha eseguito il *Trio* di Pizzetti.

® Ad un concerto diretto da Mengelberg, ad Amsterdam, è stato assai lodato il violoncellista Mainardi.

® Due composizioni di Forino hanno avuto ottima accoglienza all'estero: *Concerto romantico* per violoncello e orchestra, a Nancy; *S. Francesco parla alle tortore*, per quattro violoncelli, al Conservatorio di Parigi.

® La Società dei Maestri Czechi di Praga ha eseguito il coro *La partenza* di Adelmo Damerini.

® Mario Pilati ha avuto due lieti successi nell'America del Nord, con la sua *Suite*, eseguita a Filadelfia ed a Boston.

® Al Metropolitan di Nuova York è piaciuto il poema sinfonico *Aucassin e Nicoletta* di Giulia Recli.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Londra

Il mese di novembre iniziò la stagione invernale con diverse novità inglesi e straniere per orchestra. La prima della lunga serie fu la *Chaconne gotica* di Cornelis Dopper, eseguita da Mengelberg e dall'Amsterdam Orchestra; il titolo non sembrò appropriato alla natura della composizione, che apparve al pubblico debole e troppo frammentaria. Migliore accoglienza ebbe nella settimana seguente una ripresa della *Sinfonia del mare* di Vaugham Williams, eseguita dalla B. B. C. Orchestra; anche qui la musica non descrive impressioni di carattere tipicamente marino, ma la scorrevolezza melodica ed una certa grazia elegante e semplice d'orchestrazione dimostrarono che il pezzo, anche dopo una ventina d'anni, è ancora un numero favorito nei programmi di Londra. Bax interpretò con buon esito la sua *Seconda Sonata* per violino e piano, insieme ad una Sonata nuova di Dellus, molto apprezzata. Il *Concerto* per viola e orchestra di Hindemith, eseguito dall'autore nella parte del solista, fu invece accolto con riserva e freddezza.

La London Symphony Orchestra eseguì un *Concerto* per orchestra d'archi di Vivaldi, e nello stesso programma l'idolo del pubblico londinese, il tenore Mc Cormack, si distinse, oltre che in canzoni e ballate della sua terra, in una difficile aria da *Il monte degli oliveti*. Il programma seguente della B. B. C. Orchestra fu dedicato intieramente a J. S. Bach, di cui si eseguirono con rara maestria tutti e sei i *Concerti Brandeburghesi*. La esecuzione, essendo aumentato naturalmente il corpo d'orchestra dalla partitura originale,

mise in rilievo il valore degli archi della nuova orchestra inglese, che continua vittoriosamente ad affermarsi; il pubblico si dimostrò favorevolissimo al programma, e durante tutta la stagione invernale furono molto numerose le riprese e diversissime le esecuzioni di musiche di Bach.

***

In un vasto programma di frammenti classici e di arie d'opera, fu particolarmente applaudita all'Albert Hall Amelita Galli Curci. Si ebbe alla Radio un'esecuzione di *Pelléas et Mélisande* di Debussy, che dimostrò ancora una volta l'impossibilità di un'esecuzione in lingua diversa dall'originale; la stessa Maggie Teyte, che riportò notevole successo al Covent Garden nel ruolo della protagonista, sembrò perdere le qualità che le permisero di sottolineare tutte le delicate sfumature della difficile parte di Mélisande.

Bela Bartok eseguì al piano con la B. B. C. Orchestra la sua *Rapsodia*, bene accolta dal pubblico e osteggiata dai critici. Nel programma seguente, fu eseguita la Sinfonia di Arnold Bax dal titolo *The happy forest*. La serie dei concerti della Wigmore Hall, che si svolsero ininterrottamente durante l'inverno ogni mercoledì, ebbe inizio felicemente con il terzo dei *Concerti Brandeburghesi* di Bach e con una *Sinfonia* per archi di Boccherini; in entrambi i lavori furono particolarmente apprezzate le qualità insigni di primo violino e di « leader » di Isolde Menges. In un concerto di musiche di Schubert, la B. B. C. Orchestra eseguì superbamente l'*Ottetto* dello stesso autore. Il programma seguente, dedicato a Mozart, ci diede una fresca interpretazione della Haffner Symphony.

***

Il lavoro corale *Pace sulla terra* di Schönberg fu eseguito nelle prime settimane di gennaio e nello stesso programma riportò notevole successo il monodramma da grand-guignol *Erwatung* dello stesso autore, cantato con bravura da Madame Hinnenburg-Lefevre. L'orchestrazione dell'opera, pur essendo l'elemento più interessante del lavoro, apparve più preziosa e ricercata che ricca e complessa. Ernesto Ansermet diresse la B. B. C. Orchestra nel *Concerto grosso in mi minore* di Händel, e fu specialmente applaudito in una chiarissima edizione di *Iberia* di Debussy. Mengelberg eseguì con la London Symphony la *Symphonie Fantastique* di Berlioz. Grande interesse e vasto consenso di pubblico contribuirono ad aumentare il successo di un concerto di musiche di Strawinsky, eseguito con la collaborazione dell'autore alla Queen's Hall. Oltre al *Concerto* per piano e orchestra e a *La sacre du printemps* già noti, furono eseguiti per la prima volta a Londra, sotto forma di suite orchestrale, l'*Apollo Musagete* e quattro *Frammenti* per Orchestra ricavati da vecchi temi dello stesso Strawinsky. Una garbata sinfonietta per l'opera *Mavra* aprì con nutriti applausi il concerto, ma in complesso furono apprezzate più sinceramente le composizioni conosciute. Un'interessante serata di musiche di Wolf e di Schubert ci fu offerto da Madame Elena Gerhardt. *Job* di Vaugham Williams, un nuovo poema sinfonico descritto dall'autore poco chiaramente con il sotto titolo di « Maschera per Danza », non riportò unanime successo, ma suscitò un certo consenso in grazia della strana bellezza di alcuni ritmi e motivi e di una bella veste orchestrale.

***

Conchita Supervia fu ripetutamente applaudita in due concerti riuscitissimi all'Albert Hall, dove potè far brillare le proprie risorse artistiche e vocali in un programma vastissimo che comprende buona parte delle liriche antiche e moderne spagnole e diverse arie di vecchie opere di Rossini, tuttora freschissime e belle, poste in oblio forse per le difficoltà tecniche. Adrian Boult, dirigendo la B. B. C. Orchestra, eseguì con chiarezza la *Quarta Sinfonia* di Schumann, il *Concerto* di Mendelssohn per violino e orchestra (solista festeggiatissimo Joseph Szigeti), e *Brigg Fair* di Delius; meno applaudito fu invece il poema sinfonico *November Woods* di Bax.

Alfredo Casella debuttò alla Queen's Hall come direttore d'orchestra; la Philarmonic Orchestra seguì perfettamente la bacchetta del nuovo direttore e fin dall'Ouverture del *Matrimonio segreto*, che iniziò la riuscitissima serata, si dimostrò efficiente e capace sotto la guida dell'illustre maestro. Seguirono la suite de *La Giara* dello stesso Casella (solista Parry Jones), molto applaudita, e il *Concerto dell'Estate* di Pizzetti, nuovo per Londra, che costituì il successo maggiore di tutto il programma e fu particolarmente lodato per la luminosa chiarezza della sua partitura. Alla Wigmore Hall, ospite graditissima, Rachele Maragliano Mori eseguì musiche antiche religiose italiane, liriche per bambini di Strawinski e di Mortari (le ultime, nuove per Londra, furono applauditissime), oltre a frammenti di Monteverdi, in una nuova edizione di Malipiero, e alla freschissima *Regata veneziana* di Rossini. La stessa cantante si distinse in una bella edizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, dove nella difficile parte del Narratore fu particolarmente apprezzata per la chiarezza della sua dizione e la perfezione stilistica.

***

Strawinsky diresse un altro concerto di musiche proprie alla Queen's Hall, dove l'*Oiseau de feu* riaffermò la sua popolarità, mentre il *Capriccio* piacque assai meno. Continuano all'Old Vic e a Saddler's Well le rappresentazioni d'opere alternate con rappresentazioni shakespeariane. La Carl Rosa Opera Company, che ha appena iniziato una serie di recite al Lyceum Theatre, annunzia, oltre a riprese di opere pucciniane, l'intero ciclo della Tetralogia wagneriana per la prima volta in lingua inglese e nella sua integrità. Notevole successo riportò nelle provincie la Compagnia Inglese del Covent Garden, e si attende con grande interesse l'avvento della prossima stagione italiana al Covent Garden Theatre, dove Tullio Serafin e John Barbirolli si alterneranno il compito di concertatori e direttori d'orchestra.

GIORGIO P. FOA.

Lettera dalla Svizzera

E' assai difficile di giudicare se, nel campo della musica, l'assenza completa di accentramento, sia una forza od una debolezza.

L'ufficialità dell'arte ha i suoi pericoli; ma l'indipendenza assoluta nelle realizzazioni (intendiamoci bene), può costituire un pericolo. Ne consegue che il carattere della vita musicale svizzera — eccettuata l'attività delle società popolari — ha un'impronta la più internazionale che possa immaginarsi. Nella Svizzera romanda, l'influenza francese si confonde con l'influenza russa e tedesca; nella Svizzera tedesca, l'arte germanica predomina su quella latina. In quanto alla musica italiana, essa non ha affatto il posto che le spetterebbe.

Ed i compositori svizzeri? Essi continuano tutti a guardare al di là delle frontiere per cercare quell'ospitalità che il loro paese concede con troppa parsimonia. E questa ospitalità essi riescono a trovarla malgrado la difficoltà dei tempi. Ricordiamo per tutti il lavoro sinfonico *Images d'Epinal*, d'un giovane ginevrino, Jean Dupérier, che perduta ogni speranza di vederlo eseguito in Svizzera, trovò accoglienza e riportò un successo trionfale a Parigi, ai Concerti Poulet. La via di questo compositore è ormai tracciata e si svilupperà logicamente in un'atmosfera favorevole.

La situazione degli strumentisti è ugualmente critica, come dappertutto, ma forse, da noi, anche aggravata, sia per il gran numero di posti occupati da stranieri, sia pei moltissimi strumentisti svizzeri emigrati, e costretti ora a rientrare in patria, avendo i Sindacati stranieri rifiutato lavoro ad essi. E siccome è difficile che la Svizzera possa usare rappresaglie, non si sa quale soluzione possa avere questo increscioso problema.

***

La morte del compositore Fritz Bach, a Losanna, ha assai addolorato quanti conoscevano questo probo artista, veramente modesto, che si era dedicato da qualche anno alla musica religiosa di culto protestante. I suoi lavori sinfonici e di musica da camera sono di alto valore, benchè non sostenuti come meritavano, causa l'eccesso di modestia del loro autore che disdegnava qualsiasi pubblicità. Sensibile, caritatevole, cristiano di fatti e non di parole, egli lascerà, nell'evoluzione della musica svizzera, un'impronta notevole.

E' augurabile che alcune sue composizioni sieno eseguite, da parte dell'« Associazione di Musicisti Svizzeri », nei concerti annuali che si preparano a Soleure, nel maggio prossimo.

***

Se a Zurigo, a Basilea e Berna continuano ad agire i teatri lirici, in maniera quasi normale, con repertorio internazionale, Ginevra, invece, persiste a tenere chiusa la sua bella Opéra, all'infuori che per qualche manifestazione speciale.

L'orchestra della Svizezra romanda, spendendo molto, ha dato, con cura particolare, alcune rappresentazioni di *Carmen*. Ma è successo quanto si prevedeva, poichè è impossibile, a meno di sacrificare moltissimo tempo, di dare una reale coesione ad una compagnia di cantanti — sieno pure eccellenti — con poche prove. E si è compreso che l'opera di Bizet è assai difficile da allestire. Una migliore realizzazione, invece, si ebbe di *Pelléas et Mélisande*, forse perchè l'opera di Debussy — non sembri un paradosso — è meno complessa dell'altra.

Ad ogni modo, queste felici manifestazioni sembrano presagire ad un favorevole interessamento del pubblico ginevrino pel suo teatro. Bisogna aver fede nell'avvenire!

Ma chi ci offrirà una bella e genuina rappresentazione di *Falstaff*? Da notare che Verdi è meno conosciuto in Svizzera che non lo si creda. Senza dubbio *Rigoletto* è nel repertorio di molte compagnie. Ma questo è tutto.

Unanimamente, compresi i musicisti, si parla del genio del maestro italiano: ma assai pochi conoscono veramente la sua produzione!

Quanto al repertorio della nuova generazione che è succeduta a Puccini, è anch'esso totalmente ignorato dal pubblico.

La Svizzera musicale è ossessionata dall'arte francese, tedesca e russa. Sembra che non abbia ancora scoperto l'efflorescenza di quella italiana, in cui persiste ancora la bella tradizione di razza all'infuori e contro tutte le correnti, così dette internazionali.

Un giorno verrà, senza dubbio...

GUSTAVE DORET

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

AUDA (A.) — *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liége.* (Libr. Salésienne, Liegi).

Nella denominazione di «paese di Liegi» l'Auda comprende il territorio dell'antico principato e quello della diocesi. Il saggio bio-bibliografico, che costituisce lo scopo dell'ampio volume, è redatto non in forma lessicale, ma narrativamente, come un capitolo, dedicato a quella regione belga, in una più vasta storia della cultura musicale. Attraverso un siffatto trattamento della materia, l'Auda dimostra la minuziosità delle sue ricerche speciali e la larghezza delle sue conoscenze musicologiche. Egli risale alla nota *complainte* sulla morte di Cárlo Magno come al più antico documento nel campo della sequenza profana, descrive le scuole di Liegi nel X secolo, la cultura al tempo dell'episcopato di Notger, le maggiori personalità della Cattedrale, delle più fiorenti abbazie. Il mondo fra medioevale e umanistico ne è illuminato. Alle cronache s'alternano i testi musicali. Di epoca in epoca: quella trovadorica, quella polifonica, i teorici e i pratici. Notevole, pel numero, la partecipazione dei musici di Liegi sia alla cappella papale (laboriosa ricerca di identificazione, fra nomi e dati impreciati), sia ad altre cappelle italiane (notiamo che la bibliografia è ricca anche di citazioni italiane), spagnuole, fiamminghe, e la loro emigrazione nei paesi germanici e in Inghilterra. L'irradiazione è larga, e dà il senso della moltitudine delle scuole. Meno aspre diventano le ricerche allorchè le stampe danno agio di seguire la produzione dei compositori. Si parla ampiamente di Claude Petit Jean de Latre, di René del Mel, dell'italiano Bernardo Mosto, di Jean Guyot (Castileti). L'Auda considera il XVII e il XVIII secolo come l'epoca d'oro della musica di Liegi. L'assorbimento delle forme italiane, chiesastiche, teatrali e strumentali, fiorì splendidamente. L'elenco dei compositori venuti a studiare in Italia (pag. 167) è impressionante, benchè limitato fra il 1732 e il 1781. Il primo teatro pubblico per musica s'aprì a Liegi nel 1760; tardissimo, dunque, in confronto non solo all'apertura del S. Cassiano, ma anche a quella del primo teatro in Francia, Marsiglia, 1684. Ma ciò non vuol dire che Liegi non abbia avuto, prima d'allora, melodrammi. Ne ebbe, opere à *machines*, e, più modeste, in molte sale private. Prima opera data al pubblico fu *Le voyage di Chantfontaine* di Jean-Noel Hamal. S'intende che l'Auda dedica più d'una pagina a Grétry. Interessante è il capitolo che ricorda gli strumentisti, fra i quali Chartrain, Pieltain, Vieuxtemps, Thomasin, Ysaye.. Editori e costruttori di istrumenti completano la rassegna delle attività musicali del paese di Liegi. Importante documentazione, quella dell'Auda, fatta senza campanilismo e con buon senso storico.

MULLER (D.) — Janàcek (Rieder, Parigi).

Biografia affettuosa, rapida, sopra tutto informativa. Giudizii e impressioni si colgono qua e là. Più definita l'analisi della tecnica. «Con la libertà assoluta dell'incatenamento degli accordi, con le modulazioni incessanti e ardite, con l'assenza di tono e di modo, con la soppressione delle sensibili e delle cadenze, Janàcek ottenne quell'indecisione che è la poesia stessa. Ecco la sua novità e il suo segreto. Applicando tali procedimenti alla melodia, ottenne gli stessi effetti. Ebb tutti gli intervalli proscritti dall'armonia classica. S'ascende dalla tonica, dalla dominante, dalla sensibile. La sua melodia appare fuggevole, conviene alla dipintura dei sentimenti complessi dei suoi personaggi. Non fu innovatore d'ogni cosa. I romantici dissero: *Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe.* Tale fu la parola d'ordine di Janàcek, grande musicista, che si ricollega alla grande tradizione classica». Edizione, come tutte le altre della collezione dei *Maîtres de la musique ancienne et moderne*, ornata di sessanta belle ellogravure.

WEITZEL (W.). — *Führer durch die Katholische Kirchenmusik der Gegenwart.* II^a^ parte. (Edizioni Herder, Friburgo).

Alla prima parte, pubblicata nel 1921, segue questa che, rifacendosi al *motu proprio* di Pio X e alle altre recenti disposizioni per la musica della chiesa cattolica, costituisce una preziosa guida bibliografica di tutta la contemporanea letteratura, teoria e pratica, avente per argomento o per ispirazione il rito romano. Sono perciò comodamente raggruppate le forme, dalla Messa al Te Deum, dal Requiem al *Lieder*, a cappella e concertanti, con precise informazioni dell'autore, del numero d'opera, del titolo, della costituzione, del grado di difficoltà.

HAYES (G. R.) - *Musical instruments and their music.* (Oxford University Press, Londra).

Non conosciamo il primo volume di questa opera; certo, questo, più recente, limitato fra il 1500 e il 1750, è eccellente, come storia delle viole e della cultura violistica. Le distinzioni nella numerosa famiglia strumentale, ramo principale e varietà, sono precise, come forse in nessun altro trattato. Accanto ai dati tecnici, interessano le notizie della pratica, dell'ambiente sociale ed economico, e le osservazioni critiche delle opere scritte per le singole viole. E tutto il mondo strumentale che rivive, dal laboratorio alla scuola, dall'anticamera dei suonatori alle partiture, ai trattati. L'enciclopedia degli strumenti ad arco, bellamente illustrata.

a. d. c.

MUSICA CLASSICA E DIDATTICA

BACH (G. S.) — *Il clavicembalo ben temperato.* Edizione riveduta da Gino Tagliapietra. (G. Ricordi e C., Milano).

Nella mia modesta biblioteca esistevano, alcuni mesi or sono, ben venti diverse edizioni del «Clavicembalo» di Bach; e la raccolta era ben lungi dall'essere completa. Ciò dimostra la importanza massima di quest'opera che ritengo insostituibile negli studi musicali e pianistici, essendo soltanto paragonabile ai Ricercari, alle Partite, ai Capricci di Frescobaldi.

Il titolo originale di quest'opera integra era: «Il Clavicembalo ben temperato ossia Preludi e Fughe in tutti i toni e semitoni riguardanti tanto la terza maggiore, do re mi, quanto la terza minore, re mi fa, per uso dei giovani studiosi e di quelli che sono già abili nella musica e che hanno il tempo da dedicarvi; composte ed eseguite da Giovanni Sebastiano Bach, maestro di Cappella del Duca di Anhalt-Coethen e direttore della sua musica da camera - 1722». La seconda parte fu composta circa vent'anni dopo. Senza aver la pretesa di dar qui una nota compiuta delle edizioni e riedizioni del «Clavicembalo» le indico per sommi capi: Nägeli (Zurigo, 1800), Simrock (Parigi, 1800), Pesera (Lipsia, 1801), Czerny (Petera-Lipsia, 1837), Breitkopf e Härtel (Lipsia, 1819), Riedensthal (Berlino, 1838), Breitkopft e Härtel (Lipsia, 1851), Imbault (Parigi), Schlesinger (Parigi, 1832), Kroll (Lipsia, 1862-63), Hoffmeister.

Ed ancora: Wonters, Bischoff, Riemann, Ruthard, Busoni, Mugellini, Longo (Ricordi), Kirnberger, Schwenke, Ceal, Kilndworth, Köhler, Pauer, Best, Lon, Germer, l'edizione diplomatica della Società Bach. Tausig, Van Eychen, Boeckelmann, Hofmann hanno pure pubblicato raccolte di parte delle composizioni contenute nel «Clavicembalo». Gli italiani, come si vede, hanno portato un notevole contributo di studi critici a quest'opera della quale la prima illustrazione italiana edita in Italia fu la mia.

Dato il numero e il valore delle edizioni precedenti, non era facile il presentarne una nuova che ne riassumesse i pregi e portasse nuovo contributo critico allo studio di quest'opera insigne. A tanto è giunto il Tagliapietra compilando una revisione che se trae in parte origine da quelle del Busoni e del Mugellini, contiene osservazioni e deduzioni interessanti sia dal punto di vista contrappuntistico che da quello estetico e pianistico. Realizzazione di abbellimenti, diteggiatura, fraseggio, indicazioni dinamiche, tutto è curato minuziosamente e tutto si presenta nel miglior modo possibile anche per merito della cura data all'edizione dalla Casa Ricordi; edizione non imparì a nessuna delle precedenti. Questa nuova fatica del Tagliapietra è destinata a grande diffusione non soltanto in Italia, ma, come per altre edizioni, anche all'estero.

F. Boghen.

PILATI (M.) — *Fughe e fughette*, per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Di una bella serietà d'intenti e di una salda preparazione tecnica dà prova il Pilati con queste cinque fughe, datate del 1925, e che egli ora pubblica con fini semplicemente didattici. In realtà esse contengono qualcosa di più che non la semplice posizione di «svariati problemi di diteggiatura e conveniente uso del pedale nell'esecuzione dello stile legato». La difficile forma è trattata con sincera sensibilità, non per mera esercitazione, avendo sempre riguardo alle esigenze di una piacevole musicalità; un gusto raffinato dei secchi temi arcaici, magari volutamente un po' scolastici, e delle loro efficaci ripetizioni e combinazioni anima con un'impronta personale dell'autore l'astratta aridità della forma.

La Fughetta iniziale a due voci pare la migliore, come la più fresca e vivace nei movimenti; ma anche le seguenti più complesse a tre e quattro voci, ben raramente perdono la loro invidiabile chiarezza e scioltezza di procedimento e sono sempre lontane dal cadere in astruse e aride complicazioni tecniche.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BELLINI (R.) — *Preludio, Valzer in mi maggiore, Capriccio-Tarantella.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Il silenzio di alcuni anni che intercede tra le giovanili liriche (*Berceuse, Canzone spagnuola*) e queste tre recenti espressioni pianistiche, se a qualcuno, conoscitore dell'elegante ingegno di Renato Bellini, poteva sembrare una ingiustificabile diserzione del campo artistico, con l'apparizione dei lavori nuovissimi viene invece ad irradiarsi di una singolare luce.

Ed invero, soltanto ora, attraverso le nuove strade ed i nuovi orizzonti del musicista, è possibile capire che gli anni del silenzio furono vissuti nella ricerca di una espressione più profonda e nell'anelito di un più alto volo. Con il miracolo di questa rinnovazione stilistica e di questa trasformazione materiata di puro tormento, oggi il Bellini assurge e si valorizza tra le prime file della giovanissima scuola italiana.

A questa premessa, piuttosto che corredarla di un'analisi dettagliata delle tre belle composizioni in cui la nobiltà del pensiero melodico e la raffinata padronanza della tavolozza armonica si inquadrano in eleganti linee architettoniche di forma, aggiungerò che i pianisti affannati nella ricerca di novità per arieggiare l'atmosfera un po' vieta e stanca dei programmi, potranno salutare con gioia nei pezzi del compositore napoletano, il ritorno a quel brillante pianismo, nel senso nobile della parola, da un pezzo trascurato e che resta pur sempre una qualità essenziale per cui la letteratura musicale moderna trovi la sua strada più adatta, cioè quella del concerto e del concertisti.

Al Bellini, artista moderno, ma idealmente congiunto alla gloriosa tradizione dei maestri della scuola napoletana che rifulsero nella musica pianistica, voglio dire dallo Scarlatti al Martucci (la cui luce non poteva non irradiare l'anima del Bellini, che lo ebbe per maestro) il nostro incondizionato elogio e la nostra fiduciosa attesa per nuove espressioni degne di continuare la serie brillantemente iniziata.

a. m.

MEYERHOFF (F.) — *Kaschemme - Hungarian-rag . Jazz-etüde.* (W. Zimmermann, Lipsia).

Tre pezzi per pianoforte, nello stile di jazz, d'un carattere energico e brillante, non troppo difficile se l'interprete abbia la sicurezza di ritmo necessaria.

OTTONE (R.) — *Tre pezzi caratteristici* per Pianoforte. (A. Forlivesi e C., Firenze).

Musiche eleganti, piacevoli, senza pretese e di media difficoltà.

LAMBERT (C.) — *Sonata* per Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

In tre tempi, *Allegro, Notturno* e *Finale*, e d'un linguaggio risolutamente moderno, questa Sonata ad un prima lettura può disorientare. Ma un'audizione attenta può mostrare chiaramente un'architettura chiara e precisa, arïosa e ben equilibrata, una forza dinamica poco comune che va dritta alla conclusione senza attardarsi in inutili digressioni, un'intensa vita ritmica, e delle oasi di emozione — specialmente nel *Notturno* — che per essere più suggerite che espresse, non sono meno vere e profonde. È un lavoro da consigliare ad un pianista-artista, e ci auguriamo di poterla udir presto.

FORTHUNY (P.) — *Cinq mélodies* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Il nome dell'A. ci ricorda quello d'un celebre pittore spagnuolo, colorista fantasioso. Di colore, anche queste melodie non mancano: diremmo anzi che il colore è la loro qualità più tipica e predominante, tanto che spesso il commento pianistico sembra aver preceduto, nella realizzazione, la linea melodica. Però la sostanza musicale è sempre buona e rivela un'autentica sensibilità di musicista.

TANSMAN (A.) — *Sérénade* pour Violon, Violoncelle et Piano. (A. Leduc, Parigi).

Allegro, Andante e *Scherzo*: dei tre tempi il migliore mi sembra l'ultimo, pieno di una vita indiavolata, pieno di *verve*, d'una straordinaria ricchezza ritmica — ritroviamo in esso quegli spostamenti d'accento sopra uno stesso disegno melodico che sono una particolarità di questo A. L'*Andante* non è meno bello, ma ricorda altre cose dello stesso A.; e l'*Allegro* iniziale, pieno d'energia, non ha però l'accento di altre opere di Tansman. L'insieme è piacevole ed interessante: ma preferiamo, per esempio, la *Sonatina transatlantique*.

ROSSI (R.) — *Sonata in mi* per Violino e Pianoforte. (G. e P. Mignani, Firenze).

Dell'A. di questa *Sonata*, abbiamo recensito, non è molto, alcuni *Tempi romantici* per pianoforte. Questo nuovo lavoro, di mole più vasta, scritto nelle forme tradizionali dei tre tempi della *Sonata*, ci riconferma — nonostante certi atteggiamenti armonici d'una modernità non peregrina — la sensibilità romantica del suo A. — sensibilità non disgiunta da una buona tecnica musicale e d'un gusto, se non ardilissimo, sempre sicuro.

CRAS (J.) — *Légende* pour Violoncelle et Orchestre. Réduction pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Anche questa *Leggenda*, se non ci rivela nulla di nuovo sulla personalità del suo autore, ci riconferma però le sue qualità di sensibilità e di tecnica. È di carattere piuttosto romantico, e molto adatto per lo strumento solista.

CARABELLA (E.) — *Sonatina* from Violin and Piano. (Ed. « Flore », Londra).

Due tempi: *Introduzione* e *Moto perpetuo*. L'*Introduzione* è una melodia ampia, espressiva, sostenuta sobriamente dal pianoforte: la parte migliore del lavoro. Il *Moto perpetuo* è ciò che indica il titolo: un movimento brillantissimo offerto alla virtuosità dell'interprete.

d. d. p.

CAMUSSI (E.) — *Fantasticherie* trascritte per il Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Come tutte le composizioni del Camussi queste due brevi pagine attirano l'attenzione e la simpatia per il garbo squisito degli andamenti melodici e ritmici.

MANTIA (A.) — *Vieux Clavecin* per Pianoforte. (Edizioni Pelissier, Roma).

Si tratta di un Tema con variazioni di poca pretesa e di scarso interesse.

BISQUERTT (P.) — *Trois esquisses* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Tre pezzi di due pagine; *des Petits Riens* piacevoli e garbati cesellati con gusto.

COLTRO (B.) — *Notturno. - Il Tarlo;* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Dei due frammenti il secondo appare più interessante nella sua modesta consistenza musicale.

ELISABETTA ORDONE.

NATALETTI (G.) e PETRASSI (G.) — *Canti popolari della campagna romana.* 26 Canti. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Roma*, Roma.

Sono ventisei canti, e non uno solo di essi può dirsi superfluo o, peggio, insignificante; dimostrando così in chi li ha raccolti un ponderato criterio di selezione e di valorizzazione. La nativa freschezza delle melodie è rispettata nella trascrizione e lo spirito popolare rivive nelle stesse forme d'accompagnamento, anche se talune di queste — poche per fortuna — aderiscano con minore naturalezza alla linea del canto. Oltre ad interessare per lo studio del folklore italiano, questi canti si adattano bene anche per l'esecuzione in concerto. L'unica cosa da lamentare è che la ricerca non sia stata spinta più avanti, al da comprendere nella raccolta qualche canto, e meglio dei canti, i cosidetti « accordi » di alcune regioni del basso Lazio, che sono ricchi di carattere per il liberissimo, ardito slancio melodico, e più ancora per le rozze contrapposizioni contrappuntistiche cui danno luogo nel loro svolgimento quasi mai monodico.

CALTABIANO (S.) — *Sonata in Sol* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'enunciazione dei temi e la loro elaborazione, attraverso i tre tempi della Sonata (*Allegro agitato, Lento, Allegro ma non troppo*) sono l'attestato di una meditazione artistica nobile e dignitosa.

Ai dettagli episodici è dato un opportuno risalto. È da notare come la varietà delle figurazioni ritmiche non affiosci mai il movimento, creando talora tra le due parti — violino e pianoforte — contrasti coloristici di suggestivo effetto strumentale.

PARIBENI (G. C.) — *Tenzone di fontane* (per Coro di Soprani I, II e Contralti oppure Tenori e Bassi, senz'accompagnamento). (Edizioni del Magazzino Musicale, Milano).

Saggio squisito di polifonia vocale, al quale la leggiadria d'ogni frase e la libera effusione melodica conferiscono una nota piacevole di serenità e di dolcezza.

La tradizione madrigalistica italiana ha in G. C. Paribeni un prosecutore ispirato e degno. La tecnica contrappuntistica è il fondamento essenziale di questo brano: essa ne costituisce l'ossatura poliedrica, e rivela quali siano le facoltà particolari di ideazione e di costruzione del compositore.

ALDO FINZI.

MUSICA SINFONICA

GUI (V.) — *Cantata* dal « Cantico dei Cantici » per Orchestra, Soli e Cori. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Il testo di questa cantata va dal « surge et prospera, amica mea » al « quia fortis est ut Mors dilectio ». Un brano ricco d'ispirazione erotica in generale e di particolari poetici secondari che permettono al musicista varietà grande di atteggiamenti. Così la composizione, non lunga per se stessa, è di quelle che si « bevono » in un fiato, senza il pericolo di imbattersi in stagnanti formalismi e in « redites » oppressenti.

L'interesse è costante.

La varietà dei mezzi contribuisce assai a tal bene auspicata costanza.

All'orchestra (a base tre) sono aggiunti un doppio coro e due solisti, soprano e tenore, e l'organo.

Senza preludio di sorta e prima ancora che il tema sia esaurito, il tenore canta il suo invito con frase musicale che risulta felicissima per un sapore gregoriano e per una certa codetta che richiama la melismatica orientale. Certo era difficile trovare un tema tanto adatto.

Sappiamo che la breve frase ha risonato poco prima dell'alba. Il violino solo accenna una eco capricciosa. E il cielo è certo punteggiato dalle ultime stelle se l'arpa illumina la voce dell'amata che risponde come in sogno « vox dilecti mei ».

Con frammenti circolanti in grande libertà contrappuntistica nell'armosfera orchestrale, il secondo episodio poetico: « già l'inverno è passato » vien preparato leggermente, esposto dall'amatore e appena ripreso: sugli echi che esso provoca, l'amatrice, che dormiva col cuore vigilante, risponde nel dormiveglia. Ma la voce maschile incalza: « Aprimi, sorella mia! Colomba mia! Immacolata mia! » mentre la notte dà gli ultimi sospiri.

Il movimento di « vivo », in sei, l'orchestra disegna nuovo ritmo e prepara nuovi episodi. Ma le radici tematiche sono sempre presenti, anche quando la tensione aumenta, anche quando decresce per lasciar mormorare all'amata le parole più profonde della cantica: « Le mie viscere hanno tremato ».

Qui — nel punto centrale della cantata — prende posto l'espansione lirica suprema, ciò che nelle opere si chiamerebbe l'aria del tenore.

Ma, per fortuna, « una est columba mea » con quel poco che segue, non è così vacua frase da prestarsi a una ritrita musicale, nè l'autore è di quelli che avendo troppa stoffa fanno troppo ampio vestito. La breve frase vocale si completa con una lunga eco strumentale che la chiude e, prestamente — tutto è, direi quasi, appena bastevole, qui dentro — la ripiega sopra intenzioni diverse, la muta da lirica in pastorale.

« Egrediamur in agrum » dà luogo ad un animato episodio; « Mane surgamus ad vineas » ne provoca uno di sapore pastorale.

I cori intervengono brevemente. Qui anzi, l'autore permetterà di dire « troppo brevemente » e non con senso di approvazione.

E' vero che l'esempio di una numerosa massa impiegata per poche battute non è unico; è vero altresì che val meglio un intervento breve e appena sensibile che un intervento lungo e pesante e appesantitore. Ma il mezzo vuol essere sfruttato per giustificarsi.

Qui, dopo l'intervento obbligatorio del coro nell'interrogazione « Quae est ista? » con quel che segue; dopo la ripresa del primo tema in 4 invece che in 3, il poema si avvia alla conclusione. E il « Pone me ut signaculum » fungerebbe da coda se questo poema fosse una sinfonia classica.

Ma il coro, entrando dopo la coda senza riprendere il tema e senza proseguire lo sviluppo rimane lì sulle estreme parole a fare un poco la parte (dico « un poco » con tutto il rispetto per l'esimio maestro) che nelle vecchie ouvertures facevano il cimbasso o l'ofiicleide: di rinforzare l'effetto del finale.

Eppure le parole meritano bene di essere ripetute per via della loro significazione che proclama l'amore forte come la morte ed eterno come lei; esse meritano di essere cantate sopra tutti i temi già sentiti perchè sono la altresì filosofica del brano e perchè si proiettano (per tradizione cara a tutti i musicisti che ne fecero uso) con un senso messianico al Cantico dei Cantici.

Del resto, anche musicalmente il tema « Pone me » così come si trova a pagina 52 della Partitura vuole sviluppo; e la coda in un'opera come questa, non può limitarsi ad un mozzicone. Aggiungi la ragione di opportunità dei mezzi di poco sopra e ne avrai tre.

Tre ragioni di disapprovazione contro innumerevoli ragioni di plauso fanno... un bel bilancio. Gui non ha bisogno di questo. Ma può rallegrarsi con sè stesso di aver compiuto un'opera di quelle che contano.

e. m. d.

PIANOFORTE A DUE MANI

NOVITÀ

Omaggio a Ildebrando Pizzetti

Cinque Pezzi di:

CASTELNUOVO TEDESCO M. (122040). - *Fantasia* e Fuga. L. 10

MORTARI V. (122037). - *Intermezzo*. L. 6

PILATI M. (122036). - *Cantico augurale* L. 6

ROTA N. (122039). - *Ippolito gioca*. L. 5

VERETTI A. (122038). - *Passacaglia*. L. 5

I cinque Pezzi riuniti (122041) L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Il 31 marzo, il Ministro Bottai ha insediato in Roma il CONSIGLIO DELLA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO, recentemente costituita.

Sono intervenuti, oltre al Ministro, il Sottosegretario on. Alfieri, il rappresentante del P. N. F. on. Giordani, il presidente della Corporazione on. Pierantoni ed i componenti del Consiglio.

L'on. Pierantoni, dopo aver inviato un caloroso e devoto saluto al Capo del Governo, all'on. Bottai e all'on. Giordani, ha accennato all'attività che la nuova istituzione deve svolgere, ed alle finalità cui essa deve tendere, esaminando particolarmente le condizioni del teatro lirico, ed augurando che il Fascismo, che ha saputo infondere in tutta la vita italiana sacro ed indomabile spirito di rinnovamento, saprà anche nell'attività dello spettacolo sovvertire il vecchio mondo e le vecchie abitudini.

Il Ministro Bottai ha affermato che « intorno alle Corporazioni corrono numerosi equivoci: vi è chi aspetta da voi la risoluzione integrale della crisi del teatro a scadenza di 48 ore; vi è chi aspetta di vedervi gestire teatri ed imprese teatrali. Ma tutto ciò non rientra nelle finalità della Corporazione che è qualche cosa di più e di meno d'un organo di gestione economica; mirante alla coordinazione di tutte le imprese, al raggiungimento di un fine unitario e nazionale, e non alla formazione di una singola impresa ».

Ha concluso asserendo che se vi è Corporazione che debba interessare il Partito — inteso come strumento di nuova civiltà — questa è proprio la attività della Corporazione dello spettacolo, che noi tutti sentiamo come uno strumento di civiltà di cui il Partito Fascista è un denominatore nell'Italia e nel mondo.

® LA FEDERAZIONE NAZIONALE DELL'INDUSTRIA DELLO SPETTACOLO ha istituito un ufficio legale, a favore delle Ditte associate, la cui direzione è affidata all'avv. Francesco De Tiberiis, consulente legale della stessa Federazione.

® La Gazzetta Ufficiale del 14 marzo u. s. pubblica il decreto contenente le NORME PER IL RICONOSCIMENTO DEGLI STUDI COMPIUTI IN ISTITUTI MUSICALI ITALIANI ALL'ESTERO.

E nel successivo fascicolo del 16 accoglie il testo del R. D. n. 1945 con le disposizioni per l'ordinamento dell'ISTRUZIONE MUSICALE ED APPROVAZIONE DEI NUOVI PROGRAMMI DI ESAME.

Si stabilisce che l'insegnamento nei Regi Conservatori di musica è impartito nelle singole scuole di cui ciascun Istituto è costituito e che di regola sono le seguenti: 1°) scuola di composizione (armonia, contrappunto, fuga, composizione e strumentazione); 2°) di organo e composizione organistica; 3°) di canto (ramo per cantanti); 4°) di pianoforte; 5°) di arpa diatonica; 6°) di violino; 7°) di viola; 8°) di violoncello; 9°) di contrabbasso; 10°) di oboe; 11°) di clarinetto; 12°) di fagotto; 13°) di flauto; 14°) di corno; 15°) di tromba e trombone.

Saranno istituite, a misura che sarà possibile, anche le seguenti altre scuole: *a*) di direzione di orchestra; *b*) di canto (ramo didattico). Oltre che nelle singole scuole, l'insegnamento è impartito: *a*) nel corso di solfeggio, che è comune a tutte le scuole; *b*) nei corsi complementari tecnici e letterari, che sono i seguenti: pianoforte, cultura musicale generale (armonia), quartetto, organo e canto gregoriano, arte scenica, canto, storia ed estetica musicale, materie letterarie (italiano, storia e geografia, letteratura italiana, letteratura poetica e drammatica).

Una tabella annessa determina quali corsi complementari, oltre il corso di solfeggio, debbano seguire gli alunni iscritti a ciascuna scuola e la durata del corso di solfeggio e dei corsi complementari.

Il decreto fissa poi le norme per l'ammissione ai diversi corsi e in apposito allegato reca il programma particolareggiato per le varie scuole inferiori, medie e superiori.

® Ricorrendo l'8 aprile, l'83° anniversario della morte di DONIZETTI, gli alunni e i professori dell'Istituto Musicale di Bergamo hanno portato fiori sulla sua tomba.

All'Associazione di Mutuo Soccorso è stata poi inaugurata una targa in bronzo con l'effigie del Maestro. Ha parlato di Donizetti, l'avvocato Ubaldo Riva, mentre gli alunni dell'Istituto Musicale, diretti dal maestro Bedini, hanno eseguito due sinfonie inedite dell'autore del *Don Pasquale*.

® La Direzione del TEATRO ALLA SCALA, deplorando l'abuso che spesso si fa del suo nome, tiene a far sapere che non ha alcun fondamento l'annunciata *tournée* dei suoi cori e di altri elementi del teatro, a Klagenfurt e a Salisburgo.

® A proposito della SCALA, molti credono che questo teatro, oltre che il più importante d'Italia, sia anche il più ampio. Invece occupa il settimo posto, dopo il Verdi di Firenze; l'Adriano e il Teatro Reale di Roma; il San Carlo di Napoli; il Bellini di Catania; il Dal Verme di Milano.

Considerando la vastità del solo palcoscenico, il primato spetta al Massimo di Palermo, seguito subito dalla Scala e dal Carlo Felice di Genova. Anche rispetto al numero dei palchi, la Scala (che ne ha 155) è preceduta dal Verdi di Firenze (161); dal Municipale di Reggio Emilia e dalla Fenice di Venezia (173); dal Regio di Torino (180) e dal Carlo Felice e dal S. Carlo (182).

Riguardo al numero dei posti, infine, il primo posto è tenuto dal Politeama fiorentino (4000). Seguono la Scala e l'Adriano di Roma (3500) ed il Carlo Felice (2500).

® IL CARLO FELICE DI GENOVA e il REGIO DI TORINO hanno chiuso felicemente la stagione invernale. Nel massimo teatro di Genova si sono date 74 rappresentazioni, così suddivise: *Carmen* (10); *Mefistofele* (7); *Guglielmo Tell* e opere del *Trittico* pucciniano col ballo *La Fata delle bambole* (6); *Trittico* completo, *Rigoletto, Andrea Chénier, Turandot, Barbiere di Siviglia, Ballo in maschera* (5); *Cavalleria* con *Furie d'Arlecchino, Dafni, Vedova scaltra* (4); *Don Pasquale* (3).

Al Regio di Torino le rappresentazioni sono state 47, e ben 36 a teatro completamente esaurito. La *Butterfly* ha avuto 10 esecuzioni; 9 il *Matrimonio segreto;* 8 la *Traviata;* 7 il *Guglielmo Tell* e il *Boris Godunof;* 6 i *Maestri Cantori.*

® E' sorto a BENEVENTO — sotto la vigilanza del Consiglio Provinciale dell'Economia — un Istituto moderno di musica ,diretto dai maestri Carlo Balzamo, P. V. Fiore e Franz Pizzo.

® BERNARDINO MOLINARI è ritornato dall'America del Nord ove ha diretto le grandi orchestre di Nuova York, Pittsburg e Detroit, conducendole anche in altri importantissimi centri.

In tutti i programmi, che non potevano prescindere dai consueti pezzi, figuravano autori italiani, con le seguenti composizioni: *Antiche Danze ed Arie, Fontane di Roma, Rossiniana* di Respighi; *Danza del torchio* e *Cavalcata* di « Romeo e Giulietta » di Zandonai; *Piccola serenata* di Casella; *Concerto* per violino e orchestra di Castelnuovo Tedesco; Sinfonia della *Cenerentola* rossiniana; *Autunno* di Vivaldi; *Concerto 8°* di Corelli.

® Dal « Chesterian » di Londra, rileviamo il programma completo che la SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA svolgerà a Londra, dal 21 al 28 luglio:

1° CONCERTO (Orchestra): Dukelsky: *2ª Sinfonia;* Palester, *Musica sinfonica;* Webern, *Sinfonia* per piccola orchestra; Lambert, *Musica per orchestra;* Mortari, *Rapsodia;* Gershwin, *An American in Paris.*

2° CONCERTO (Orchestra e Coro): Vogel, *Due Studii;* Quinet, *Tre Movimenti sinfonici;* Castro, *Tre Movimenti sinfonici;* Vaughan Williams, *Benedicite;* Szimanowsky, *Canzoni polonesi* (per Coro); Roussel, *Psalmo 80* (per Coro e Orchestra).

3° CONCERTO (Musica da Camera): Delannoy, *Quartetto* per Archi; Joke, *Sonatina* per Piano; Cartan, *Sonatina* per Flauto e Clarinetto; Goossens, *2ª Sonata* per Violino e Piano; Pilati, Quintetto per Piano e Archi.

4° CONCERTO (Balletti): Hindemith, *Noi costruiamo una città;* Schuloff, *La Sonnambula.*

5° CONCERTO (Varia): Knipper, *Suite lirica;* Sessions, *Sonata* per Piano; Koffler, *Trio* per Violino, Viola e Violoncello; Huré, *Anima in pena,* per Coro; Szabo; *Il Canto dei lupi* per Coro; Wellesz: *Tre Cori a cappella;* Maklakiewicz, *Quattro Canzoni giapponesi* per Canto e piccola Orchestra; Halffter, *Sinfonietta.*

® Il ben noto direttore d'orchestra WEINGARTNER, invitato a dirigere due Concerti a Parigi, era stato minacciato di accoglienza ostile sotto l'accusa di aver firmato nel 1914 il famoso manifesto dei 93 intellettuali tedeschi contro la Francia. Alcuni pretendevano inoltre che egli avesse restituito la croce della Legion d'Onore di cui era stato insignito. Quest'ultima affermazione è risultata falsa; quanto alla prima è stato dimostrato che la buona fede del Weingartner era stata sorpresa, tanto è vero che nel 1917, venuto a conoscenza dei termini esatti del manifesto, egli aveva pubblicamente ritirato la propria firma.

Numerosi uomini politici, fra cui Painlevé e Barthou, hanno espresso su vari giornali la loro disapprovazione per l'offesa fatta al Weingartner. Ed il prefetto di polizia Chiappe ricevendo i rappresentanti dei « Concerti Pasdeloup » ha fatto loro sapere che il Governo non faceva nessuna obbiezione e che d'altronde non aveva mai proibito i concerti; ed ha dichiarato di essere convinto che il pubblico parigino, ora più esattamente informato sulla attitudine del Weingartner durante la guerra, gli farà buonissime accoglienze.

® All'Opéra di Parigi verrà prossimamente messo in scena il dramma musicale *Guércoeur* del maestro Albéric Magnard, il musicista che fu ucciso nella sua villa presso Seulis dai tedeschi, durante l'invasione del territorio francese. L'opera è in tre atti; ma l'orchestrazione degli ultimi due è stata rifatta da J. Guy-Ropartz, essendo andata distrutta la partitura originale.

® Si è riunito a Parigi l'Istituto Internazionale della Cooperazione intellettuale e per l'Italia vi ha partecipato il gr. uff. Pilotti.

Le istituzioni rappresentate si sono messe unanimemente d'accordo sulla ripartizione del lavoro per ciò che concerne i diversi punti del programma esaminato dalla Commissione internazionale della cooperazione intellettuale nel campo della protezione dei diritti intellettuali, in cui sono anche compresi i diritti di autore delle audizioni meccaniche, e i diritti degli esecutori. La riunione ha inoltre deciso di ristabilire il metodo di una collaborazione regolare tra le istituzioni interessate, sia con riunioni periodiche, sia con scambi regolari di informazioni che sarebbero di regola generale controllati dall'Istituto di cooperazione, che assicurerebbe il collegamento con l'organismo di Ginevra, come pure con l'ufficio di Berna e con l'Istituto di diritto privato di Roma.

® Un botanico londinese ha studiato la sensibilità musicale dei fiori. Egli ha osservato che nelle sale dove per parecchie ore suoni una orchestra, i fiori, e specialmente quelli più sensibili, tendono a spostarsi dalla direttrice dell'onda melodica, constatando pure che i ciclamini e specialmente i garofani sono fra le qualità più soggette all'influenza musicale. Alcuni esemplari di detti fiori, adoperati per ornare un palco su cui suonava una orchestra durante un ballo, mostrarono in modo stupefacente la loro sofferenza: tutte le corolle erano rivolte dalla parte opposta alla sorgente musicale. Fiori delle suddette qualità posati di fronte al palco dei suonatori, spostarono lateralmente le corolle.

® Dario Milhaud ha musicato il dramma di F. Werfel, *Juarez e Massimiliano*, nella riduzione librettistica di Rodolfo Hofmann. Sembra che la première sia riservata all'Opéra di Parigi.

® La Schola Cantorum della capitale francese ha festeggiato l'80° compleanno del suo fondatore e direttore Vincent d'Indy, con l'udizione del suo *Chant de la cloche*. Allo stesso d'Indy hanno dedicato un programma i Concerti Colonne.

® Secondo Comoedia, mettendo a posto gli archivi della direzione della Pubblica sicurezza di Praga, si sarebbe trovata copia d'un mandato d'arresto contro Riccardo Wagner, per avere, a finestre aperte, cantato la Marsigliese. E' curioso, anche, il constatare che il funzionario che ha firmato il documento si chiamava Bach.

® In una delle sue ultime sedute della Società degli scrittori tedeschi, sezione di Coblenza, il noto musicolo e nostro apprezzato collaboratore Alfred Brüggemann ha letto il *Fra Gherardo* di Pizzetti da lui tradotto in tedesco in modo perfetto. L'esecuzione dell'opera è imminente ad Amburgo.

® La crisi del Pianoforte va accentuandosi anche in Germania, ove i 150 tedeschi (su 100 mila) che nel 1913 acquistarono uno strumento, sono diminuiti quasi di due terzi, nel 1929.

Anche in America si hanno dati sconfortanti. Nel 1925 si vendettero 306.504 pianoforti; nel 1927, soltanto 218.140; e nel 1929, ancor meno della metà; precisamente 103.012.

® Che Beethoven fosse un ammiratore di Napoleone è comprovato dal brano di una lettera, da lui diretta ad un amico di Vienna, che figurava recentemente in un'asta a Berlino: « ... Napoleone non è più; ma ora, da questo momento in cui è mancato, egli si profila all'orizzonte più grande di quello che non fosse nei campi di battaglia; ed io sento, entro di me, proiettarsi la luce del suo Genio... ».

® Nel *Festival* di musica moderna che avrà luogo in maggio a Monaco di Baviera, sarà rappresentata *La madre* di Alois Hába, ch'è la prima opera teatrale la cui partitura sia fondata interamente sulla scala a quarti di tono.

® La Radio Berlinese, che si accaparra il diritto di non poche prime esecuzioni, trasmetterà a giorni — novità assoluta — il *Concerto* per Violino di Strawinski, diretto dall'autore, solista Dushkin.

® I resti mortali di Haydn, conservati finora nella chiesa di Eisenstadt, dove Haydn fu maestro di cappella del Principe Esterhazy, saranno deposti in un mausoleo funebre che verrà aperto al pubblico dal 1932, nell'occasione del secondo centenario della nascita del compositore.

® Il celebre compositore russo Sergio Rachmaninoff è caduto in disgrazia presso la Russia ufficiale, avendo pubblicato un articolo nel « New York Times » manifestando una tendenza antisovietica. Poco dopo tale pubblicazione, i giornali « Komsomolskaia Pravda » e « L'arte sovietica » iniziarono una campagna contro di lui, la quale ebbe grande successo.

Nei Conservatori è proibito suonare composizioni di Rachmaninoff e le stamperie dello Stato hanno smesso di pubblicarne le opere. Le medesime sono inoltre dichiarate « reazionarie e particolarmente pericolose nell'acuta lotta di classe sulla fronte musicale ».

® La Scuola di Max Reinhardt a Vienna, che aveva per nome Seminario per la messa in scena e l'arte drammatica, è stata chiusa per ragioni di economia.

® Notizie Mozartiane. — Un festival mozartiano si svolgerà a Basilea dal 9 al 17 maggio, con un programma nel quale figurano sei opere, oltre a numerosissime composizioni sinfoniche. — All'Opera di Vienna verrà prossimamente messo in scena dal *régisseur* Wallerstein l'*Idomeneo* di Mozart, nella revisione di Riccardo Strauss e diretto dallo stesso R. Strauss. — Nella fioritura di ricerche e commemorazioni mozartiane che caratterizza quest'anno la ricorrenza della nascita del Maestro di Salisburgo, è da segnalare anche il rinvenimento di una partitura manoscritta delle *Nozze di Figaro* contenente una « cavatina di Marcellina » sinora sconosciuta. Tale rinvenimento è avvenuto nella biblioteca dei principi Furstenberg a Donaueschingen ad opera del musicologo Alfred Einstein.

® La Filarmonica di Nuova York ha impegnato il maestro tedesco Bruno Walter — che ha diretto alla Scala il *Don Giovanni* — per una serie di ventisette concerti nella prossima stagione.

CONCORSI

® Liceo Musicale Rossini, Pesaro. — Concorso per titoli, ed eventualmente per esame, al posto di Professore di Pianoforte complementare. Domanda e documenti dovranno essere inviati, non oltre il 30 maggio 1931, alla Segreteria del Liceo.

® In occasione del III Campeggio Dux, nel mese di agosto p. v., si svolgerà un concorso di Canto Corale per legioni avanguardistiche, con l'esecuzione di *Giovinezza* e *Balilla* del maestro Blanc e *Inno agli sciatori* del maestro Baravalle, oltre due inni facoltativi scelti tra i canti regionali.

Avrà luogo contemporaneamente anche un Concorso tra Bande (una per legione) a grande organico (60 strumenti), a medio organico (40 strumenti), a fanfara a squillo ed anche per batteria di tamburi.

® La Filiale di S. Paolo della Casa Ricordi ha bandito un Concorso, con importanti premi, di esecuzioni pianistiche tra i diplomati del Corso di perfezionamento per concertisti del Conservatorio drammatico e musicale di S. Paolo.

Daremo, a suo tempo, il risultato.

NECROLOGIO

ERNESTO CONSOLO

L'illustre pianista e valoroso insegnante del Conservatorio musicale di Firenze è morto in quest'ultima città il 21 u. s. all'età di 67 anni.

Nato a Londra, da genitori italiani, studiò dapprima a Roma con Sgambati e si perfezionò, poi, a Lipsia.

Assai rapidamente conquistò bella rinomanza, affermatasi pienamente nei concerti che dette a Milano nel 1890, che valsero a collocarlo tra i migliori pianisti d'Italia. Dette, in seguito, udizioni apprezzatissime in tutta Europa, finchè, nel 1906, si recò a Chicago, professore di pianoforte al Musical College.

Ritornato dopo qualche anno in patria, riprese la serie dei concerti, spesso in unione col violinista Serato; e dopo aver insegnato qualche anno a Ginevra, fu chiamato — senza concorso — al Conservatorio di Firenze alla cattedra di pianoforte, che tenne fino alla morte con grande prestigio ed onore.

Autore di lavori pianistici, fu revisore eccellente di musiche classiche, tra le quali bisogna ricordare, sopratutto, le *Sonate* di Beethoven.

Di lui si può dire che, artista nel senso vero e nobile della parola, era alieno da qualsiasi réclame e da ogni avidità di lucro.

GIUSEPPE RADICIOTTI

L'insigne studioso di Rossini, si è spento a Tivoli, a settantadue anni, il 6 c. m. Egli era autore di libri di storia musicale veramente pregevoli. Ricordiamo la *Vita di Pergolesi*, varii opuscoli su istituzioni e musicisti marchigiani, altri per aggiunte e correzioni a dizionari dei musicisti ecc. Ma il suo nome resta legato sopratutto alla monumentale biografia di Gioacchino Rossini, terminata di pubblicare da poco e che ha ottenuto unanimità di consensi critici in Italia ed all'estero per la preparazione che egli aveva dimostrata, unitamente a rara cultura, grande amore e profonda conoscenza del pesarese e acutezza di giudizio.

® A Roma, il 5 c. m., dopo breve malattia ed un intervento chirurgico, Stefano Pittaluca, il più grande esponente dell'Industria cinematografica italiana, alla cui resurrezione si stava adoperando con passione e fervore. Era un uomo di intelligenza ed attività straordinaria ed uno spirito intraprendente, paragonabile a pochi altri. A queste doti aggiungeva una particolare squisitezza e simpatia di modi, nel trattare gli affari.

Era nato a Genova 44 anni or sono.

® A Torino, recentemente, l'avv. Romualdo Giani, che sotto lo pseudonimo di Luigi Pagano fu uno dei collaboratori più assidui della « Rassegna Musicale » di Torino.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CZERNY (C.) (E. R. 1301). *Metodo per i fanciulli*, Op. 835. (B) L. 6,—

GRANDE BANDA

FRANCHETTI (A.). *Sinfonia in Mi minore* (Pace):
I. Tempo:
—— (121909). Partitura. (A) L. 20,—
—— (121910). Parti staccate. » » 40,—
II. Tempo:
—— (121911). Partitura. » » 8,—
—— (121912). Parti staccate. » » 15,—
III. Tempo:
—— (121915). Partitura. » » 8,—
—— (121916). Parti staccate. » » 15,—
IV. Tempo:
—— (121917). Partitura. » » 20,—
—— (121918). Parti staccate. » » 40,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BUONOMO (A.) (122095). Cocco e Cola. Fantasia (De Cecco). (A) L. 10,—
USIGLIO (E.) (122014). Le Educande di Sorrento. Preludio (De Cecco). (A) L. 8,—

ALTRE EDIZIONI

CANTO E PIANOFORTE

BALDACCI (G. B.). *Ragiada*. Poesia di D. Zaccone. — *L'Addio*. Poesia di G. Pinelli. — *Villa chiusa*. Poesia di G. Pinelli. — *Silenzio*. Poesia di G. B. Baldacci. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 4,—
BERTOLA (A.). *Invito*. Serenata per due Voci femminili. (S.T.E.N., Torino).
BISQUERTT (P.). *Soledad*. Tonada Chilena. Version française de H. Collet. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
BOLLER (C.). *Chanson d'Amour et de Guerre*. Fr. 4. — *Sont trois jeunes garçons*. Fr. 2. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
BRUSCHETTINI (M.). *Giugno*. Parole di C. Nigra. — *La camicina da morto*. Parole di C. Nigra. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 6,—
DE RUBERTIS (V.). *Due « Vidalas » Argentine*. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—
FERRARI TRECATE (L.). *Filastrocca del sì e no*. Strofe di A. Albieri. L. 6. — *Tutto ritorna*, testo di G. Prati. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
FOUQUÉ (F. de la M.). *Drei Lieder im Volkston*. (C. Merseburger, Leipzig). Mk. 2,—
FRANCO (J.). *De España*. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—
GANDINO (A.). *Le ciaramelle*. Parole di Pascoli. L. 5. — *Quattro fiori*. Parole di De Titta. L. 8. — *Quattro paesaggi abruzzesi*. Parole di De Titta. L. 10. (F. Bongiovanni, Bologna).
GUARINO (C.). *Sagra in Val d'Enza*. Coro per voci femminili. Parole di E. Scaravelli. (A. & G. Carisch & C., Milano). Partitura L. 20,—
LONGAS (F.). *Mi fote*. Letra de J. Ochoa. (M. Senart, Paris). Fr. 9,—
MERCURI (A.). *Folgorio di stelle*. Versi di C. Culcasi. L. 5. — *La Porziuncola*. Versi di M. Falcinelli Antoniacci. L. 5 (F. Bongiovanni, Bologna).
MUNDY (J.). *In deep distress* from Songs and Psalms composed into 3, 4 and 5 parts. (Oxford University Press, London).
MUTI (A.). *A mia madre*. Lirica per S. o T. (Musicale Ind. Ed., Cosenza). L. 5,—
PEDRELL (C.). *Hispaniques*. Poèmes de R. Chalupt. Fr. 20. — *Cantigas del buen Amador*. Poesias del siglo XV. (M. Senart, Paris). Ciascuno Fr. 20,—
POULENC (F.). *Epitaphe*. Sur un texte de Malherbe. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 1,50
RAVASENGA (C.). *La berceuse de la mendiante*. (S. Romani). (A. & G .Carisch & C., Milano). L. 4,—
SHARP (C.). *A Midsummer Night's Dream*. Songs, Incidental Music and Dances. (Oxford University Press, London).
WEELKES (T.). *What have the Gods*. The first Part, from Madrigals of 6 Parts. — *Me Thinks I Hear* from Madrigals, of 6 Parts. (University Press, Oxford).
ZANOLLI (W.). *La Canzone della Pioggia*. Poesia di P. Verlaine, Fr. 6. — *Le Ciel est par-dessus le toit si bleu, si calme!* Poesia di P. Verlaine. (M. Senart, Paris).
—— *Sulle ali del canto* (Heine). L. 6. — *Il Re di Tule* (Goethe). L. 8. — *Lorelei* (Heine). L. 8. — *Les Colombes* (Gautier). L. 6. (A. Forlivesi & C., Firenze).

CORI SOLI

BOLLER (C.). *La mie blessée*. 4 Voix de femme. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
BRÉVILLE (P. de). *Quatre Rondels* pour Trio o Choeur à 3 Voix égales: 1. En regardent ces belles fleurs. — 2. Ai!... que vous m'ennuyés, vieillesse. — 3. Trop entré en la haulte game. — 4. Levez ces couvrechiefs plus hault. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
PRATELLA (F. B.). *Canto romagnolo*. 3ª Serie. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 12,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000
Deposito in MILANO - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMEROV. MAGGIO MCMXXXI

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

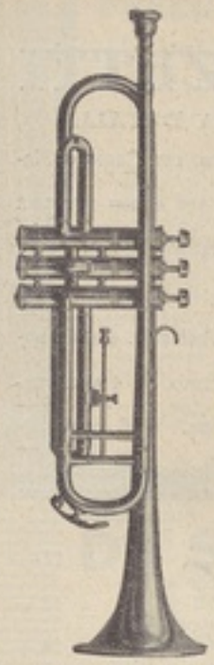
che associa all'alto valore nutritivo

la più facile digeribilità

CARLO ERBA S. A.: MILANO

SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

1929-202



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925

Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze

C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

MONOPOLE

Catalogo e Listini gratis a richiesta

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

COMPOSIZIONI DI

ILDEBRANDO PIZZETTI

PREMIO MUSSOLINI (1931) DELL'ACCADEMIA D'ITALIA

Lavori Teatrali.

Dèbora e Jaéle. 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 Fed Belcari. Canto e Pianoforte. L. 30,—
Libretto » 2,—

Lo Straniero. Dramma in 2 atti:
Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto » 5,—

12296. - *Rondò Veneziano*. Tre visioni veneziane di Caramba. Riduzione facilissima per Pianoforte a due mani, di Zuccoli. L. 10,—
Libretto » 1,—

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,—
122078. - *Introduzione* all'*Agamennone* di Eschilo, per Orchestra e Coro. Riduzione dell'Autore, per Canto e Pianoforte. L. 10,—

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,—
121575. - *Rondò Veneziano*. Partitura in formato tascabile L. 20,—

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,—

Piccola Orchestra.

Fra Gherardo. 2 Fantasie di Sirleu Milanesi:
121796-97. Ciascuna L. 12,—

La Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac. 2 Riduzioni di De Ceccco:
121946. - 1.° Intermezzo (Il ritorno dal monte) L. 8,—
121947. - 2.° Danza » 12,—

EDIZIONI RICORDI

PRELUDE À L'APRÉS-MIDI D'UN FAUNE

La sinfonia rivelatrice di Debussy, il fondatore e capo della scuola impressionistica musicale incisa in un disco "ODEON"

A Claude Debussy (1862-1918), fondatore e capo della scuola impressionista francese, la musica moderna deve gran parte delle sue norme informatrici fondamentali, sia nella forma che nello spirito. La prima opera veramente significativa del grande compositore è appunto questo meraviglioso *Prélude*, ispirato dal poemetto del simbolista Stéphane Mallarmé. Egli vi dipinge la torbida caldura d'un pomeriggio estivo e le voluttuose immagini che affollano il sonno del fauno, turbato dalle voci indistinte di Pan.

Il tema lacivo e caratteristico del flauto genera sin dall'inizio una nuova atmosfera, una sensazione magica, simile a quella provocata dalle pitture di Boecklin.

Dell'esecuzione dell'**Orchestra Colonne** e della direzione del **M.° Pierné** non occorre tessere qui un nuovo panegirico: i dischi già pubblicati bastano a provarne la perfezione.

Disco N. 5636-F - diam. cm. 30 a doppia faccia, prezzo L. 28,—

DISCO ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - Via L. Palazzi, 19 - MILANO

Negozio di vendita in Milano: Via Durini, 31

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

RECENTI COMPOSIZIONI PER BANDA

GRANDE BANDA

FRANCHETTI (A.)

Sinfonia in Mi min. (Pace)

I. Tempo :
121909. - Partitura. L. 20,—
121910. - Parti staccate. » 40,—

II. Tempo :
121911. - Partitura. L. 8,—
121912. - Parti staccate. » 15,—

III. Tempo :
121913. - Partitura. L. 8,—
121914. - Parti staccate. » 15,—

IV. Tempo :
121915. - Partitura. L. 20,—
121916. - Parti staccate. » 40,—

MULÈ (G.)

Marcia trionfale (Cirenei) :
121917. - Partitura. L. 10,—
121918. - Parti staccate. 20,—

SELVAGGI (R.)

Canto della Milizia (Cirenei) :
121906. - Partitura. L. 10,—
121907. - Parti staccate. » 20,—

GRANDE O MEDIA BANDA

D'ELIA (A.)

Tre *Marce* :

Irpinia. Marcia Sinfonica (N. 1) :
121919. - Partitura. L. 12,—
121920. - Parti staccate. » 25,—

Alla Nuova Italia. Marcia Imperiale - (Trionfale N. 1) :
121921. - Partitura. L. 15,—
121922. - Parti staccate. » 30,—

Alla Milizia Fascista Marcia militare. (N. 1) :
121923. - Partitura. L. 10,—
121924. - Parti staccate. » 25,—

PICCOLA BANDA

CARABELLA (E.)

I. *Rapsodia romanesca* su temi popolari romani (Manente) :
121996. - Partitura. L. 10,—
121997. - Parti staccate. » 30,—

BILLI (V.)

Fantasia tripolina. Intermezzo. Op. 420 (Peroni) :
121713. - Partitura. L. 10,—
121714. - Parti staccate. » 15,—

Serenata interrotta. Op. 346 (Peroni) :
121715. - Partitura. L. 12,—
121716. - Parti staccate. » 20,—

CASOLLA (A.)

Chant de rossignol. Tempo di Gavotta (Peroni) :
121717. - Partitura. L. 10,—
121718. - Parti staccate. » 20,—

CATALANI (A.)

In sogno. Melodia (Peroni) :
121719. - Partitura. L. 8,—
121720. - Parti staccate. » 15,—

GAUWIN (A.)

Comtesse Lili. Mazurka (Peroni) :
121721. Partitura. L. 10,—
121722. - Parti staccate. » 20,—

GILLET (E.)

En cheminant. (Peroni) :
121723. - Partitura. L. 10,—
121724. - Parti staccate. » 15,—

JONCIÈRES (V.)

Danse moravienne. (Peroni) :
121725. - Partitura. L. 10,—
121726. - Parti staccate. » 15,—

RINALDI (G.)

Mammolette (dalle « Scintille » N. 4). (Peroni) :
121727. - Partitura. L. 5,—
121728. - Parti staccate. » 15,—

TOSTI (F. P.)

Ideale. Melodia (Peroni) :
121729. - Partitura. L. 8,—
121730. - Parti staccate. » 15,—

VERDI (G.)

ERNANI - Atto III. Preludio, Cavatina, Congiura e Finale (Manente) :
121794. - Partitura. L. 15,—
121795. - Parti staccate. » 15,—

WACHS (P.)

Sous les pommiers. Scène champêtre. (Peroni) :
121731. - Partitura. L. 5,—
121732. - Parti staccate. » 15,—

G. RICORDI & C. - EDITORI

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



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



Compresse di

ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione senza danneggiare il cuore.

BAYER

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

C. Bellaigue. — L'esotismo nella musica francese . . . . . Pag. 199

A. Bonaccorsi. — L'insegnamento della musica in Lucca e l'Istituto Musicale Pacini . . . . . » 206

V. Gui. — Si naturale o La naturale (a proposito del « Guglielmo Tell ») » 211

RIVISTA DELLE RIVISTE: Vox Populi. - Un Mottetto di Mozart... che non è di Mozart. - Italia. - Estero . . . . . » 214

VITA MUSICALE: Le ultime novità alla Scala (G. M. Ciampelli). - Teatri. - Concerti . . . . . » 222

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Russia (B. De Schloezer). - Lettera da Parigi (R. Brussel) . . . . . » 229

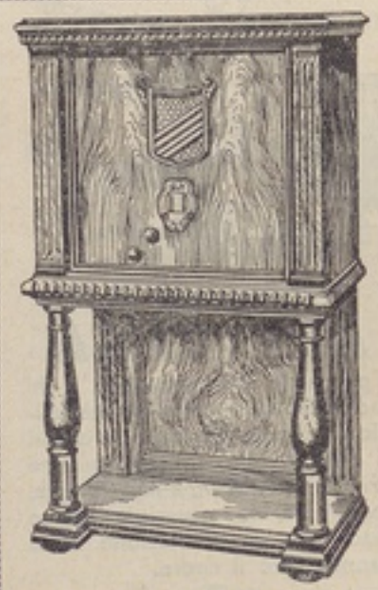
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 232

IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 236

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 240

BRANO MUSICALE

E. Pozzoli. - *Campagna romana*, per Pianoforte.



Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico. — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 35.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio senza basamento, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee

Potenza, selettività, riproduzione perfetta

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

ANNO XIII MAGGIO 1931-IX N. 5

MVSICA D'OGGI

L'esotismo nella musica francese

L'esotismo potrebbe definirsi, molto bene, come il gusto e la rappresentazione delle cose lontane e rare. Questo genere è secondario, per non dire inferiore, sia per quanto ha d'eccezionale, sia perchè descrive le cose piuttosto che gli esseri: giacchè gli esseri a preferenza delle cose, come l'umanità meglio della natura, formano per eccellenza i soggetti della musica. I più grandi capolavori musicali, infatti, non sono certo dei paesaggi. Tuttavia, l'esotismo occupa il suo posto nella musica; ed è in quella francese che andiamo a cercarne le tracce e le macchie di colore, che se talvolta sono abbaglianti, appariscono più spesso assai leggere.

Nel XVIII secolo esse sono rare ed appena visibili. La moda era allora per gli antichi. Le *Indie galanti* di Rameau non hanno d'indiano che il nome. Quanto ai *Selvaggi*, dello stesso autore (pezzo per clavicembalo), la loro selvatichezza ha l'aria la più graziosa e più galante che possa immaginarsi, ma assai meno del nuovo mondo che di quello di Versailles o della Corte.

Un po' più tardi, Gluck, nell'ultimo dei suoi capolavori francesi, *Ifigenia in Tauride* (in cui sono cori e balletti di Sciti), sembra, se si crede a uno dei suoi biografi, che si sia curato più della verosimiglianza che della verità, in una danza di selvaggi che festeggiano il prossimo supplizio di Oreste e di Pilade, prigionieri. Da notare che questa volta abbiamo da fare con dei selvaggi sul serio, che ne hanno, come si dice volgarmente, l'aria ed il tono. Ed ecco come ne parla Julien Tiersot: « *Il brano scritto da Gluck per questa situazione ha fatto epoca nella storia della musica; egli segna l'avvento del pittoresco nel teatro. Non che soggetti consimili non sieno già stati trattati anche in opera, ma, fino ad oggi, con uno spirito tutto convenzionale... I viaggiatori del XVIII secolo avevano riportato dalle loro esplorazioni lontane, qualche particolare sui costumi dei popoli barbari; ed alcuni ne avevano notati i canti. Si erano descritte anche le feste dei cannibali danzanti attorno al palo al quale erano attaccate le vittime, vale a dire quanto la musica di Gluck aveva da rappresentare. Ed egli, uno spirito di realismo infinitamente raro a quei tempi, non esita a ricorrere ai mezzi in uso tra le nazioni che potevano servirgli di modello. Conoscendo il carattere essenzialmente ritmico delle loro danze, egli riprodusse il rullo serrato dei tamburi accompagnanti i canti della morte e trovò facilmente il mezzo di darne la sensazione utilizzando gli strumenti a percussione dell'orchestra europea: cimbali, triangoli ed il tamburo ordi-*

nario battuto a colpi ripetuti da una sola bacchetta. Quanto alle forme melodiche, egli dà loro la rudezza che conviene, con un certo sapore di danze del terrore che avrebbe potuto, senza pericolo, accentuare più fortemente ».

Restando ancora nel XVIII secolo, non si trova nulla di eminentemente francese, nel senso che queste due parole significano ordinariamente. I maestri dell'Opera comica non andavano a cercare lontano nè la lettera nè lo spirito dei loro capolavori. È appena in *Riccardo cuor di Leone* di Grétry che la musica — e sopratutto, forse, le parole — presta una leggera tinta orientale alla canzone di Blondel « *Che il sultano Saladino* ».

Viene poi la Rivoluzione che non ispirerà che canti nazionali. Un po' più tardi, sotto il Direttorio, Méhul fu il musicista che Bonaparte desiderò condurre in Egitto. Ma il futuro autore di *Giuseppe* declinò l'invito. Bonaparte lo scusò: « *Méhul tiene al suo Conservatorio e più ancora al suo teatro, poichè questi sono i suoi emblemi di gloria. Acocntentiamoci che componga per noi qualche marcia militare. Il suo genio sarà ugualmente con noi* ». Méhul designò, per rimpiazzarlo, un professore di piano a nome Règel. Chi lo sa? Forse se avesse fatto il viaggio in Egitto, il suo *Giuseppe* sarebbe stato più colorito se non più bello, e nella preghiera degli Israeliti avrebbe alitato un soffio d'Oriente.

***

Stava per spuntare l'aurora del romanticismo. Ma non fu, in principio, che un sussurro. All'età di 19 anni (1822) Berlioz scrisse una specie di cantata o di scena lirica su un « Canto elegiaco » di Millevoye, intitolata *L'arabo alla tomba del suo corsiero*. Senza dire nulla della musica, Adolfo Boschot si limita a informare che Berlioz, avendo mostrato il suo lavoro a Lesueur, questi così giudicò: « *Vi ha molto calore e movimento drammatico... ma voi non sapete ancora scrivere. Sarebbe inutile segnalarvi i vostri errori. Quando voi potrete comprendermi, io vi accetterò volentieri tra i miei allievi* ». L'anno seguente, il mancato allievo di Lesueur (aveva precisamente venti anni) appigliandosi a miglior partito, scrisse invece un oratorio, su parole latine, destinato per la Chiesa, intitolato *Il passaggio del mar Rosso*. Il lavoro non fu mai eseguito, ma si sa che la musica è orientale soltanto di nome, non più di quella dell'*Arabo sulla tomba del suo corsiero*. Solo più tardi, anzi assai più tardi (1854), in una scena ammirevole, religiosa e pittoresca sull'Infanzia di Cristo, intitolata *Il riposo della Santa famiglia in Egitto*, Berlioz esprime contemporaneamente la dolcezza tranquilla dell'oasi e l'immensità del deserto.

A proposito del deserto, lo stesso Berlioz dieci anni dopo ne aveva — e con quanto entusiasmo! — scoperto e salutato, per così dire, la rivelazione musicale, in un'Ode Sinfonica di Felicien David. A proposito della quale scriveva: « *Un grande compositore apparisce; un capolavoro è rivelato. Il compositore si chiama Felicien David, il capolavoro ha per titolo* Il deserto... *Sì, David, quello che voi avete scritto è grande, nuovissimo, assai nobile e bello. Noi siamo stati colpiti d'ammirazione e di emozione; avvinti, stupiti... Voi avete strappato gli applausi e le lacrime e provocato un turbamento di anime, delle quali l'ingegno può corruscare la superficie, ma che il solo genio scuote fino in fondo* ».

L'elogio ci sembra un po' esagerato. Lo stesso Berlioz, qualche anno dopo, ne abbassa il tono, scrivendo il 16 ottobre 1855: « *Adesso questa musica appare infantile... Il tempo è un grande maestro; io non so come si potrà lottare contro gli insegnamenti di questo maestro e riaccendere la sua fiaccola spenta* ».

Auber, con più malizia, diceva dell'autore del *Deserto*: « *Io l'aspetto, quando smonterà dal suo cammello* ». Certamente David avrebbe fatto bene a non discenderne mai, ma su questo Pégaso arabo egli è montato pel primo e noi proviamo ancora piacere a camminare con lui. Egli è in realtà più grande artista che grande musicista, nel senso proprio o tecnico di questa ultima parola. Compone, combina, ma costruisce poco. Nel *Deserto*, nonostante s'intitoli « Ode Sinfonica », la vera « sinfonia » vi ha ben poca parte; non vi si riscontra nessuno sviluppo, nessun vigore, nessuna logica nell'elaborazione e nella messa in valore del « motivo » o dell'idea. Poco o niente vi ha, però, di mestiere, ma, qua e là, anzi, qualcosa di meglio: il sentimento della natura, della natura orientale, espresso per la prima volta in musica e con mezzi di estrema semplicità.

***

Io mi ricordo che un giorno Gounod, percotendo un *do* isolato sul suo piano, mi domandò bruscamente: « *Che cos'è questa nota?* — Un *do*. — Egli ripetè la nota e siccome io insistevo nella mia affermazione, soggiunse: *È l'eternità* ». Forse. In tal caso, all'inizio del *Deserto* io desidererei bene che un *do* fosse ugualmente l'immensità. Immensità monotona, poichè la nota unica si prolunga all'infinito; immensità sterile, poichè da questa nota nulla scaturisce, o appena alcuni accordi, umili germi di vita, che rendono ancora più sensibile il nulla nel quale tosto piombano. Sulla soglia del deserto, questa nota sembra immagine e pittura sonora. « *Allah, Allah!* » ripetono le voci, mormorando e gridando, successivamente, il nome dell'Altissimo. Si dovrebbe credere che all'idea dell'immensità della natura si aggiungesse quella dell'unità divina. Ma, invece, essa se ne svincola. Qualcuno ha detto: « *Il deserto è monoteista* ». La natura, laggiù, è così vasta che non si può popolarla, animarla, come i Greci fecero dei loro paesaggi, di divinità innumerevoli, ma solo riempirla di un Dio unico, che è il solo Dio.

Altre pagine sono belle: il canto del *muezzin*, che David ha senza dubbio tratto dall'Oriente; il *Sogno della sera* che svolazza e si trascina indolente su un intervallo di quinta ostinata, della quale i compositori orientalisti hanno abusato, in seguito; l'*Inno alla Notte*, a disegni monotoni, come monotono è sempre il deserto, sui quali la musica si spande e si svolge.

Del *Deserto*, Berlioz scriveva: « *Noi siamo stati commossi, trascinati, oppressi* ». Ma anche questo ci sembra troppo. « *Incantati* » sarebbe stata parola più giusta, specialmente se riferita a *Lalla Roukh* anche più del *Deserto*, bisognerebbe aggiungere oggi. *Lalla Roukh*, la migliore opera teatrale di David, è proprio il contrario d'un'opera di teatro; tutto vi è dolcezza: ma una dolcezza uguale e continua. Il bel poeta errante e la sultana viaggiatrice sognano e languiscono. Cantano cose talvolta squisite, assumono in musica pose graziose e fanno lenti movimenti. Essi agiscono e vivono appena, e nulla esiste attorno ad essi, all'infuori di loro stessi. « *L'Oriente* — diceva Fromentin, che l'Oriente conobbe e amò — *è un letto di riposo troppo comodo, ove si sta bene, ove non ci si annoia mai perchè appena si sonnecchia, si crede di pensare, e ci si addormenta* ». Numerosi sono i caratteri e gli aspetti della natura orientale. Quello che la musica di F. David ha saputo meglio tradurre, è forse l'immobilità.

***

Meyerbeer, col suo cognome straniero, come Gluck, (è del resto il loro solo aspetto comune), può essere considerato come un maestro, non della tragedia, ma del dramma lirico francese. L'*Africana*, storica alla maniera un po' libera delle altre sue opere, ha in più un valore ed un colore esotico: ma d'un esotismo assai incerto. Scribe ci informa con esattezza assai relativa della patria dei personaggi. Interrogata dal Consiglio, Sélika si limita a rispondere: « Ci fecero prigionieri sull'immenso mare ». (La frase, d'altronde, è di bel respiro). « Il nostro canotto, sballottato dalla tempesta, navigava disperso lontano dall'isola dei verdi palmizi ». Se l'Africa è infatti il paese della « figlia dei Re », come la chiama Nelusko, l'isola in quistione, una isola immensa, potrebbe molto probabilmente essere il Madagascar e Sélika sarebbe allora la bisavola della regina Ranavalo. Ma al secondo atto, anche, la singolare lezione di geografia, data, sulla carta, dalla mite selvaggia a Vasco di Gama, lascia ancora ogni latitudine — e longitudine — alla nostra immaginazione. La verità di questa musica sta nel fatto che, a differenza di tante altre, si adatta a tutti i climi ed è specialmente notevole pel grande calore da cui è pervasa.

Verità sopratutto pittoresca e descrittiva, abbagliante e magnifica. « Paesi meravigliosi,... giardini fortunati,... salute! ». Così canta, o piuttosto mormora Vasco, dapprima turbato, poi tremante. È l'Africa, in verità, ch'egli esalta così? Ancora una volta non lo sappiamo giustamente. Ma che importa? Ad ogni modo è una natura sconosciuta e potente e splendida. È un cielo, un azzurro, di cui il *tremolo* acuto dei violini tradisce il caldo e luminoso brivido, una terra di cui noi crediamo sentire battere la vita, come il sangue vergine, nella sorda pulsazione dei timpani.

Verità ben tosto umana e per così dire morale allo stesso tempo. Ecco infatti che si amalgama alla natura, in una comune e lirica effusione, la voce e l'anima dell'eroe, del conquistatore, conquistato dalla sua conquista. Vi è qualche cosa come un matrimonio, ma innalzato ad una dignità più nobile; nozze, sempre, ma grandiose e per così dire cosmiche quanto umane, dono reciproco e completo d'una creatura e della creazione. Verità, infine, che potrebbe definirsi coloniale, poichè questa musica respira l'orgoglio stesso e l'amore della patria accresciuta, arricchita e glorificata da uno dei suoi figli. Aggiungiamo che in questa pagina ammirevole, come in altre dello stesso genere, non penetra un elemento di esotismo autentico, nè una melodia, nè ritmi, timbri o modi che sieno d'origine locale. Non è una copia della naturalezza, o una trascrizione, ma l'intuizione del genio che dà la rassomiglianza al paesaggio, l'illusione a noi, e che crea — in mancanza, forse, e al di sopra dell'esattezza — la verità superiore, l'ideale verità.

***

La nostra musica moderna ha procurato talvolta di essere più esatta. Artisti e sapienti, compositori e critici hanno meglio studiato la storia e la geografia musicale. Hanno investigato i secoli e gli orizzonti, risvegliando meglio il senso d'una archeologia più sicura; ed un esotismo più preciso s'è risvegliato. Si sono approfonditi meglio i modi, i ritmi antichi, popolari, stranieri, procurando di metterli in pratica. Il compianto Bourgault-Ducoudray, autore di certe *Rapsodie del Cambodge*, di *Thamara* e dell'*Ippopotamo*, fu nel campo lirico una specie di Ministro

delle Colonie e di Direttore del giardino delle piante. *Thamara*, con la sua musica veramente orientale, dimostra un gusto spiccato per l'etnografia musicale e per la rappresentazione dell'Oriente. Al secondo atto dell'opera, gli elementi d'un'arte straniera, estranea anche e lontana, si amalgamano a quelli della nostra arte presente e famigliare. Il musicista ha ricavato da questo insieme effetti esteriori e pittoreschi. In un duetto d'amore, in un *lamento* funebre, egli ha notato i suoni che possono rendere anime differentissime dalle nostre, sotto il colpo di passioni uguali alle nostre. Ciò non è banale, nè di mediocre interesse.

Semplice melodia, su alcune strofe di Teofilo Gautier, l'*Ippopotamo* è una pagina descrittiva o realistica e anche simbolica. Più potente ancora della poesia, la musica ci rappresenta l'enorme animale. Essa lo colloca, lo pianta sul suolo con tutta la sua massa e tutto il suo peso. Lo misura con lunghi intervalli, e assesta su di lui terribili accordi. E improvvisamente, dal regno della materia, si eleva a quello dello spirito: dalla bestia all'uomo. *Justum et tenacem propositi virum*. Ed è l'uomo che la musica evoca in faccia al mostro e che paragona a lui fermo, invulnerabile e protetto dalla spessa corazza di cui lo rivestono la sua forza e la sua fierezza. Così il dittico sonoro termina, alla maniera d'un apologo, con relativa morale. Ma, più che una favola, è un'ode di uno splendido lirismo.

***

Saint-Saëns, genio classico tra tutti, negli ultimi anni della sua lunga e gloriosa carriera di musicista viaggiante e di vero rapsodo errante, ha preso il gusto dell'esotismo. La sua *Principessa gialla*, una « principessa lontana » oggidì non sembrerebbe d'un Oriente nè purissimo, nè troppo appofondito. Biblica, più che orientale, è la bellezza del suo ammirato *Diluvio*. *Le Melodie persiane*, la *Suite algerina*, il *Valzer delle Canarie*, *Africa*... rappresentano altrettante tappe dei suoi lontani pellegrinaggi. Ma il quinto ed ultimo dei suoi *Concerti* per piano (seconda parte) è forse il suo capolavoro nel genere esotico. I temi sono stranieri, lontani e, io credo, autentici. Ma la bellezza, la verità superiore non è in essi, ma consiste nella trasformazione e trasfigurazione che li eleva e li rinnova; nella fusione di quegli elementi primitivi (che non sono che la naturalezza e l'istinto) con la musica, la quale è intelligenza, ordine e regola: arte infine.

Tre parti costituiscono questo brano, ch'è forse più rapsodia, che sinfonia. All'inizio, su un accompagnamento di corde dal ritmo disuguale e di sonorità dure, si disegna una melopea orientale. Incrociata di scale rapide, in modi bizzarri, essa è intramezzata da punti coronati. Poi un canto dolcissimo s'innalza, altrettanto chiaro, quanto l'altra era capricciosa. È un canto di barcaioli del Nilo, che riflette la vasta corrente e la pace augusta del fiume. Di tanto in tanto, un accordo appoggiato indica la cadenza dei remi e lo sforzo dei vogatori. Tutto ciò costituisce l'elemento locale e il documento autentico. Ma subito interviene l'artista superiore, che schiude al tema una nuova via ed un più vasto orizzonte, facendone derivare conseguenze e corollari imprevisti. Egli, cioè, ingrandisce il tema, e lo nobilita; e l'umile cantilena d'Egitto entra così nell'ordine e, si direbbe, nel cerchio superiore dell'universale bellezza.

Al motivo africano — l'unità di luogo non essendo rigorosa in questo genere di musica — succede un tema della Cocincina, differentissimo dal primo; non più sognatore, ma allegro, elegante, come prodotto da note o da gemme di cristallo.

E, improvvisamente, in una di queste note, come preso e quasi toccato al cuore dal ricordo del suo paese, il musicista si ferma. Con qualche accordo d'una pienezza ammirabile, si rianima e rientra nuovamente nella vera e nella pura musica. Vi sono dei passaggi pieni di inquietudine quasi tragica. Ritorna la melopea dell'inizio; e riappariscono i suoi frammenti spezzati. All'infuori ed al disopra dell'accompagnamento sempre ansante e rauco, ora si strascina e ora si slancia un libero recitativo. Il piano canta, declama e getta sull'ostinata selvatichezza dell'orchestra una specie di « *vocero* ». È sempre l'Oriente, ma è anche altra cosa e di più d'un paesaggio singolare e lontano. Siamo noi, noi stessi e noi tutti; è il dolore e lo spavento: è, in una parola, l'anima umana. Per ricordare un altro finale che s'assomigli un po' a questo, bisogna risalire a Beethoven, all'Adagio del suo *Trio in re*. Si è definito con leggerezza il *Concerto* di Saint-Saëns: « Beethoven e la via dei Cairo screziata ». Non è malignare di Saint-Saëns, giacchè non si potrebbe meglio caratterizzare il suo esotismo e discernervi più finemente la parte della verità particolare e della bellezza locale da quella della bellezza generale e dell'universale verità.

I contemporanei di Saint-Saëns, Bizet, Massenet, Delibes, hanno dato talvolta alla loro musica un colore o meglio un riflesso d'Oriente, il quale, pallido nei *Pescatori di perle* o in *Djamileh*, risalta meglio nel balletto del *Re di Lahore*. Un'aria, un duetto di *Lakmé* seducono non so per quale grazia misteriosa, evocando l'idea, quasi l'immagine d'un rifugio nascosto, d'un lontano nido d'amore esotico, nascosto, come la fragile melodia che sembra imbacuccarsi sotto gli alberi, le liane e i fiori.

Più vicino a noi, *Marouf* di Rabaud, emana tutto il fascino poetico e spirituale d'un racconto di « Mille e una notte » posto in musica. Esotismo discreto, e senza nessuna impressione di artificio o di pasticcio. Una sola parola, ostinata, « la carovana... la mia carovana », forma il centro e il vero *leit motiv* letterario e musicale di questa bella opera. Carovana fittizia, certo, immaginata liberamente dall'astuto piccolo ciabattino, ma che finisce per arrivare. Menzognera e sincera, alternativamente, la musica colorisce con discrezione e tosto con espansione, con molto spirito sempre, il miraggio e la realtà.

***

Per finire questo studio, portiamo la nostra osservazione, venticinque anni indietro, su *Madama Crisantemo* di A. Messager. Vi sono in quel lavoro troppo dimenticato, molte cose graziose e belle. Prendo a caso (primo atto) una frase della gentile « musmé ». « È a Yeddo, presso il palazzo del Mikado, ove nacqui e fui abbandonata ». Niente più che poche battute eleganti, saltellanti con una grazia puerile, che hanno non so quale colore esotico ed una vernice di porcellana o di lacca. Mi sembra di trovare in questa musica l'andatura d'un camminare leggero e rapido, quasi la fisionomia d'un viso dai piccoli occhi imbrigliati. E questa piccolezza è la caratteristica costante del pezzo. Tutto il personaggio di Madama Crisantemo sembra dipinto in miniatura. Anche in un duetto d'amore con Pierre (Loti stesso), essa non risponde agli ardori del giovane ufficiale che con ritornelli, graziosi e teneri, più che commossi, d'una canzone. Una vita leggera, come quella d'un fiore, anima e non turba mai questa piccola figura da paravento

o da ventaglio, nella quale il musicista, con molto tatto e gusto, s'è guardato di nulla esagerare, nè nell'amore, nè nel dolore.

Ma ecco altri brani e, nel campo dell'esotismo sempre, di magnifiche effusioni. L'evocazione stessa di Vasco di Gama non uguaglia l'inno di Pierre quando saluta il paese di luce e di gioia, tutto natura radiosa e splendida, che egli aveva per tanto tempo promesso a se stesso, e che in fine possiede, o meglio da cui egli è posseduto e estasiato. Tutto è lirico, e sempre più, in questo canto d'estasi ardente. Per una curiosa coincidenza, è scritto come quello di Vasco di Gama, nella ricca e calda tonalità di *sol bem*. Si sviluppa, si accresce, e si eleva al più alto grado d'entusiasmo. Nulla vi è di più bello, in tutta la produzione di Messager, di questo inno vocale e sinfonico ripetuto in orchestra e sulla scena.

Qualche cosa di altrettanto seducente si riscontra anche all'inizio dell'opera. Il prologo infatti si svolge su una nave, che non ha nulla di comune con quella d'*Haydée* o dell'*Africana*. Essa ospita uno dei nostri ufficiali di marina, che conserva qui — anche in musica — il suo glorioso pseudonimo di scrittore.

A fianco di Pierre, sulla passerella, Yves, suo fratello, è in piedi. Noi conosciamo entrambi e li riconosciamo. Essi non hanno nulla d'immaginario; sono dei nostri tempi e dei nostri paesi. Parlano della Brettagna che hanno lasciato e del Giappone verso il quale sono diretti. Alla realtà delle loro persone, dei loro propositi, della loro tenuta, la musica aggiunge anche il suo prestigio e la sua potenza di poesia. Essa amalgama impressioni marine a segnali, a comandi e manovre di bordo, allo squillo di trombe. Un tema che si muove e che sembra avanzare, imita la marcia del naviglio. Accordi lungamente tenuti, che si stendono lontani, traducono la calma del mare e della notte stellata. Un *gabbiere* canta tra le antenne ed il giovane marinaio del *Tristano* o quello dei *Trojani* non sospira una più dolce e melanconica canzone. Intanto l'anima di Pierre e di suo fratello si divide tra l'Oriente che essi sognano e la patria che hanno con rincrescimento abbandonata. Il primo evoca il Giappone e lo descrive gaiamente, con voce fresca, leggera, scorrente su ritmi svelti e quasi pieni d'amore. Ma, d'un tratto, il ricordo del paese e del cielo natio lo turba. In musica e con la musica, questo brusco ritorno è espresso con pungente bellezza.

Giulio Lemaître scriveva un giorno a proposito dell'esotismo di Pierre Loti (e giustamente, crediamo): « Mentre noi immaginiamo nuovi aspetti dell'universo, accade che una volta bene entrati in questa visione, ci troviamo male e con una certa inquietudine, poichè sentiamo la nostalgia delle visioni consuete, familiari, che l'abitudine ci ha reso care ». Nella sensibilità, nel genio d'un Loti questo contrasto e conflitto ha una ragione di essere. I marinai conoscono per esperienza le delizie ed i dolori di questo contrasto. L'averne saputo rendere i due elementi opposti dell'uno e dell'altro, è quello che dà alla musica di Messager, nel suo carattere pittoresco, esotico, la potenza di sentimento e d'umanità.

C. Bellaigue.

L'insegnamento della musica in Lucca e l'Istituto Musicale Pacini

Le prime scuole musicali lucchesi hanno origini remotissime. In Lucca esistevano scuole di canto anche prima del decimo secolo e, oltre alle scuole di canto, fin dal principio del trecento vi furono trattatisti, insegnanti e sonatori di trombe grandi e piccole e di flauti e di timpani, e cantori al servizio della Signoria e sonatori d'organo di non comune valore (1). Della *Schola* fiorente presso la cattedrale dal secolo decimo al decimoquarto, si trova memoria sin dal cadere del secolo ottavo. Ivi insegnavasi il canto gregoriano e, più tardi, la polifonia, tanto che nei secoli XIII e XIV non facevasi funzione sacra alquanto solenne, che non fosse accompagnata largamente da esecuzioni polifoniche.

Dal 1467 circa al 1468 tenne scuola in Lucca il celebre carmelitano inglese Gio. Hotby (o Aobi), chiamato dal Capitolo metropolitano e trattenuto poi anche a spese della Repubblica non appena si videro i frutti del suo insegnamento impartito con trattati di polifonia e canto ecclesiastico, che vanno fra i più importanti di quel tempo.

Già alla fine del cinquecento prosperavano tre scuole musicali nei seminari di S. Michele, di S. Martino e di S. Giovanni. Cristofano Malvezzi da Lucca, *musico ed organista eccellente* (2), fu istitutore per il clavicembalo e la composizione di Giacomo Peri. Un altro lucchese, Agostino Bendinelli, scrittore di teorie musicali e compositore di Salmi, insegnò a Gio. Maria Bononcini, il quale lo ricorda con parole oltremodo lusinghiere: *Volendo fare un canone, che ogni volta che torna da capo si possa alzare un grado lontano dal principio, si consideri quello posto di sopra nella prima parte del P. D. Agostino Bendinelli lucchese, Canonico regolare Lateranense, a cui sebben la musica serve solamente per ornamento di molte altre virtù, e però anche in questa così eccellente, che al giorno d'hoggi, per mio credere, ha pochi che l'agguaglino, et io posso attestarne per riconoscere dai suoi ammirevoli e ben fondati insegnamenti tutto il meglio, che ho appreso in questa professione* (3).

La città di Parma, per le premure del Cardinale Farnese, nel 1621 ebbe a direttore della Ducal Cappella il Capo della Musica della Signoria di Lucca, Alessandro Ghivizzani, nato circa il 1572, insegnante di non scarsa rinomanza.

(1) « Restringendo il discorso ai tempi successivi alla liberazione de' Pisani (1369), qui gioverà ricordare che per quanto quel compiuto Studio d'ogni scienza e disciplina, che Carlo IV ed Urbano VI avevano data facoltà ai Lucchesi di istituire, non si fosse istaurato, non mancarono mai in Lucca scuole di Grammatica, di Umanità, di Aritmetica, e quasi sempre ve ne furono altre appartenenti a discipline legali, fisiche e morali ed anche di arti liberali, come la musica, ecc. Il che si troverà maggiormente vero, quando non solo si mettano in conto le scuole, che dipendevano direttamente dal Governo e si pagavano o si sussidiavano co' denari pubblici, ma anche l'insegnamento che in mille modi si impartiva dal clero e da istituzioni religiose e di beneficenza, da particolari fondazioni, da accademie e società, da maestri tenenti scuole pubbliche a pagamento e da insegnanti nelle case cittadinesche spesso chiamati da altri paesi, ed uomini di gran valore, ecc. », (Vol. 1°, pag. 221, rub. *Offizio sopra le scuole*, nell'Inventario dell'Archivio di Stato in Lucca).

(2) Di lui parla Daniele De' Nobili nelle sue *Memorie* manoscritte dell'anno 1570.

(3) Gio. Maria Bononcini - *Il Musico pratico*, cap. 12, seconda parte.

Lorenzo Gregori, uno dei fondatori della Confraternita dei musicisti lucchesi (1684), confraternita che tanto contribuì al progresso e al mantenimento dell'arte in Lucca, come attesta l'Ab. M.° Luigi Nerici (4), pubblicò un piccolo trattato sul *Principiante di musica* (1697) e, inoltre, il *Canto fermo in pratica* (1716). È necessario intanto rettificare le date di nascita e di morte di questo compositore violinista e insegnante lucchese. L'Abert (*Illustriertes Musik-Lexikon*, 1927), come già l'Eitner, che pur cita, a proposito del Gregori, il Nerici di Lucca, e il Riemann fino all'ultima edizione del 1929 curata da Alfred Einstein (il Fétis non mette l'anno di nascita), dànno queste date: 1688-1742. Il Gregori è nato invece nel 1663 ed è morto nel gennaio del 1745 (5).

A proposito del Gregori lo Schering (6), ragionando dei Concerti grossi a più strumenti di questo autore, pubblicati in Lucca nel 1698 (a dieci anni!?), afferma che al Gregori si deve il merito di aver fissato il principio del *Tutti* come punto di partenza e di conclusione del concertare, principio che lo Stradella, il creatore del Concerto grosso, non conosceva.

Francesco Gasparini, nato in Lucca nel 1668, autore del trattato *L'armonico pratico al cembalo*, fu maestro del Coro delle donzelle del Nosocomio della Pietà di Venezia, dove ebbe per allievo Benedetto Marcello. Questi, tanta era la stima per il Gasparini, non volle pubblicare i celebri Salmi senza sottoporli al suo esame; del che lo pregava, in termini assai rispettosi, con lettera in data 31 luglio 1723 (7). Sempre in Venezia Michelangelo Gasparini (o Guasparini), celebre contralto e compositore, nato in Lucca circa il 1670, e che sembra essere della stessa famiglia del Gasparini, sul principio del settecento fondava una scuola di canto da cui uscirono rinomati artisti, fra i quali la famosa Faustina Bordoni, che sposò poi Adolfo Hasse, detto il Sassone.

Francesco Gemignani, nato nel 1680, non fu soltanto celebre violinista e compositore, ma anche autore di opere didattiche quali il *Trattato del buon gusto, e regole per eseguire con gusto*, le *Lezioni per cembalo*, *L'arte di sonare il violino, contenente le regole necessarie per la perfezione*, il *Dizionario armonico, o la*

(4) In questo articolo abbiamo attinto largamente all'opera del Nerici, *Storia della musica in Lucca*, pubblicata nel 1880 dalla R. Accademia lucchese.

(5) Lib. C della Conf. di S. Cecilia in Lucca, f. 105.

La Compagnia de' Musici, intitolata a S. Cecilia, fu eretta, come abbiamo detto, nel 1684 nella chiesa de' Santi Giovanni e Reparata, ed ebbe tutrice Gio. Lorenzo Gregori fu fra i fondatori e coprì, in seguito, anche la carica di segretario.

Sulla guida del Nerici, volendo completare, per maggiore esattezza, le date di nascita e di morte del Gregori, facemmo ricerca del *Lib. C* cit., ma, disgraziatamente, non esiste più l'archivio della Confraternita, nè si hanno tracce di esso. L'attuale Camarlingo, can. Luigi Dorcni, eletto quasi ininterrottamente dal 1899 in poi, non ha mai saputo di un archivio proprio con documenti relativi. Nel tempo della mia elezione — egli ci ha cortesemente riferito — e nei pochi anni successivi, la Confraternita si adunava una volta all'anno in S. Romano e in processione della festa del 22 novembre; ma di solito si tramava di rinnovare o confermare le cariche e pensare alla festa, ridotta a ben poca cosa, specialmente in confronto dell'antico splendore. Alcuni anni prima della guerra furon fatti grandi restauri tanto al piccolo convento lasciato ai Domenicani dopo la legge di soppressione, quanto alla chiesa di S. Damiano; ma anche se vi fosse stato allora un archivio della Confraternita, chi sa dove sarebbe andato a finire! Poi venne la guerra ed anche la Confraternita ne subì le conseguenze. Dopo l'avvenuta soppressione della Cappella Comunale, che tanta parte ebbe nella storia musicale di Lucca, l'anno scorso si costituì una Cappella che s'intitola a S. Cecilia: tale Cappella è animata dal buon proposito di riportare all'antico splendore anche la Confraternita di S. Cecilia; ma non siamo che agli inizi.

(6) A. Schering - *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lipsia, II Ed., 1927.

(7) Cfr. Nerici, op. cit.

guida sicura alla vera modulazione etc., che ebbero tutte parecchie edizioni e traduzioni.

Il sacerdote Domenico Francesco Vannucci, maestro titolare di Cappella, Musica, Canto fermo e Violoncello della scuola del seminario di S. Michele, nato nel 1718, ebbe per allievo il Boccherini, e nello stesso periodo, o poco dopo, Gio. Lorenzo Mariani, secondo il Fétis uno dei migliori allievi del Padre Martini e fra i più sapienti maestri del tempo, lavorò per venti anni intorno ad un trattato di estetica, che doveva essere *un'opera classica sulla melodia*, in cui cercava di fissare i generi *diversi della medesima. Assegnava egli i confini, i mezzi e le sorgenti della espressione musicale: opera, come vedete, importantissima, e che finora manca alla scienza musica: ma disgraziatamente per l'arte egli finì i suoi giorni prima di averla compiuta. Gli scritti suoi andarono nelle mani del celebre Padre Sacchi, tolto ancor esso 15 anni sono alle muse ed ai vivi, e di quell'opera non se ne sa più nulla* (8).

Carlo Valentini, nato nel 1790, insegnò *bel canto* e compose e pubblicò nel 1848 una raccolta di *Vocalizzi;* Michele Puccini, padre di Giacomo, compilò un *Trattato di armonia* e un *Trattato di contrappunto*, rimasti inediti; Giovanni Pacini dette alle stampe nel 1834 i *Cenni storici della musica*, un *Trattato di contrappunto*, un *Corso teorico pratico di lezioni di armonia* ed i *Principii elementari col metodo del Meloplasto* « per abituare i giovanetti alla perfetta intonazione ».

Fra i trattatisti ed insegnanti che contribuirono, prima dell'ottocento, alla educazione musicale della città di Lucca, debbono essere finalmente ricordati Guglielmo Roffredi, canonico primicerio e poi vescovo di Lucca nel 1170, il sacerdote Giuseppe Laurenzi (1623), Lelio Guidiccioni (1637), Pietro Giannotti (1759), Pellegrino Tomeoni (1795) e Florido Tomeoni (1798).

Nel secolo scorso, oltre al Pacini, maestro del padre di Alfredo Catalani, che a sua volta ebbe dal padre i primi insegnamenti musicali, deve essere ricordato per la sua attività Michele Puccini, maestro dell'Angeloni, che non abbandonò mai il trattato da lui composto per i suoi scolari. Al Puccini, morto nel 1863, successe nell'insegnamento del contrappunto e della composizione il maestro Fortunato Magi. L'Angeloni, venuto dopo il Magi, insegnò a Giacomo Puccini (la dinastia musicale dei Puccini s'inizia due secoli or sono con un altro Giacomo nato a Lucca il 26 gennaio 1712), a Gaetano Luporini, l'attuale direttore dell'Istituto musicale Pacini, e, fra gli altri, a Carlo Carignani, di cui si ricordano le riduzioni per canto e pianoforte delle opere del Puccini, tutti lucchesi.

L'insegnamento della musica in Lucca ha avuto, dunque, nel corso dei secoli, buona lena e successo; e questo, evidentemente, è dovuto anche alla serietà della scuola. Ciò è comprovato, fra l'altro, da un episodio della vita del Pacini, il quale essendo stato chiamato nel 1849 in altra importante città per dirigervi una scuola musicale, non avendo potuto ottenere di regolarvi gli studi coi proficui metodi usati in Lucca, rinunziò al mandato (9).

***

L'Istituto musicale Pacini è considerato come l'erede naturale delle istituzioni che per lunghi secoli mantennero viva e feconda l'arte musicale in Lucca. Ma

(8) Giuseppe Carpani - *Le Haydine*, Lettera IX, pag. 145, Padova, Ed. del 1823.
(9) Cesare Perini - *Storia della musica in Lucca*, pubblicata per cura del cav. Giovanni Pacini.

ai primordi del secolo XIX vi fu un periodo doloroso per queste istituzioni, quando il governo napoleonico dei principi Baciocchi fece man bassa di esse (10). Nel 1805, infatti, fu soppressa la Cappella Palatina di cui l'ultimo maestro fu Antonio (1747-1833) di Giacomo Puccini, bisavolo dell'ultimo Giacomo; nel 1807 vennero soppressi la Confraternita di S. Cecilia, che ebbe tutte le rendite indemaniate, e i due seminari di S. Michele e di S. Giovanni mentre quello di S. Martino rimase, ma decimato nei beni e nel numero degli alunni, e, nonostante, con mezzi limitati, potè continuare il servizio musicale del Duomo.

Queste soppressioni sommarie indussero l'Ab. Domenico Quilici (1759-1831), maestro compositore (di lui si conservano molti lavori), letterato e matematico, ad aprire una scuola dove, gratuitamente, egli istruiva i giovani nel solfeggio e nel bel canto e dove ogni settimana si adunavano professori strumentisti per concerti a piena orchestra.

Ben presto però i principi Baciocchi si accorsero del mal fatto e tentarono di rimediarvi. Il 17 febbraio 1809 (11) fu stabilito di fondare una Cappella composta di diciotto musicisti fra cantanti e strumentisti, della quale fu nominato direttore il suddetto Quilici (12), a cui il 2 febbraio 1811 successe il maestro Domenico Puccini (1771-1815) (13). Allora la scuola del Quilici cessò di esser privata poichè il 2 marzo 1812 egli fu eletto maestro di musica vocale del Comune, con l'obbligo di dar lezione a venti giovanetti sino alla mutazione della voce (14).

Passata la dominazione dei Baciocchi (1814) la duchessa M. Luisa, già regina d'Etruria, con decreti del 7 e 8 decembre 1818, ordinò che in luogo della vecchia Cappella (la quale aveva menato sempre vita stentata e sotto il Governo provvisorio era ridotta a otto individui) fosse costituita una nuova Cappella vocale e strumentale in servizio della R. Corte e della Comunità di Lucca. Essa componevasi di 2 soprani, 2 tenori, 2 bassi, un contralto e 24 strumentisti (15). Intanto la scuola del Quilici continuava a dare i suoi buoni frutti a spese del Comune; alle lezioni di canto il Quilici aggiungeva, per conto proprio, quelle di armonia, contrappunto e composizione.

Non minore interesse della madre dimostrò per l'arte musicale e per le sue scuole il duca Carlo Lodovico. Egli infatti, con decreto 18 luglio 1825, « allo scopo di riunire in un sol centro tanto la piccola Cappella di S. Romano (pur essa

(10) V. la relazione manoscritta redatta dal prof. Raffaello Baralli e presentata, forse nel 1923 (manca la data), dall'Istituto Pacini al Municipio di Lucca. Il Baralli (1862-1924) fu un fervente gregorianista, insegnò estetica e storia della musica all'Istituto Pacini e pubblicò i seguenti lavori: *Di un nuovo « Telum imbelle sine ictu » contro il canto gregoriano*, Pisa 1901; *Osservazioni sul mensuralismo nel canto gregoriano*, nella « Rassegna Gregoriana », Roma; *Ab initio non fuit sic (A proposito del diesis nel canto liturgico)*, Lucca 1902; *Di una proprietà ritmica del canto liturgico*, Lucca 1903; *Le figure dell'« ancus » o « climacus liquescens » nei manoscritti gregoriani (Loro significato ed esecuzione)*, nella « Rassegna Gregoriana », n. 9-12, 1908; *Di un nesso alfabetico musicale nei manoscritti Sangallesi*, nella « Rassegna Gregoriana », n. 5-6, 1909; *Il trattato di Prosdocimo di Beldomandi contro il Lucidario di Marchetto da Padova per la prima volta trascritto da D. Raffaello Baralli*, Torino, Bocca, 1913; *I cartelli marginali del manoscritto H. 159 di Montpellier (Studio paleografico)*, Lucca 1914.

Sulla *Paleografia musicale* si conservano vari volumi manoscritti del Baralli nella Biblioteca capitolare di S. Martino in Lucca, che ci proponiamo di esaminare.

(11) Protocollo dell'interno del 1809, n. 308.
(12) Prot. d'Int. 1811, n. 1380.
(13) N. 3798 Ibid.
(14) N. 482 Ibid.
(15) N. N. 1727-1730.

fondata da M. Luisa) che la scuola di musica detta comunale e renderla così completa », crea una nuova Cappella, composta di dodici cantori e di trentadue strumentisti, con a capo il Quilici, nominato poi maestro direttore della Cappella e della Scuola comunale. Così la Scuola comunale, incorporata nella Cappella, diviene Scuola Regia. Notiamo qui come il Duca, con decreto del 27 marzo 1838, provvide alla costituzione ed all'arricchimento di un archivio musicale governativo, passato in seguito all'Istituto Pacini.

Nel giugno del 1839 Giovanni Pacini, che, fin dal 1835, aveva aperto in Viareggio un Liceo musicale intitolato a Carlo Lodovico, presentò al Duca un suo progetto per la erezione di un Istituto musicale in Lucca. Nel 1842, infatti, Carlo Lodovico riunì in un solo istituto le scuole musicali lucchesi e ne affidò la direzione al Pacini. Ma allorchè il Lodovico, col consenso del figlio Ferdinando, abdicava in Modena (6 ottobre 1847) alla sovranità sullo Stato di Lucca in favore di Leopoldo II di Lorena, il governo del Granduca di Toscana, non volendo conservare nè l'Istituto nè la R. Cappella « per evitare serie opposizioni che manifestavansi in paese » (16), concesse un assegno all'Amministrazione Comunale di Lucca al solo scopo di mantenere una scuola di musica che dovesse servire anche al culto divino. Subentrata così l'Amministrazione Comunale nel luogo dei governanti cessati e dato, con deliberazione del 4 giugno 1852, un nuovo ordinamento alle cose, Scuola e Cappella divennero una sola istituzione spettante al Comune e da questo interamente sovvenuta. Con la somma assegnata dal Governo Toscano per dette istituzioni e con un aumento stanziato dal Comune sul proprio bilancio, dopo varie peripezie e discussioni riguardanti anche il Conservatorio di Firenze, che è inutile rievocare, si potè nuovamente dare assetto alla Scuola e alla Cappella, e tutti i professori e cantanti della Cappella Borbonica, già pensionati, furono nuovamente assunti.

Alla morte del Pacini, avvenuta in Pescia nel 1867, la Scuola venne denominata, con deliberazione comunale del 30 dicembre dello stesso anno, Istituto Musicale Pacini, in memoria del suo benemerito direttore.

***

L'Istituto Pacini, essendo sindaco di Lucca il dott. Mario Guidi che, specialmente, ne perorò la causa, ottenne il pareggiamento con R. Decreto 18 sett. 1924. Oggi ha sede in piazza S. Ponziano ed è diretto dal maestro Gaetano Luporini, musicista noto ed apprezzato e valoroso insegnante. Le varie scuole sono al completo: ricordiamo fra gli insegnanti, oltre al Luporini, i maestri Giovannetti, Spinelli (allievo dell'Angeloni: ha scritto specialmente musica sacra), Bonelli, Federighi (allievo dell'Angeloni, riduttore e trascrittore degli Oratori del Perosi), Paoli, le professoresse Bertolucci, De Colli, De Nobili, i professori Nuti, Nencini, Priano, Galli. Gli allievi dell'anno scolastico 1930-31 ascendono a 160.

Dall'Istituto Pacini, durante la direzione del Luporini chiamato nel 1902, sono sortiti: Carlo Jachino, che vinse il concorso internazionale di musica da camera promosso dal Circolo degli Artisti di Torino, con una *Sonata a nove* (1913), e il concorso governativo per un'opera lirica, con *Giocondo e il suo Re*, rappresentato a Milano ed a Roma (1924-26) e, inoltre, il secondo premio, sui seicento

(16) V. la Relazione sulla riforma dell'Istituto Musicale Pacini: *Note e illustrazioni necessarie alla intelligenza completa della relazione 6 ottobre 1909*, Lucca 1909.

concorrenti, nel concorso bandito dalla *Musical Fund Society* di Filadelfia (1928), con il *Secondo Quartetto*, e che oggi insegna al Conservatorio di Parma; Gustavo Giovannetti il cui *Petronio* su libretto del Custer, altro allievo dell'Istituto, fu rappresentato con vivo successo al Costanzi (1923); Sebastiano Caltabiano autore di musica sinfonica e da camera; il cornista Dante Baccelli, conosciutissimo nei principali teatri, oggi insegnante al Liceo Musicale Martini di Bologna; Giorgio Lippi primo violoncello dell'orchestra sinfonica fiorentina; Enrico Pardini insegnante di violoncello al Liceo Musicale di Cagliari; ed altri e, fra essi, il sottoscritto.

ALFREDO BONACCORSI.

Si naturale o *La* naturale?

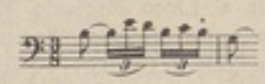
(a proposito del "Guglielmo Tell„)

La domanda che il prudente don Abbondio ruminava tra sè quella tal sera che tutti sappiamo, « Carneade! chi era costui? », quella medesima domanda molti tra i giovani musicisti moderni potrebbero oggi forse rivolgersi sentendo risuonare il nome di un certo Arditi, che noi, diciamo così, meno giovani, invece ricordiamo aver sentito rammentare dai nostri padri e dai nonni. Chi era costui? Io per mio conto non lo ricordo se non come autore di un famosissimo (*in temporibus illis*) waltzer, portato in giro per il mondo dalla celeberrima Patti, e arrivato anche sino a noi a traverso qualche soprano leggero, in osservanza alla poca approvabile abitudine, invalsa da anni, di infarcire la scena della lezione, nel *Barbiere* rossiniano, di pezzi di bravura, tolti altrove. Il famoso waltzer aveva anche un titolo; era l'epoca dei titoli romantici, per fanciulle nubili (assai diverse di mentalità dalle attuali), così arrivarono fino a noi *La stella confidente*, *La Musica proibita*, questo *Bacio* del suddetto Carneade, e altre cose del genere.

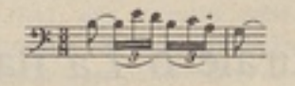
Ed ecco che, quasi affondato completamente nell'abisso del più definitivo oblio, io mi trovo a dover rievocare il suo nome per una ragione che ha la sua grande importanza, nel campo dell'esecuzione, e quindi la più viva attualità. Si tratta di una nota, di una sola piccola nota, di dubbia esattezza; ma quale valore può avere una nota, anche unica, quando essa risuoni in una di quelle pagine che, uscite dalla mente creatrice del genio, si sono fissate nell'eternità! Voglio parlare dell'immortale Rossini e della sinfonia del *Guglielmo Tell*. Ora, nel centro della *pastorale* indimenticabile, che il Corno inglese, ad imitazione di una serena zampogna, spiega nell'atmosfera della più pura quiete dopo la tempesta, c'è una nota che è rimasta per anni e anni incerta, e diversamente interpretata. Un equivoco avvenuto forse nelle prime copie del manoscritto originale, e successivamente ripetuto in molte edizioni stampate in Italia e in Francia, ha portato sino ai giorni nostri questo dubbio senza risolverlo; anzi, si può dire che (cosa più grave) ha risoluto il dubbio, ma in favore dell'errore e non della verità; almeno tale sembra la cosa, a voler credere alle asserzioni categoriche contenute nel volume delle

« Memorie » di Arditi (edite a New York in lingua inglese) e ai documenti che egli porta, a riprova. Noto è che l'Arditi ebbe rapporti di amicizia e di familiarità grande con il Rossini. Ecco quanto egli narra.

Parlando una sera con Rossini sull'uso invalso presso qualche teatro di eseguire la battuta in questione, che è poi questa:



così com'è qui sopra scritta, Rossini partì in quarta velocità con una sfuriata, asserendo nel modo più categorico e definitivo che la battuta doveva suonare così:



e a documento indiscutibile della sua volontà, rilasciava *scritta di suo pugno* la battuta incriminata sopra il rovescio di una carta da visita, all'Arditi stesso, che ne riprodusse il fac-simile nelle sue « Memorie ». Ora, siamo noi avanti a un caso di mala fede e ad una temeraria falsificazione di documento, oppure è da credere che la narrazione dell'Arditi sia veritiera, come verosimile appare? Se l'asserzione è veritiera, ci troviamo costretti oggi a riconoscere che la versione esatta, malgrado la sua innegabile banalità di forma che la rende in certo qual modo inferiore esteticamente all'errore, ha il diritto di riprendere il suo posto nelle esecuzioni del capolavoro rossiniano; e questo in barba a tutte le autorità direttoriali (che non sono nè poche nè piccole) che hanno da tempo optato per la versione erronea. Prova questa, del resto, di un profondo rispetto dei segni, e quindi prova consolante per tutti quelli (non escluso lo scrivente) che sono stati nell'errore trascinati. Certo un'epoca come la nostra — dico quella delle generazioni che si accostarono al campo dell'esecuzione sinfonica e teatrale dopo il 90 — un'epoca come la nostra che portò quale prima regola, nell'avvicinarsi a una partitura, la religione del rispetto alla lettera, doveva fatalmente cadere nell'errore di cui è qui questione.

Aggiungete che l'errore, alla sensibilità armonica e melodica moderna, poteva contenere una maggiore attrattiva, che non un'adesione facile e orecchiabile a un disegno banalmente ripetuto infinite volte nella musica, anche minore, del secolo XIX, sopra tutto melodrammatica; talchè potè darci una certa gioia scoprire una « singolarità » nel vecchio papà Rossini, per il quale mai ci mancò incondizionata ammirazione, ma una singolarità simpatica che quasi ce lo avvicinava maggiormente... Invece viene il signor Arditi, autore del deplorevole *Bacio*, e senza complimenti ci dà torto per sempre, spiattellandoci sotto il naso il *documento*, la prova irrefutabile, senza possibilità di appello. E va bene: sia per il *la* naturale invece che il *si*. Ma come mai per esempio il Guidi, operaio incisore fiorentino, il cui nome è così gloriosamente legato all'arditissima impresa della pubblicazione di partiture tascabili, in un'epoca in cui nella dotta Germania non si pensava neppure da lontano a una simile cosa, come mai il Guidi così coscienzioso, così accurato, è caduto anche egli nell'errore? Sbaglio dunque di svista nel manoscritto? Cattiva interpretazione dello stampatore della grande partitura

pubblicata a Parigi la prima volta? Pure, nella edizione del Brandus di Parigi, che dovrebbe essere o la prima o una delle primissime (e che io ho) c'è tanto di *la* naturale... mentre l'edizione italiana per canto e piano di Ricordi porta il *si*. Io non faccio qui che segnalare la cosa nell'interesse dei direttori d'orchestra; ma varrebbe forse la pena di compiere una inchiesta a fondo.

Ad ogni modo il documento dell'Arditi dovrebbe restare inappellabile.

Strana cosa questa delle sviste dei manoscritti... e pensare che in Germania si è aspettato anni e anni per corregge alcuni errori nelle partiture più celebri di Wagner, il quale poi era di un'accuratezza formidabile nello scrivere le sue partiture, senza salvarsi neppur egli da errori. Bisogna arrivare alla edizione del *Tristano* edita dal Peters dopo la guerra, nella revisione, veramente perfetta, di Felice Mottl — il grande direttore di Karlsruhe e di Bayreuth — per trovare rimessa giustamente a posto la 57ª battuta del preludio nella parte dei clarinetti, che urtavano tremendamente in dissonanza inaccettabile e inspiegabile con i due corni (con i quali debbono andare invece all'unisono). E così il famoso *sol b* dei bassi, nel primo accordo della 1ª scena, sempre nel *Tristano*, appena terminata la canzone del marinaio; *sol b* che un'autorità della competenza di Hans von Bülow aveva mutato in *sol bequadro* (vedi la sua edizione per canto e piano) mentre si può da ognuno controllare, oggi che il fac-simile della partitura manoscritta è in commercio, come sia *senza alcun dubbio* un *sol bequadro*. E via via tanti errori, piccoli più o meno, ma tutti di grande importanza per l'esecutore, che a volte, anche se autorevole e serio, si lascia suggestionare dalla autorità di un revisore e trascinare all'errore. Chi non sa oggi la questione del *fa diesis* o *bequadro* nel terzo atto del *Tristano?* [pag. 338 dell'edizione Ricordi canto e pianoforte: terza battuta].

Quante discussioni! Bülow porta *fa* naturale; ma essendo un ritorno di progressione, la logica porta il semitono (cioè *fa diesis*). Poi viene fuori il fac-simile del manoscritto e si vede che mentre i corni fanno *fa diesis* i primi violini suonano *fa* naturale... e allora? che cosa è da arguire? c'è un *diesis* di più ai corni o uno di meno ai violini? Che cosa è più probabile, che l'autore *dimentichi* di mettere un accidente a una parte, oppure che distrattamente *aggiunga* erroneamente un accidente? Io francamente opto per la dimenticanza e suono *fa diesis* ai violini in ottava con i corni. Mottl è della mia opinione nella revisione sua.

Del resto tutto ciò finisce per dimostrare chiaramente una cosa che disonorevole non è; e che cioè si è capito anche da noi che studiare bisogna e seriamente; che l'arte dell'esecutore porta con sè dei doveri immensi e delle immense responsabilità; che il rispetto del segno è forse il primo dovere dell'interprete avanti all'opera di creazione che egli è chiamato a comunicare; e che fino a che vi sarà questo rispetto, anche gli errori (che gli uomini non potranno mai evitare) non porteranno un troppo grande peso sulla bilancia morale dei doveri; molto meglio sbagliare ed esporsi anche agli infortuni di qualche giusta critica, piuttosto che inscriversi nella anonima e innumerevole schiera degli « *sciaurati che mai non fur vivi* ».

VITTORIO GUI.

NOTA. — Per la questione del *fa* nel terzo atto del *Tristano e Isotta*, scena prima, parte di Kurvenaldo, tutte le edizioni per canto e piano portano il *diesis*, salvo l'edizione tedesca di Litolff, revisione Bülow, e l'italiana Ricordi.

RIVISTA DELLE RIVISTE

VOX POPULI

In Francia vi è polemica sull'opera d'arte e sul pubblico: sull'intelligenza del pubblico, sull'idolatria per i capolavori consacrati, per l'amore sviscerato della musica tedesca del secolo scorso e per l'incomprensione e l'indifferenza in cui sono lasciati altri lavori non meno degni d'esser noti ed apprezzati. Polemiche, articoli, dibattiti sull'argomento: tutte cose vecchie quanto il mondo e che lasciano il tempo che trovano. M. L. Chevaillier, nel *Monde Musical* scrive alcune pagine piene di buon senso (senso piuttosto raro in dibattiti del genere) che val la pena di riassumere e far conoscere.

Posta la questione nei suoi veri termini: « *Qual'è il piacere che il pubblico cerca nell'opera d'arte e quale rapporto passa fra un tale piacere ed il valore e l'esistenza dell'opera d'arte stessa* », lo scrittore osserva che il pubblico ha due forme di reazione davanti all'opera d'arte: o ne gode beatamente secondo il proprio istinto, oppure obbedisce a certe direttive che ha assorbito.

E' innegabile che lo spettatore (e parliamo del melomane appassionato, non del musicista di professione) se, ascoltando un'opera d'arte si abbandona senza preconcetti alla propria fantasticheria può ricevere un'emozione oppur no. Se l'opera d'arte lo commuove, egli manifesta la propria ammirazione senza riserve: altrimenti si chiude in uno sdegnoso silenzio, o peggio protesta violentemente.

Ma lo spettatore non si abbandona sempre. Egli ha il suo piccolo amor proprio, il suo piccolo rispetto umano. Sa troppo bene che egli fa parte d'un *vulgum pecus* e che al disopra di lui ci sono delle persone colte, sapienti, raffinate, ammirate che non s'accontentano d'un'emozione a fior di pelle, che hanno studiato e sanno un sacco di cose che egli ignora e che lo guardano con sdegno. E lo spettatore medio ascolta gli avvertimenti salutari che una tale assemblea lancia al popolo dall'alto della sua torre d'avorio: bene inteso non ne capisce più di prima, ma così almeno impara che *per non sembrare un imbecille* « deve » ammirare questo o quello. Allora ammira, acclama, urla il suo entusiasmo con tanta energia pari alla mancanza di convinzione: qualche volta si commuove davvero, ma allo spettacolo del proprio entusiasmo. E questo si chiama *snobismo*.

Il pubblico dunque cerca nella musica due sorta di piaceri: prima quello di godere della musica che gli dà un'emozione: poi quello di non sembrare un imbecille. *Sincerità* e *snobismo*, mescolate. Il risultato dei due componenti è: *il gusto del pubblico*.

Quale rapporto passa fra questo piacere a *double-face* e l'esistenza dell'opera d'arte?

E' logico che un'opera d'arte comincia ad esistere solo dal momento in cui essa viene a contatto con la massa e suscita in questa reazioni diverse, e che *praticamente* un'opera non può vivere se non è sostenuta dal pubblico. Ammettendo che il pubblico abbia torto, e che esistano ben altri capolavori che quelli da lui ufficialmente consacrati, per un giudizio esatto ci si dovrebbe rivolgere alla massa, meno numerosa è vero, ma ben agguerrita, dei *competenti*: ma in questo campo regna la discordia: ognuno ha le sue opinioni e le sostiene: tante teste, tanti pareri... Conclusione: un capolavoro riconosciuto come tale da pochi è destinato a restare nelle biblioteche e ad esser quasi nulla; e solo il sostegno di un pubblico assai vasto può dargli un'esistenza sociale. E' necessario dunque tornare alla *Vox populi*.

Ammessa la crudele necessità di passare per le zampe del leone (pubblico) due soluzioni si offrono all'autore di un'opera d'arte. La prima è quella di sollecitare il giudizio del pubblico, poichè la sua collaborazione è stata dimostrata indispensabile all'esistenza dell'opera d'arte, e di *accettare* tale giudizio. E' naturale che una tal soluzione ripugni all'artista tutto compreso della propria arte e della propria personalità. E' chiaro che essa è in contraddizione col suo catechismo morale: « opera secondo la tua coscienza e non preoccuparti di ciò che si dirà »: — ma l'A. cita una quantità di artisti, e non dei minori — Corneille, Chateaubriand, Rameau, Mozart, Beethoven, Berlioz e poteva aggiungere il nostro Verdi — i quali hanno riconosciuto la necessità di rivolgersi alle folle, hanno sollecitato il loro giudizio, ed hanno fatto alcune concessioni per renderselo favorevole.

Ma un tale giudizio dev'essere accettato senza proteste? Qui s'entra nella seconda parte del problema. Avendo riconosciuto indispensabile la collaborazione del pubblico, ma non accettando *a priori* il suo giudizio, perchè non tentare d'influire su tale giudizio, in una parola di *formare* il « gusto » del pubblico, di fare la sua educazione? L'argomento è troppo lungo a trattarsi, ma i fatti hanno dimostrato che *in certa misura* si può indirizzare, modificare il gusto del pubblico: Bach è stato rivelato al pubblico, da Mendelssohn; Beethoven, da Habeneck (in Francia); Berlioz, da Colonne; Wagner, da Lamoureux (ed in Italia da Mancinelli, Faccio e Martucci). E lo scrittore conclude:

« Siamo umili. Artisti grandi o piccoli, profani o competenti, noi siamo dei poveri uomini press'a poco ignoranti in seno ad una natura che ci domina, ci atterrisce, ci annienta. Se una musica ci fa del bene o ci aiuta a sopportare il male non discutiamo troppo la sostanza. Noi dovremmo ricordare questa Verità: che una produzione dello spirito umano di cui nessuno dica: questo è bello! non ha che una bellezza illusoria. In compenso basta che una sola persona pronunci questo giudizio favorevole perchè il suo oggetto partecipi, sia pure per una parte infima, della bellezza.

Non esiste altro criterio, e fino ad oggi i capolavori sono quelli che hanno raccolto il maggior numero di voci tra la folla anonima. Gli artisti possono bene ribellarsi davanti a questo, ma il fatto è di un'evidenza schiacciante, formidabile. La *Passione secondo San Matteo* sarebbe morta definitivamente se il pubblico non avesse seguito Mendelssohn; e che cosa avrebbe potuto fare la bacchetta direttoriale di Colonne per la *Dannazione di Faust*, se centomila spettatori non si fossero inebriati alla musica di Berlioz e non avessero urlato il loro entusiasmo? ».

PIANOFORTE A DUE MANI

V. BILLI

L'enfant prodige

Quattro pezzi facili. Op. 445.

120049. - 1. *Petits arabes* (Piccoli arabi). Oriental. L. 4,—

120050. - 2. *Grand' mère raconte* (La nonna racconta). Mélodie. L. 3,—

120051. - 3. *Sorrento*. Petite tarantelle. L. 3,—

120052. - 4. *Bergère* (Pastorella). Chansonnette. L. 3,—

122053. - Completo. L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Un Mottetto di Mozart... che non è di Mozart

Lo studio della musica del passato è decisamente ricco di sorprese, quando lo si faccia con serietà d'intenti e buona preparazione. Diciamo così perchè, generalmente parlando, c'è più entusiasmo che preparazione in tali intraprese, dov'è prudente andare con i piedi di piombo: ma quando lo si faccia seriamente c'è da aspettarsi anche l'impossibile. Novità ce ne saranno sempre nel passato: forse più che nel presente. Intanto ecco l'ultima: un *mottetto* di Mozart, non è nient'affatto suo. Dopo i concerti attribuiti a Bach, che viceversa erano di Vivaldi (la storia non è più tanto fresca, ma forse qualcuno se ne ricorda ancora) ecco che l'ammirevole *Adoramus te* di Mozart (che figura nel catalogo Köchel col numero 327 — e nella grande edizione critica delle opere mozartiane: serie III N. 30) non è nient'affatto di Mozart, bensì di un altro italiano: Quirino Gasparini. — Oh! come mai se alla biblioteca di Berlino figura l'autografo del maestro, tutto di suo pugno?

Ce ne dà notizia la *Revue de Musicologie*.

L'autografo mozartiano della Biblioteca di Berlino, non porta alcuna indicazione d'autore e fu, naturalmente, attribuito all'autore del *Don Giovanni*, nonostante che più d'uno studioso avesse fatto osservare che certe particolarità di stile e d'espressione erano più specificamente italiane che mozartiane, ed avesse elevato dei dubbi, non sull'autenticità del manoscritto, ma nell'attribuzione del lavoro. Un vecchio maestro di cappella della cattedrale di Strasburgo, Hermann Spiess, moralmente sicuro di poter far risalire la data di composizione dell'*Adoramus te* all'epoca di Lotti e di Caldara, cominciò a esaminare metodicamente i fondi di musica antica della biblioteca della *Dommusikverein*, dove si conserva preziosamente un'importante collezione di partiture manoscritte, provenienti dalla successione di Mozart, e legate a quella biblioteca dal secondo figlio del maestro, morto a Carlsbad il 30 luglio 1844.

Hermann Spiess ebbe la mano felice perchè potè trovare un volume manoscritto e legato sotto la denominazione « *Musica sacra div. auctor.* » contenente composizioni di Allegri, Carissimi, Durante, Palestrina, Ricciardi, Foggia, Gossec, Abbatini, Bestali, Gasparini, ed altre senza nome d'autore. Basandosi sulla copia d'un mottetto di Gossec, lo Spiess suppone che tali composizioni dovessero esser raccolte verso il 1784.

Nella raccolta si trovano due mottetti funebri di Quirino Gasparini: un *Plangam dolorem meum* il cui testo è tolto dall'Ufficio dei Morti, ed un *Adoramus te*. Al tempo di Mozart, in tutta l'Austria, il canto dell'*Adoramus*

te era d'uso corrente alle messe per i defunti, dopo l'elevazione: ora, questo *Adoramus te* è precisamente quello famoso attribuito a Mozart e stampato nella grande edizione critica delle opere del Maestro.

Nessun altro pezzo della raccolta gli può esser paragonato, tranne il *Plangam dolorem meum* di Gasparini: le due composizioni sono d'identica struttura: all'inizio solenne, si succedono ampie armonie verticali, corti sviluppi in stile d'imitazione, pedale che prepara la conclusione; la più evidente parentela armonica e melodica affiora ad ogni misura; e la loro bellezza giustifica pienamente la simpatia che Mozart aveva per essi.

Il *Plangam dolorem meum* e l'*Adoramus te* figuravano già — insieme con un *Christe Redemptor* e di un *Tantum ergo* — tra le opere di Quirino Gasparini nel catalogo di musica religiosa pubblicato a Vienna nel 1799 da Giovanni Fraeg.

Così finalmente vien riparato il torto ingiustamente fatto alla memoria del vero autore dell'*Adoramus te*: se questa riparazione non toglie nulla alla gloria di Mozart, in compenso aumenta la considerazione in cui va tenuto il vecchio maestro italiano. L'abate Quirino Gasparini, membro dell'Accademia di Bologna, è uno di quei musicisti la cui opera — ancor pochissimo nota — deve riserbare alla musicologia, piacevoli sorprese. Violoncellista reputato, maestro alla Corte di Piemonte fin dal 1749 (come afferma Burney che lo conobbe a Torino nel 1770), autore di *Trii* per archi, di *Salmi* e di *Mottetti* con o senza accompagnamento, e di uno *Stabat Mater* per 2 soprani, violoncello e basso continuo, Gasparini scrisse ancora, nel 1767, un *Mitridate* la cui partitura si conserva nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi. Si sa che, tre anni più tardi, Mozart doveva servirsi dello stesso libretto per il teatro di Milano.

L'abate Gasparini, già assai prima del 1771, era assai ben conosciuto da Leopoldo Mozart, che lo cita più volte nella sua corrispondenza: era naturale che Wolfango Mozart, volendo costituirsi per uso personale una collezione di modelli di composizione d'antichi maestri italiani, fosse spinto a scegliere, tra le più belle, alcune pagine d'un musicista già da tempo in relazioni artistiche con la sua famiglia.

PIANOFORTE A DUE MANI

F. SCHUBERT

121560. - *Ave Maria.* Op. 52, N. 2. L. 2
121561. - *Serenata.* » 2

Trascrizioni secondo l'originale.

EDIZIONE RICORDI

ITALIA

Bollettino Bibliografico Mensile. - Milano, marzo 1931.

—— *Frescobaldiana.*

Risposte di H. Prunières e di L. Ronga alla lettera di G. Benvenuti apparsa nel precedente numero, a proposito del volume *Frescobaldi* di L. Ronga.

Musicisti d'Italia. - Milano, marzo 1931.

—— *Sebastiano Caltabiano.*

Breve profilo del giovane musicista lucchese, già affermatosi brillantemente nel campo della musica sinfonica e da camera.

La Rassegna Musicale. - Torino, marzo 1931.

G. Pannain. - *Lorenzo Perosi.*

« Il vero musicista, in Perosi, è il sacerdote:... quando egli s'attacca alla tradizione della liturgia cattolica, la strappa all'artiglio dell'aridità scolastica per animarla d'un suo ingenuo ardore lirico... La sua vera vita d'artista splende quando la liturgia si traduce in canto... ». Vi è nella sua arte una voce per cui egli vivrà nella storia dell'arte italiana: « è una voce di religione, umile sentimento del culto, che nessun musicista italiano ha saputo rinnovare da allora ad oggi... ».

A. Parente. - *Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia.*

Il sottotitolo — *L'estetica di F. Torrefranca. La musica come elevazione mistica, come categoria dello spirito e come sentimento puro* — fa comprendere la materia dello studio (di cui qui si pubblica una parte e che riassumeremo a pubblicazione compiuta). Si tratta d'un esame critico dell'estetica del Torrefranca con speciale riferimento al notissimo studio sulla *Vita musicale dello spirito* ».

M. Mila. - *Il concetto di musica drammatica.*

« L'artista — poeta, scenografo o musicista che sia — può dare al melodramma non la verosimiglianza, ma la verità, trasportandolo in un piano superiore di realtà artistica, e *drammatica* chiameremo l'ispirazione musicale che compie questo miracolo e che modellandosi rigorosamente su tutta l'azione ne riscatta le convenzioni, le assurdità, le inverosimiglianze... ».

Note d'Archivio. - Roma, gennaio - marzo 1931.

R. Casimiri. - *Sebastiano Raval, musicista spagnolo del sec. XVI.*

Notizie biografiche — in base a nuovi documenti — su questo musicista spagnuolo che fu maestro della Cappella Reale di Palermo verso il 1600. Allo scritto segue una bibliografia delle opere del Raval e la

E. POZZOLI

CAMPAGNA ROMANA

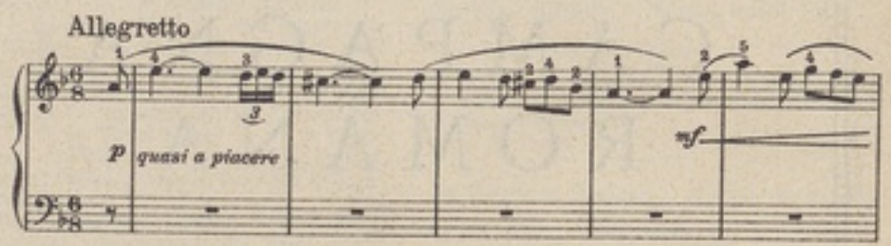
DALLE "IMPRESSIONI„

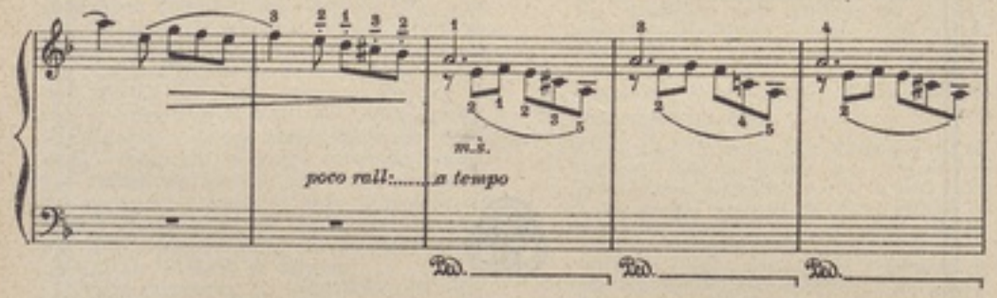
PER PIANOFORTE

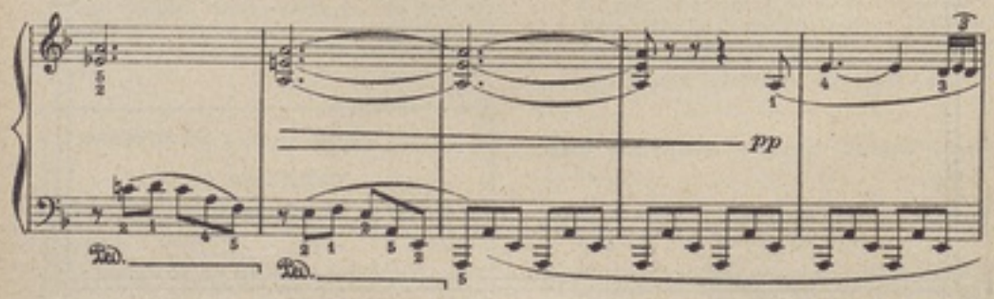
CAMPAGNA ROMANA

Dalle «*IMPRESSIONI*»
per Pianoforte

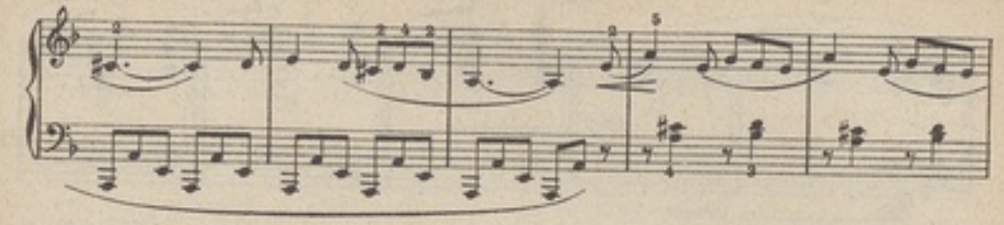
E. Pozzoli

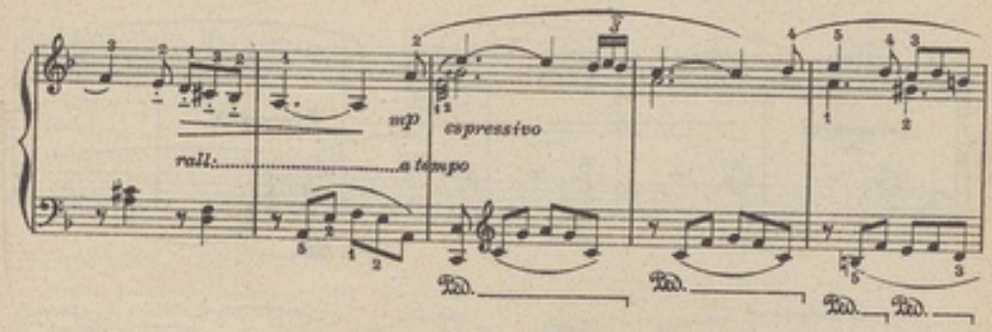


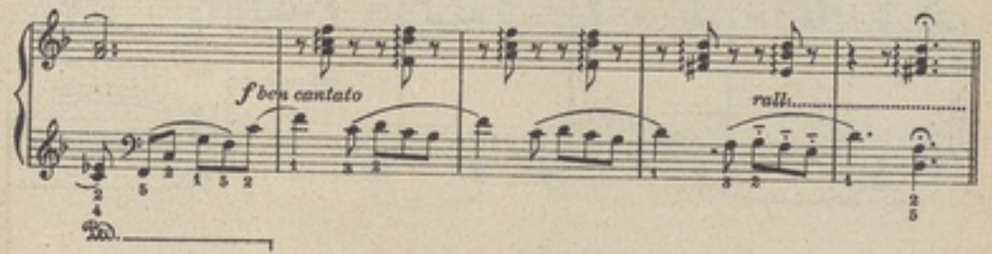


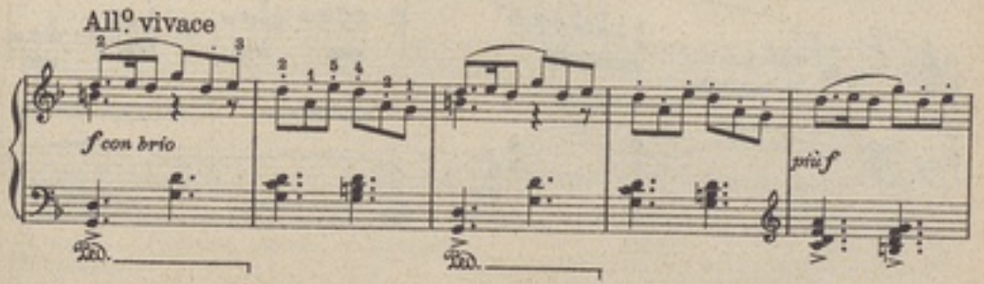


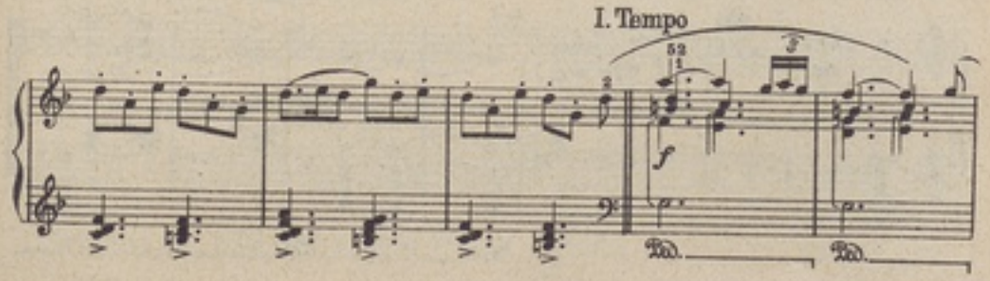
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

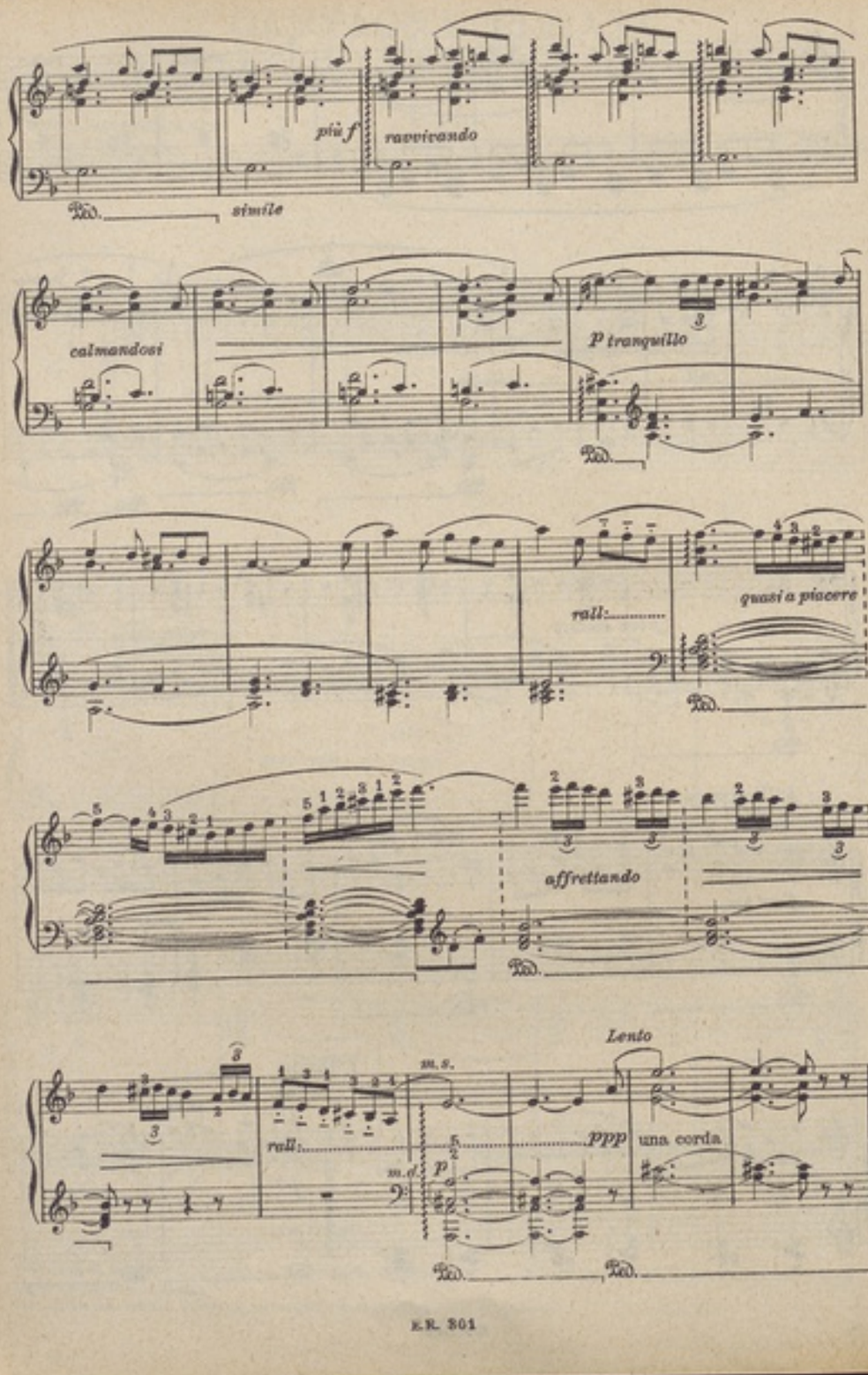












E.R. 801

pubblicazione di alcune lettere dedicatorie premesse dal Raval alle sue opere e di qualche altro documento.

G. D'Alessi. - *Zanin Bisan (1473? - 1554?).*

Ricerche per una ricostruzione biografia d'un maestro trevigiano vissuto alla fine del 400 e nel principio del 500 di cui l'unico lavoro conservatoci figura nel *VIII Libro delle Frottole* stampato da O. Petrucci nel 1507: e pubblicazione, in appendice, dei documenti relativi.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, aprile 1931.

A. Boito. *Gli errori di Fétis su Mendelssohn.*

Riassunzione di un poco noto articolo di Boito, nel quale si rilevano le affermazioni errate (non tutte in buona fede) del famoso critico sull'autore delle *Romanze senza parole.*

M. Incagliati. - *Pio Di Pietro.*

Profilo dell'illustre maestro di canto romano, del quale l'A. esamina anche, brevemente, l'opera di compositore.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 aprile 1931.

M. Saint-Cyr. - *Bernardino Molinari.*

Intelligente e chiaro profilo dell'illustre direttore d'orchestra romano.

F. Boghen. - *Note storico pianistiche.*

L'A. osserva negli antichi dipinti di figure al cembalo ed all'organo la posizione de'le mani, e ne trae alcune interessanti deduzioni.

R. Giraldi. - *Precisazioni anagrafiche su Arcangelo Corelli.*

L'A. pubblica l'atto di battesimo e quello di morte di A. Corelli rettificando alcuni errori nei quali sono incorsi tutti i biografi.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma 20 aprile 1931.

V. Raeli. - *Prospetto sintetico di un'eredità musicale.*

L'A. studia l'opera e l'evoluzione dell'arte di G. Donizetti.

E. Palazzo. - *La musica al pontificio museo Missionario.*

Descrizione degli strumenti musicali che si trovano nel M. M. di Roma, provenienti dai popoli selvaggi e primitivi.

A. Boito. - *Mendelsshon cercò invano un poeta.*

Mendelssohn voleva scrivere un'opera teatrale sulla *Tempesta* di Shakespeare, ma cercò inutilmente tutta la vita un poeta che potesse ridurre degnamente a libretto l'argomento del poeta inglese.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, marzo 1931.

D. Fr. Giacomuzzi. - *Dell'improvvisazione all'organo.*

L'A. — che fu allievo del famoso organista viennese M. Spieger — accenna brevemente quale sistema l'insegnante usasse per avviare gli allievi ad improvvisare all'organo.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1931.

—— *Entretien avec Ravel.*

L'illustre compositore francese apre questo fascicolo — tutto dedicato alla musica austriaca — con alcune osservazioni sulla moderna scuola viennese e sui suoi caratteri; osservazioni argute e lucide.

P. Stefan. - *G. Mahler et la jeune génération.*

Profilo di Mahler come uomo (« Forse bisognerebbe averlo conosciuto per render piena giustizia alla sua grandezza »); illustrazione del contenuto spirituale della sua opera e dell'influenza ch'essa esercita sopra lo sviluppo della musica austriaca contemporanea. « Tutta la musica austriaca dopo Mahler, quella di Schönberg soprattutto, non può essere spiegata che in rapporto a quella di Mahler, come non si può comprendere questa senza Bruckner, risalendo al di là fino a Schubert ». La tesi, paradossale solo in apparenza, meriterebbe d'esser sviluppata maggiormente.

E. Stein. - *Arnold Schoenberg.*

Esame breve e ben chiaro dell'opera del compositore viennese, nei suoi caratteri e nel suo contenuto.

P. A. Pisk-W. Reich. - *Panorama de la Musique Autrichienne.*

In una prima parte — *Du Bruckner a Krenek* — P. Pisk studia in quattro brevi paragrafi (Musica da teatro - sinfonica - da camera e religiosa) l'opera e le caratteristiche di quei compositori della scuola viennese che, più o meno chiaramente si riallacciano alla tradizione. Nella seconda parte — *Du côté de chez Schoenberg* — W. Reich esamina brevemente l'opera dei discepoli e continuatori di Schönberg: A. Webern e E. Wellesz compositore e professore di musicologia all'Università di Vienna, accennando anche all'opera di altri due giovanissimi, pure discepoli di Schönberg.

F. Goldbeck. - *Contrepoints.*

Osservazioni ed appunti in forma brevissima — quasi aforismatica — sulla musica in generale, e sulla musica ed i compositori austriaci moderni in particolare.

A. MACHABEY. - *La singulière figure de J. M. Hauer.*

Singolare figura davvero quella di questo compositore austriaco autore di una nuova teoria della composizione (manco a dirlo *atonale*) impossibile a riassumere in poche righe, ma — comunque la si possa giudicare — assai interessante. L'A. dello scritto esamina ampiamente la teoria e la vasta opera del compositore del quale, per ora, «è impossibile determinare l'importanza nell'evoluzione artistica e sociale del nostro Occidente».

Le Monde Musical. - Parigi, 31 marzo 1931.

L. CHEVAILLIER. - *Vox Populi.*

«L'artista non deve sacrificarsi al pubblico, ma neppure disprezzarlo. Egli deve esprimersi sinceramente e senza alcuna concessione in un linguaggio semplice e diretto che sia compreso dalle masse... Questo linguaggio, per quanto semplice e diretto, può talvolta sconcertare il pubblico per la sua novità: ma l'educazione è possibile ed il «leone popolare» non è nè stupido nè selvaggio come qualcuno vorrebbe far credere: e con la pazienza e la persuasione lo si può addomesticare...».

F. OLIVIER. - *La Symphonie de Psaumes de Strawinsky.*

Analisi tecnica chiara ed esaurientissima dell'ultima opera del compositore russo.

Le Ménestrel. - Parigi, 13 marzo 1931.

DESCORMIERS. - *Automates musiciens.*

L'A. passa in rassegna i più famosi automi musicali dei secoli scorsi.

——— 20-27 marzo 1931.

P. BERTRAND. - *Impressions d'Italie.*

Il Bertrand, reduce da un viaggio in Italia, riassume le sue impressioni sulla vita musicale italiana in un lungo scritto elogiativo diffondendosi sulla vita teatrale — in particolar modo sul Teatro dell'Opera di Roma e sulla nostra Scala — senza però trascurare la vita dei concerti sinfonici e da camera, caratterizzando la vita musicale della nuova Italia come la manifestazione d'uno spirito generale che tende ad unire la tradizione nostra alla più alta modernità della vita attuale.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1931

A. BOSCHOT. - *La Musique et la Vie.*

Sotto questo titolo, lo scrittore pubblicherà prossimamente un nuovo libro di studi musicali. Oltre a vari ritratti di musicisti e di concertisti, figureranno nel volume numerosi capitoli sulla mentalità artistica del pubblico contemporaneo e sulle condizioni sociali, che oggidì favoriscono o intralciano la diffusione delle opere moderne.

P. AUBERT. - *Comment écouter la musique du passé?*

Per ascoltare degnamente la musica del passato, con reverenza e con amore, occorre ambientare, utilizzare il proprio spirito. Eseguiamo la musica antica come è stata scritta, senza accademismi snobistici. L'autrice di questo saggio fa parte della «Société Française de Musicologie» ed è professoressa di clavicembalo al Conservatorio di Amsterdam. Essa avverte: «La musica antica ha gli stessi diritti all'ammirazione del pubblico, come i monumenti che sfidano i secoli e i millenni. Facciamola rivivere e sappiamo ascoltarla».

——— 15 marzo 1931.

H. PETIT. - *De l'inspiration musicale.*

L'argomento ha una vastità oceanica. Opportunamente lo scrittore non si addentra in disquisizioni filosofiche o trascendentali, che lascerebbero in ciascuno una convinzione piuttosto tepida e malsicura. Ma ricorre ad una serie di esempi comparativi e di ricorrenze analogiche, che interessano e persuadono.

INGHILTERRA

Music e Letters. - Londra, aprile 1931.

E. H. FELLOWES. - *The Philidor Manuscript*

L'A. dà notizia, descrizioni ed un elenco accurato delle opere manoscritte del famoso musicista francese (1650-1730) conservate nelle biblioteche e negli archivi di Parigi, Versailles e Tenbury.

C. SANFORD TERRY. - *Baron Bach.*

Di questo nobiluomo, omonimo di G. Sebastiano, amico d'uno dei suoi figli (l'A. non dice quale), melomane, musicista egli stesso, uomo di mondo, scandinavo di origine (il nome originale è Bagge) si delinea gustosamente la figura e l'epoca, in un saggio biografico piacevole ed interessante.

S. GREW. - *The «Grosse Fuge».*

Si racconta la storia delle prime esecuzioni della *Fuga* (op. 131) per quartetto di Beethoven e si riportano alcune interpretazioni date su essa dal contemporanei più recenti e moderni: in special modo riferendosi a quella del Quartetto Lener.

S GODDARD. - *Sibelius's Second Symphony.*

In Inghilterra è il quarto d'ora di Sibelius. Dopo gli articoli sul compositore finlandese riassunti nei numeri scorsi, ecco un'accurata analisi tecnica ed estetica della *II Sinfonia* di questo fecondo musicista che fu caro a Busoni.

C. B. OLDMAN. - *Mozart's violin concert in E flat.*

Il *Concerto in mi bem.* per violino ed orchestra, pubblicato per la prima volta quindici anni dopo la morte di Mozart, fu sconfessato come opera dell'autore del *Flauto Magico* dai suoi editori, e fu oggetto di discussioni e di polemiche durante tutto il secolo scorso. L'Oldman ne ritä la storia, espone le ragioni per cui il *Concerto* è da attribuirsi senz'altro a Mozart e cerca di stabilire la data di composizione di esso.

The Musical Times. - Londra, marzo 1931.

W. S. DREW. - *Meaning in speech and song.*

Prima parte d'uno studio (che riassumeremo a pubblicazione compiuta) sull'importanza di una chiara ed espressiva dizione nell'interpretazione del canto.

W. HUSSEY. - *Emotionalism in the music of Elgar.*

Esame dei caratteri delle emozioni e dei sentimenti nella musica di Elgar: emozioni e sentimenti padroneggiati ed espressi con grande riserbo e sobrietà dal compositore, ma non meno esistenti per questo.

H. JOACHIM. - *Bach's solo violin sonatas and the modern violinist.*

L'A. pensa che, sia per alcune particolarità tecniche del violino moderno, sia per lo spirito degli interpreti, nessuno dei violinisti attuali eseguisca le Sonate di Bach secondo lo spirito con cui furono concepite dal loro autore: ma non dispera che un giorno un grande violinista possa ed osi farlo.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1931.

C. W. ORR. - *Strauss in retrospect.*

Premessi i caratteri emotivi della musica di Riccardo Strauss — l'ultimo dei romantici — e confrontati con quelli di altri autori contemporanei; osservato che trent'anni fa lo Strauss era tacciato di rivoluzionario, ed oggi quasi di conservatore, l'A. si chiede quale sarà il posto riserbato al compositore tedesco nei tempi futuri. Per quanto sia difficile stabilirlo con esattezza, è certo che l'enorme produzione straussiana in cui il buono ed il cattivo, l'emozione e la grandiosità si mescolano con la retorica, assicura al suo autore un posto nella letteratura musicale che egli ha arricchita con una abbondanza veramente straordinaria.

R. HILL. - *Zdenko Fibich.*

Studio sulla vita e sull'opera del musicista boemo, e sulla sua importanza come compositore nazionale.

The Chesterian. Londra, marzo 1931.

W. RITTER. - *Edward Hagerup Grieg.*

Prima parte di uno studio sul compositore norvegese intorno al quale si stendono un oblio ed un silenzio assolutamente ingiustificati. «Abbiamo conosciuto compositori e musiche dotati di una tecnica assai più preziosa e raffinata della sua — che pure non è disprezzabile; ma quanti si avvicinano a lui per squisitezza di sentimento, per il senso poetico, per l'originalità?». Riassumeremo lo studio, a pubblicazione compiuta.

E. BENHAM. - *Sound and silence.*

«Tra il suono ed il silenzio v'è lo stesso rapporto che fra il transitorio ed il permanente. Col suono noi abbiamo un simbolo, un'espressione organizzata ed udibile; col silenzio siamo in contatto con una realtà interiore, o per meglio dire con i successivi stati d'una realtà permanente... L'ultimo segreto del silenzio ci è ignoto: il silenzio è l'essenza della musica, un suo eterno residuo, e come tale è inesplicabile...».

E. M. GREW. - *Humor in music?*

Breve scritto sulle possibilità e sui caratteri espressivi dell'*humour* nella musica, astrazione fatta per gli ultimi musicisti satirici (*musical modern satirists*) Ravel, Satie, Debussy... che l'autrice trova privi di una vera umanità.

Monthly Musical Record. - Londra, marzo 1931.

G. VARRACK. - *Patrick Hadley.*

Breve profilo di questo giovane compositore inglese ed esame critico dei caratteri più salienti dell'opera sua.

E. J. MOERAN. - *John Ireland as teacher.*

«Ogni compositore deve crearsi la sua propria tecnica»: questo è il credo del noto compositore inglese, e con questo criterio egli insegna la composizione ai suoi allievi. Le sue qualità d'insegnante ed il suo modo di guidare gli studenti formano il soggetto di questo breve ed interessante scritto.

J. PULVER. - *The other Schubert.*

L'altro Schubert — che si chiama Franz anche lui come l'autore dell'*Incompiuta* — è un violinista (e compositore) nato a Dresda nel 1808, assai celebre ai suoi tempi e morto a Dresda nel 1878. Di lui e della sua opera l'A. traccia un breve ma esauriente profilo.

The Sackbut. - Londra, marzo 1931.

J. E. BORLAND. - *Music in New-Zealand.*

Si parla dell'organizzazione della vita musicale nella Nuova Zelanda, riguardo all'insegnamento, ai teatri, ai concerti, alle società corali. Sembra che laggiù la vita musicale sia molto più intensa di quanto si potrebbe credere, ed organizzata assai bene.

E. BLOM. - *Three-Groats Opera.*

Critica molto aspra all'adattamento della *Beggar's-Opera* fatta da Berto Brecht e musicata da Kurt Weill: nota anche fra noi per esser stata portata in *tournée* da A. G. Bragaglia.

L. H. WILLIAM. - *Bax: the philosopher's musician.*

Seconda parte dello studio già iniziato. L'A. esamina il contenuto spirituale della musica del compositore inglese, gli elementi idealistici e sentimentali, i caratteri, ecc.

F. WHITE. - *Brahms' music in England.*

Continuando l'esposizione iniziata nello scorso numero, l'A. ricerca come furono accolte le opere di Brahms in Inghilterra alle loro prime esecuzioni.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, marzo 1931.

O. JANOWITZ. - *Was hat Musik mit Politik zu tun?*

Evidentemente, la musica non ha nulla a che fare con la politica. Tuttavia, non è chi non veda il valore simbolico della musica nella lotta delle fazioni, negli urti agonistici, in virtù della sua magica potenza rincuoratrice.

H. LEICHTENTRITT. - *Eine neu aufgefundene Mazurka von Chopin.*

Recentemente la pianista polacca Maria Miraka ha avuto la somma ventura di scoprire, in un album (appartenente in tempo passato a Maria Szymanowska), una *Mazurka*, ûin qui del tutto ignorata, di F. Chopin. Nella rassegna è riprodotto in fac-simile il prezioso manoscritto chopiniano.

K. v. WOLFURT. - *Zum fünfzigjährigen Todestag von Moussorgsky.* (Per il cinquantesimo anniversario della morte di Moussorgsky).

Sommaria enunciazione di dati cronologici sui periodi di attività creativa del Maestro, in rapporto essenzialmente alla composizione del *Boris*.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 4 marzo 1931.

F. JAHN. - *Theaternot.*

La crisi teatrale si presenta sempre più grave. L'enigma del domani, l'assillo delle necessità immediate scuotono l'esasperazione collettiva. Le presenti note, sulla scorta di una documentazione statistica, sono lo specchio fedele di una situazione oltremodo penosa. La sola formula di salvezza è: «Tutti per uno; uno per tutti».

——— 11 marzo 1931.

O. L. FUGMAN. - *Neue Bühnenwerke in Paris.*

A Parigi sono state inscenate alcune novità interessanti: *Les aventures du roi Pausole*, operetta in tre atti di A. Honegger; *Virginie*, commedia lirica in tre atti di A. Bruneau. La prima non si discosta gran che dai modelli insulsi del genere operettistico in voga; la seconda — dato che l'azione si svolge intorno all'anno 1825 — indulge bonariamente al gusto musicale dell'epoca, includendo nell'opera romanze, cabalette, mazurke nello stile di oltre cent'anni fa. Per converso, caratteristica e suggestiva è apparsa *L'illustre Fregona*, commedia musicale in tre atti di R. Laparra.

——— 18 marzo 1931.

R. TENSCHERT. - *W. A. Mozarts «Il Re Pastore» in neuer Uebersetzung.*

La nuova versione dell'opera mozartiana incontra tutto il favore dell'articolista, il quale spezza una lancia in favore della divulgazione sempre crescente di tutta la produzione artistica (nulla escluso) del grande di Salisburgo.

——— 25 marzo 1931.

S. BRICHTA. - *Moussorgsky.*

Il 28 marzo di quest'anno è ricorso il cinquantesimo anniversario della morte di *Moussorgsky*. Si dedica una breve monografia al genio musicale della Russia, passando in rassegna tutta l'opera lasciata dall'autore di *Boris*.

R. SIMONS. - *Theater, Tonfilm und Radio.*

Rapporti e interferenze tra la scena lirica, il film sonoro e la radio.

F. SCHERBER. - *Konzert als Geschäft* (Il concerto come affare).

La speculazione affaristica sul concerto è ormai una consuetudine inveterata. Il nome del concertista è la fiaccola reclamistica. I programmi sono, su per giù, sempre gli stessi; di novità è inutile parlare. Quello che importa è che il nome dell'esecutore abbia una poderosa risonanza e che la percentuale dell'impresario sia garantita.

E. MANNHEIMER. - *Tonalität und Mehrstimmigkeit in der Entwicklung unserer Tonkunst* (Tonalità e polifonia vocale nello sviluppo della nostra arte musicale).

Saggio storico sulle forme e sui cultori della musica omofona e politonica per voci nel corso dei tempi.

G. BOCK. - *Erinnerungen an Hugo Wolf.* (Rimembranze su Ugo Wolf).

Episodi e rievocazioni aneddotiche riferentisi alla vita del lirico tedesco. Accenni alle due opere *Il Corregidor* e *Manuel Venegas*, su libretti di Rosa Mayreder.

Allgemeine Musik-Zeitung. Berlino, 6 marzo 1931.

F. v. KROSIGK. - *Die Auferstehung Idomeneos.*

La riesumazione dell'*Idomeneo* di Mozart è stata compiuta in pari tempo da R. Strauss e da A. Rother, direttore del Friedrichstheater di Dessau.

W. KRIENITZ. - *Die geliebte Stimme.* (La voce amata).

Relazione critica della prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Monaco di Baviera dell'opera in tre atti di J. Weinberger, tratta dal romanzo di R. Michel.

——— 13 marzo 1931.

M. UNGER. - *Zur Frage des Auswendigspielens.* (Sulla questione del sonare a memoria).

Risposta all'articolo di F. Thiel, apparso nel n. 2 di quest'anno della rassegna, dal titolo *Zur Pflege des Auswendigspiels.*

—— *Schluss mit dem Kultur-Chauvinismus!* (Basta con lo «chauvinisme» della cultura!).

Lettera di uno dei più noti artisti della Germania (di cui si tace qui il nome) contro l'assurdo veto posto dalle organizzazioni francesi per la partecipazione di F. Weingartner a due concerti orchestrali in Parigi. Com'è noto, la motivazione del ridicolo bando — che poi fu tolto — era che F. Weingartner aveva nel 1914 firmato il manifesto dei 93 intellettuali tedeschi contro la Francia.

——— 20 marzo 1931.

L. POLLATSEK. - *Bela Bartok, der Fünfzigjährige.*

Elogio celebrativo del noto musicista ungherese, in occasione del suo cinquantesimo genetliaco. Sommaria esposizione della cospicua opera artistica del compositore, e lieti auspici per la sua attività futura.

——— 27 marzo 1931.

F. LAUHÖFER. - *Volkslied und Kunstmusik.*

Valorizzazione della canzone popolare in contrapposto alla musica di elaborazione e di pensiero. Punti di attinenza tra le due manifestazioni artistiche: inconscia e collettiva l'una, meditata e profondamente soggettiva l'altra.

R. ZIMMERMANN. - *Stirbt das Klavier aus?*

Si devono dunque cantare le preci funebri per l'imminente dipartita del pianoforte? Le fabbriche di questo istrumento (essenziale per la vita musicale) agonizzano in una crisi acutissima. D'altra parte, la letteratura pianistica sembra assottigliarsi sempre più. Chi non vede le conseguenze nefaste di questo miserando stato di cose?

Melos. - Magonza, marzo, 1931.

S. v. ENGEL. - *Perspektiven des Musikerziehers.*

Si accentuano due polarizzazioni dell'educazione musicale: *insegnamento della musica*, e *educazione per mezzo della musica*. Mentre la prima branca culturale è fine a se stessa, la seconda non è che un mezzo pedagogico, commisto a tanti altri d'un valore propedeutico forse superiore (non esclusa, tra questi, la preparazione ginnastica e sportiva).

H. P. GERICKE. - *Was wird mit der Jugendmusik?*

L'articolista parla con assoluta competenza dei collegi musicali e degli istituti didattici per la gioventù. Egli risiede in una piccola città della media Germania, ove occupa un posto di organista, maestro di cori e insegnante in una scuola superiore di musica. Le note attuali sono il frutto della sua esperienza e il contributo delle osservazioni compiute durante una lunga carriera.

Musica Sacra. - Regensburg, marzo 1931.

J. GOTZEN. - *Vom alten deutschen Kirchenlied.*

Dissertazione storica e dottrinale sull'antico canto liturgico della Germania. Copiosi riferimenti bibliografici e molteplici citazioni di nomi e di date.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, marzo 1931.

H. OPIENSKI. - *Storia delle cappelle corali nell'antica Polonia.*

Evocando il periodo più florido per la musica corale in Polonia (il XVI sec. e la prima metà del XVII), si traccia la storia delle cappelle corali di quel periodo.

M. DE FALLA. - *Un apostolo della musica spagnola.*

Il De Falla espone a grandi linee la storia dello sviluppo musicale del suo paese, nel secolo XIX, mettendo in particolare luce l'opera di Filippo Pedrell di cui illustra ed analizza l'attività di compositore nazionale e di musicologo.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, marzo 1931.

G. CERNUSAK. - *Oskar Nedbal.*

Il 24 dicembre 1930 s'è suicidato a Zagabria questo eminente artista ceco, noto come direttore d'orchestra e come compositore nobile e austero.

K. HANF. - *Le opere americane di Vladimiro Polirka.*

È fatto cenno dei pezzi per pianoforte: *I giorni di Chicago* e delle *Canzoni della piantagione*. Queste ultime sono l'armonizzazione corale di arie religiose dei negri.

ANDREA DELLA CORTE

SCELTA DI MUSICHE

PER LO STUDIO DELLA STORIA

Elegante volume di oltre 200 pagine con 78 musiche, chiarimenti e numerose note

120700 — Lire 30.

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI ALLA SCALA

La stagione della Scala si è chiusa portando sulla scena, nuova per Milano, *La vedova scaltra* del Wolf Ferrari (libretto di Mario Ghisalberti) e il ditirambo per soli, cori, orchestra e mimica del Castelnuovo Tedesco, *Bacco in Toscana*.

***

La vedova scaltra à avuto ormai il battesimo del Teatro Reale dell'Opera a Roma, e la cresima — duplice cresima — del Carlo Felice a Genova e della Scala qui a Milano. In questi tre teatri che son dei maggiori il successo è stato vivissimo: qui come a Roma, come a Genova, vi sono state numerose e calorose chiamate ad ogni fine d'atto, ed applausi a scena aperta: il pubblico dunque è stato largamente favorevole, e questo è ciò che conta; anche la critica à approvato e lodato quest'opera senza far troppe riserve, il che la mette sull'abbrivio del successo e della fortuna teatrale: siamo dunque alla decima prova che il Wolf Ferrari affronta sulle scene liriche nostrane o forestiere, dalla *Cenerentola* in giù; di queste prove, parecchie sono state decisamente favorevoli, e il nome del Wolf Ferrari à preso, nel novero dei moderni compositori teatrali, un'invidiabile posizione.

Il soggetto de *La vedova scaltra* è ben noto. Rosaura, vedova di Stefanello de' Bisognosi, è circondata da un assedio in tutta regola per opera di quattro pretendenti: Lord Rubenif, inglese; monsieur Le Blanc, francese; don Alvaro de Castillia, spagnolo; il conte di Bosco nero, italiano. Tutti e quattro portano nell'attacco alla vezzosa fortezza il carattere della loro nazionalità, ed in questa diversità gentilizia, che nella commedia originale è tratteggiata con una deliziosa arte differenziatrice, è il sugo della vicenda. Nella varietà degli atteggiamenti dei quattro rivali e nell'umorismo — che pare soltanto bonario ma che è segnato a fondo da un'arguzia comica veramente geniale — si svolge tutta l'azione di cui sono personaggi complementari, in primo piano al pari dei pretendenti e della vedova, anche la graziosissima cameriera Marionette, francesina astuta e spregiudicata, e il servo d'albergo Arlecchino, che è la maschera maliziosa e ricca di risorse che ognuno conosce nel teatro del decimosettimo e del decimottavo secolo.

Così l'italiano è geloso, appassionato, esclusivo; l'inglese flemmatico, misurato, pratico e sempre inteso al suo scopo; lo spagnuolo grave, fanfarone, melodrammatico, pieno di grandezzate: « in Ispagna non v'è gente bassa! »; il francese leggèro, vanitoso, sciovinista.

La cameriera sorveglia l'armeggio dei quattro concorrenti e spinge la padrona verso questo e, volta a volta, verso quell'altro: ma preferisce, naturalmente, il compatriotta.

Fin dalla prima visita, il Goldoni ci presenta i pretendenti nella loro gustosa caricatura. Arlecchino che à ricevuto da due pretendenti — l'inglese e lo spagnuolo — un biglietto amoroso che à rimesso a Rosaura, sbaglia poi nel riconsegnar le risposte della bella vedova, sì che ne nascono duelli e gelosie.

Rosaura sta a vedere, e riflette. Poi si maschera da inglese, da spagnuola, da francese e da italiana, e successivamente e separatamente si presenta agli innamorati e ad essi dà convegno dopo averli con ogni seduzione aizzati, sì che il francese, l'inglese e lo spagnuolo promettono di scordare per lei la giovine vedovella. Non così l'italiano che respinge ogni approccio, ogni lusinga.

Rosaura è ormai sicura: il suo stratagemma l'à fatta certa dell'amore vero del conte e della inconsistenza degli altri affetti, ed ai quattro ammiratori convenuti all'appuntamento si mostra sorridente per tutti, ma fra tutti prescelie il conte di Bosco Nero. Arlecchino recita — come d'uso — il commiato:

No xe... No xe...
Che l'opera la sia senza difeti...
Ma l'amor de Goldoni
el xe una cossa granda
e za... se sa...
Al cuor no se comanda!

***

Questa è la sostanza della commedia del Goldoni, che Mario Ghisalberti à adattata alla musicazione cercando di staccarsi il meno possibile dal testo.

E' doveroso riconoscere che questo lavoro difficilissimo di deduzione e di riduzione è stato fatto con accorgimento e con rispetto per il capolavoro in cui si dovevan metter le mani. Il Ghisalberti si è ancora una volta dimostrato ottimo librettista e sagace uomo di teatro, e nel successo che il melodramma giocoso à avuto qui come a Genova e a Roma e come presumibilmente lo avrà altrove, la sua parte di merito — che non è esigua — gli dev'essere riconosciuta.

Se esaminiamo la produzione teatrale del maestro veneziano, mentre si può affermare che ciascuna delle opere sue à la sua parte di meriti, bisogna anche riconoscere che i maggiori successi teatrali ei li deve alla musicazione di soggetti goldoniani.

Le donne curiose e *I quatro rusteghi* in modo particolare ànno avuto e continuano ad avere vivissimo successo. Tratte ambedue da commedie fra le più riuscite del Goldoni, ànno segnato al loro musicatore la via che meglio gli conveniva di seguire: e cioè non soltanto quella della commedia di tipo quasi coreografico — o meglio quasi danzato — come la commedia secentesca del Molière, ma quella che direi più umana, più vicina alla verità, del commediografo veneziano.

Anche al Molière il Wolf Ferrari à chiesto ispirazione per la sua vena musicale, ma non ne à tratto quel partito, o non ne à avuto poi quella fortuna che dal Goldoni solo avea saputo ritrarre. Le altre fonti alle quali à tentato nella sua carriera di attingere contano, secondo me, un po' meno, ed ecco perchè dopo lo *Sly* abbiamo assistito alla *Vedova scaltra*, come al riconoscimento che il gradevolissimo operista faceva con grande sincerità, riaffermando che quel genere settecentesco, per il quale occorre parlare un linguaggio davvero settecentesco, era il solo — o diciamo il migliore o il più adatto per lui — col quale sapesse esprimersi e creare l'opera d'arte; e che il Goldoni era la fonte più adatta, per lui, alla quale ispirarsi.

Col *Rusteghi* il Wolf Ferrari aveva raggiunto la proprietà di linguaggio più rispondente al suo personale modo d'esprimersi. A voler esser giusti questo modo d'esprimersi non è originariamente suo: è il linguaggio degli operisti del settecento, e aderisce alla commedia goldoniana appunto perchè è del settecento. Ma se ciò va a detrimento della originalità — a cui lo stesso Wolf Ferrari non pare che pretenda — non esclude la personalità: e allora certe grazie armoniche sobriamente eleganti, certe venustà orchestrali deliziosamente sonanti conferiscono al linguaggio musicale che à scelto — e che meglio à trovato adatto per tradurre musicalmente il suo pensiero — un che di personale che è proprio di Wolf Ferrari anche se Wolf Ferrari parla col linguaggio, per dire un nome, del Cimarosa.

***

Questo si poteva dire del Maestro fino a quando lo consideravamo come padre delle *Donne curiose* e de *I quatro rusteghi*. Possiamo dirlo ancora che, dopo lo scarto costituito dallo *Sly*, lo vediamo tornare al Goldoni con *La vedova scaltra*?

Il Desderi affermò che il Wolf Ferrari, riprendendo le vecchie forme, ne aveva usato con tale padronanza e con sì grande abilità da giustificare quello che in arte come nella vita è un assurdo: tornare indietro: la sua natura musicale, diceva, la sua bravura, il suo temperamento gli consentirono di creare opere d'arte pregevoli partendo da una premessa non solo discutibile ma errata.

E questo è forse vero. La semplicità grande a cui aveva ispirato le sue *Donne curiose* — tanto che in certi momenti ci si stupisce di non sentire il recitativo appoggiarsi sugli accordi friggenti di una spinetta — si era un poco arricchita ne *I quatro rusteghi* che, oltre ad essere comicamente più dinamici, sono musicalmente più variati, più ricchi in certe armonie, più sorprendenti nella strumentazione.

Ma ora che abbiamo sentito *La vedova scaltra*, bisogna pensare che il Wolf Ferrari non soltanto è tornato volontariamente al suo Goldoni perchè il Goldoni è per lui l'espressore più adatto del suo settecento, ma vi è tornato quasi facendo anche in musica macchina addietro, con l'animo di semplificare sempre di più il suo stile, di adeguar con aderenza sempre più coerente la musica alla azione — trasparente questa, lineare quella — sì che la semplicità dovette esser raggiunta in purità di coscienza artistica ed in leggerezza elementare di costruzione musicale. Ed ecco che questa volta la spinetta fa decisamente il suo ingresso nell'orchestra in quest'opera novissima del maestro veneziano, e sui suoi accordi si regge talvolta il recitativo. Già, sulla scena, con la strofetta terminale d'Arlecchino si ànno apparenze come di commedia dell'arte, e nella musica, col clavicembalo, pare si torni alle vecchie opere dello schietto settecento.

Ma il Wolf Ferrari è un peritissimo strumentatore ed un armonizzatore dalle risorse sconfinate: e allora con la maggior naturalezza, con la più sincera spontaneità si sente la spinetta sorretta da qualche delizioso sostegno orchestrale, al modo stesso che nei commenti caricaturali che gli strumenti fanno ai caratteri del francese, dell'inglese e dello spagnuolo, sentiamo novissimi timbri che forse ànno origine nella strumentazione stupefa-

cente delle danze che ci portarono, coi loro strani colori, certi mirabolanti e prestigiosi *jazz-bands*.

Così, una musicalità sostanziale ridotta a una semplicità che è più secca che magra, e sovr'essa una pompa di fronzoli chiassosi e vistosi che nel campo dell'operistica — e più chiaramente dell'opera comica e non delle forme teatrali minori — non era stata usata finora.

Grande coraggio dunque, e gravissimo rischio questo, che il Wolf Ferrari à saputo correre con disinvolto ardimento, senza toccar mai terra con ambe le spalle. E' troppo signore per commettere mai volgarità, e perciò è riuscito: glie ne possiamo dar atto.

Esecuzione, da parte di tutti — la Saraceni, la De Ferrari, il Di Lelio, l'Alcaide, il Baccaloni — eccellente, con una concertazione amorosamente sagace e penetrante di Ettore Panizza.

***

La stagione si è chiusa con la rappresentazione del *Bacco in Toscana*, ditirambo per soli, coro, orchestra e mimica di Mario Castelnuovo Tedesco.

Il maestro fiorentino si è ispirato al ditirambo poetico di Francesco Redi, da cui à tolto nome e versi. Nella forma esterna della rappresentazione, ci à posto innanzi una azione mimica, con due personaggi cantanti ed un coro parzialmente immobile e collocato in modo da essere spettatore della azione dinamica o parzialmente mescolato ai mimi e ai danzatori. La scena raffigura il giardino di Bòboli, mirabile appendice del palazzo Pitti e la mobilità di alcune parti della scena permettono di ammirare viali e fontane in diverse presentazioni. Il che — diciamolo subito — alla Scala è riuscito in modo veramente gradevole.

Un'azione che sia veramente drammatica non vi è. La vezzosa figliuola di Minosse, abbandonata da quell'avventuroso e irrequieto marito che fu Tèseo, è sofferente e piangente. La udiamo lamentarsi e chieder ristoro, assetata com'è, a una fonte che chiòccola lì vicino, sormontata da una Naiade. Le ancelle, attorno a lei, intrecciano una danza confortatrice.

Ed ecco dalle Indie arrivar Bacco, sul carro tratto da gaiette pantere, annunciato dalle tube, mentre le baccanti gridano *Evoè!* Il lieto nume rimbrotta le bevitrici d'acqua. Offre ad Arianna un calice colmo di vino, e per confortarla offre di sposarla (così si usava ai tempi mitologici, nei quali nè bigamia nè poliandria facevano paura). E le nozze sono celebrate attraverso una glorificazione danzata, mimata e cantata del divino succo della vite, col passaggio di botticelle, di tini, di imbuti, di fiaschi, di pàmpini.

Le Baccanti gridano: — *Diamo fondo alla cantina! Viva Bacco il nostro re!* E il coro, disposto ai fianchi, su due gradinate, commenta: *Evoè!*

Gli sposi salgono anche su una purpurea nave (che in verità non naviga ma resta attraccata alla sponda) e poi ne discendono mentre brontola il tuono. — *Siamo perduti!* — mormora Bacco, e scende a terra con Arianna e con un'anfora di vino.

Si rasserena il cielo, si riforma il corteo. Sileno reca il tònfano, intorno al quale, colmo di vino, si snoda il baccanale. — *Evoè! Montepulciano d'ogni vino è il re!*

L'orgia si spegne nel placido notturno lunare.

***

La musica del Castelnuovo è composta con grande scioltezza ed è, dal punto di vista costruttivo, impeccabile. Ma non presenta caratteri personali e non può pretendere a suggello di originalità. Le influenze che qui mostra di aver subito la musa del compositore son diverse e varie, e se ciò non conferisce personalità inequivoca al lavoro, rivela peraltro nella forma come un bisogno di tornare alla semplicità armonica da cui troppo ci eravamo staccati. Eleganza di strumentazione senza sovraccarico di sonorità, garbo di armonizzazione senza speciali innovazioni nel modo di svilupparla: forma che non dà adito a censura, ma sostanza musicale che veramente à troppo scarsa consistenza.

Per Mario Castelnuovo Tedesco, che à al suo attivo tanta e tanto buona musica non conta molto il tepido successo che questa azione poco dinamica — forse anche perchè appunto è poco dinamica e quindi teatralmente di poco interesse — à avuto alla Scala, dove il concertatore maestro Sabino e i solisti signorina Adami Corradetti, baritono Faticanti con i cori e col corpo di ballo le fecero veramente onore.

***

Tra *La vedova scaltra* e il *Bacco in Toscana* è tornata sulle scene della Scala la vecchia commedia lirica del Flotow, *Marta*. Il tenore Pertile, che ormai possiamo chiamare davvero il famoso Pertile, à voluto rimettere in vita questo antico melodramma col quale aveva esordito nella sua bella carriera: e l'à cantato a Roma. Qui, dove la mancanza di lui dalle scene scaligere era veramente sentita, è ora tornato e per lui è stata ripresa la *Marta* dandogli modo di provarci ancora che — adatto per essere Lohengrin o Radamès sempre impeccabile — potea anche cantare la parte di Fiorello, che è quasi da tenore leggèro...

Quest'opera è l'accomodatura di un vecchio balletto che il mecklemburghese Flotow aveva composto nel 1844 con Federico Burgmüller e col Deldevez sotto il nome di *Lady Henriette;* rifatta poi come opera comica nel '47 col nome attuale, era comparsa a Vienna ed aveva avuto fortuna. Poi ebbe varie le sorti della scena e, a Milano, non piacque soverchiamente se dal 1865 non era più comparsa alla Scala, ma soltanto avea fatto fugaci apparizioni nei teatri minori.

Senza scoprire un nuovo mondo, la critica l'à un po' tartassata: cosa perfettamente inutile, sia perchè Flotow non à mai preteso di mettersi a competere coi geni teatrali di primo piano, sia perchè la *Marta*, che è poco più di un *vaudeville* senza parlati e diciamo pure poco più d'un'operetta, à il pregio di essere — a parte gli slanci lirici — divertentissima. (E forse una interpretazione di palcoscenico più, nei caratteri, disinvolta, e cioè meno sentimentalmente drammatica avrebbe reso anche questa esecuzione della Scala assolutamente perfetta).

Divertentissima dunque e anche, musicalmente, ricca. Non so se il mio è codinismo: mi pare di no perchè gli ardimenti modernissimi, quando sono belli davvero, piacciono anche a me: ma è certo che questa ricomparsa sulle scene di vecchi e dimenticati melodrammi assume un po' l'aspetto di un inventario che in fondo è una revisione di valori: e chi vi assiste à delle gradevoli sorprese, anche di trovare nel dimenticatoio dello *spazzacà* molte gradevoli cose che non fanno cattiva figura quando, ben ripulite, sono rimesse in bella mostra. Ed è inutile negare che certe arie di questa *Marta* che abbiamo ascoltate in teatro e che ai giovani avrebbero dovuto parer nuove, sono state piacevolmente riconosciute perchè impavide avevano, avulse dal melodramma di cui erano state parte, attraversato cinque sesti d'un secolo senza morire. Gradevole sorpresa per i giovani, ma anche schietto piacere per gli anziani quello di risentire il coretto delle serve, l'aria della rosa, l'altra *M'apparì, tutta amor...* I giovani si sono detti con sorpresa: To', questo motivo era della *Marta?*; gli anziani ànno rigustato queste melodie antiche con un che di nostalgico nel loro ascoltarle; ma la verità è questa, che una buona parte della *Marta* era viva nel ricordo di un grandissimo numero di persone, anche quando l'opera come opera era decaduta dalla fortuna delle scene.

D'accordo adunque con chi dice che il genere è sorpassato; d'accordo con chi, nella specie, trova meno equilibrato il gioco delle parti e non perfetta la strumentazione; d'accordo infine col riconoscere che quando nasceva la prima *Marta* (1843) nasceva pure il *Don Pasquale*... Ma, come già ò detto, il Flotow non à mai preteso di essere un operista di primo piano e, nel fare la *Marta*, à fatto l'opera alla francese come poteva farla un tedesco, il che ne à reso caduche molte parti: ma questa della caducità è cosa che può esser detta di parecchi lavori dell'ottocento, che pure si ascoltano con piacere in virtù di quella parte che, non caduca, in fatto vi resta. La *Marta* può star con questi al pari e forse meglio di alcuni di questi, e benvenuta sia dunque la sua esumazione che è stata, teatralmente, magnifica davvero.

Infatti alla Scala il binomio Pertile-Favero fiancheggiato dal trinomio Pederzini-Stabile-Di Lelio, con la magnificenza delle scene, coi soliti cori eccellenti e con la vivace elegante concertazione del maestro Panizza ànno dato allo spettacolo una piacevolezza di presentazione veramente non comune: e le poche rappresentazioni che avemmo di questa commedia lirica, od opera semiseria — come si vorrà chiamarla — sono state graditissime, ed io ò colto volentieri, per parlarne, l'occasione dell'oblio in cui era caduta e che l'à fatta quasi parere una novità.

GIULIO MARIO CIAMPELLI.

ALTRE PRIME RAPPRESENTAZIONI

® Al Lirico di MILANO è stata rappresentata *Una tragedia fiorentina*, opera in un atto di Achille Bellini Branca, su libretto di Orsini, tratto con buon gusto da O. Wilde. Sul valore della musica la stampa milanese si è espressa assai severamente.

® Due operette straniere, nella prima esecuzione italiana, sono piaciute all'Odeon di MILANO: *Mia sorella ed io* di Benetzki e *Evelyne*, parole di Oppenheim e Schutz, per la musica di Granischstaedten.

® Lieta accoglienza ha avuto al Regio di PARMA l'operetta *Il canto delle sirene* del maestro Romolo Corona, eseguita dalla Centuria dell'O. N. Balilla, direttore il maestro Gonizzi.

® A GENOVA ha avuto buonissimo esito l'operetta *La Cincallegra*, del giornalista Davide Chiossone, musicata dal maestro Di Franco.

® Anche *La piccola Salambò* di Bonelli e Cuscinà è piaciuta all'Alfieri di TORINO, nella brillante interpretazione della compagnia Regini.

® Buona accoglienza ha avuto all'Opéra di PARIGI, *Guercoeur* (tre atti e cinque quadri postumi di Magnard), sotto la direzione di Rühlmann.

" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità

Il quinto mese scaligero

Oltre le opere *La vedova scaltra* (nuova per Milano), *Marta* (di primo allestimento) ed il balletto *Bacco in Toscana* (nuovissimo), di cui ha scritto diffusamente il nostro Ciampelli, si è avuta la ripresa, in quest'ultimo mese, della *Fanciulla del West*, del *Falstaff* e del *Nerone*.

I primi due spartiti sono stati diretti assai bene dal maestro Panizza. Nella *Fanciulla*, la signora Dalla Rizza ha offerto una interpretazione originale e drammatica di Minnie; il tenore Cortis è piaciuto nel complesso ed ha avuto momenti assai felici, mentre Galeffi ha dato grande risalto alla parte dello Sceriffo. A posto i minori interpreti, la Kowaceva, il Nessi, Baracchi ecc. ed i cori.

Del *Falstaff* sono stati interpreti, anche quest'anno, il baritono Stabile, la Dalla Rizza, la Casazza, la Castagna, il basso Autori, Nessi e Venturini, tutti ammirati col baritono Fregosi (Ford), col tenore Borgioli (Fenton) e con la Pasini (Nannetta), che per la prima volta si presentavano alla Scala nell'opera verdiana.

Foltissimo pubblico ha richiamato, come sempre, il *Nerone*, sia alla prima recita, che alle tre repliche successive.

Molti applausi hanno avuto il maestro Calusio, il tenore Lo Giudice, la Carena, Galeffi, la Stignani, Faticanti, Baccaloni, e gli altri numerosi interpreti.

L'ultima sera è stato eseguito, dall'Accademia di ballo del teatro, il consueto Passo d'addio, con balletti su musiche di Debussy, Busoni, Sibelius e Bizet.

Teatro Reale dell'Opera

Anche nel massimo teatro della Capitale, la stagione si è felicemente conclusa. Ed anche le tre ultime opere inscenate, *Bohème*, *Le maschere* e *Carmen* hanno avuto ottime accoglienze.

Nella *Bohème*, diretta dal maestro Santini, si sono distinti la Pampanini, la Vera Emilica, Masini, Franci e Vaghi.

Le Maschere, dirette dall'autore particolarmente acclamato, hanno ritrovato le recenti fervide accoglienze della Scala e quelle che, nello stesso teatro romano, ebbero la sera del 17 gennaio 1901.

Gli esecutori principali, all'infuori dell'Arangi Lombardi (che degnamente interpretò la parte di Rosaura) erano gli stessi della Scala: la Favero, Minghetti, Montesanto, Badini, oltre ai quali devono ricordarsi De Paolis, Scattola, ecc.

Carmen, ultima opera della stagione, ha costituito un bel successo per Marinuzzi, magnifico direttore, e per la Besanzoni, eccellente protagonista. Assai lodati anche gli altri interpreti: il tenore Melandri, Franci, la Guggeri, ed i cori istruiti dal Morosini. Belli gli scenari di Sanine e di buon gusto la messa in scena curata dallo stesso Sanine e da Ansaldo.

® Il Teatro Puccini di MILANO si è riaperto ad accurato spettacolo d'opera, sotto la direzione del maestro Frattini. Finora si sono rappresentati *Aida* (signore Enescu e Rubbisi, tenore Montelauri, baritono Marchetti) e *Rigoletto*, protagonista il baritono Mastronardi.

® Le ultime opere presentate al S. Carlo di NAPOLI hanno avuto tutte unanimi consensi: *Lucia* (con la Gentile, Pertile e Inghilleri); *Ballo in maschera* (con Pertile, Franci, la Concato e la Castagna); *Andrea Chénier* (con Merli, la Concato e Franci). Lo spartito donizettiano è stato diretto da Berrettoni, gli ultimi due da Capuana.

® Alla Pergola di FIRENZE, il maestro Gui ha diretto un'ottima *Norma*, cantata nelle parti principali dalla Pacetti, dalla Bertana, da Dolci e da Nazzareno De Angelis. — Anche il Verdi della stessa città si è riaperto a spettacoli lirici, direttore Padovani, col *Trovatore* (la Monti e Piccaluga). Ha seguito *Bohème*, protagonista la Répiquet.

® Al Regio di TORINO ha avuto buona accoglienza *Via Crucis* di Don Giocondo Fino (solisti le signore Calcina e Toso, Pasis, De Maria, Termignon) diretto dal maestro Gedda.

® Buona accoglienza hanno avuto a PAVIA, direttore La Rotella, *Lucia*, *Bohème* e *Manon*.

® La *Vedova scaltra* di Wolf Ferrari, anche alla Fenice di VENEZIA ha riconfermato il successo di Roma, Genova e Milano. Poi si è data *La Traviata* con la Della Rizza. Ha diretto il maestro Zeetti.

® Col *Piccolo Marat* di Mascagni (Tafuro e la Brancucci, direttore Benvenuti) si è inaugurata la stagione estiva al Politeama di LIVORNO.

DE GIARDINI

Sonata in Mi bem.

per Violino, Violoncello e Pianoforte.

Revisione di E. POLO.

(E. R. 783) - L. 12.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Essendo appena iniziate le udizioni, ne parleremo nel prossimo fascicolo.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Hubermann ha ancora una volta suscitato entusiasmo, specie nel *Concerto in mi min.* di Mendelssohn.

® AMICI DELLA MUSICA. — Il violinista Giulio Bignami ha dimostrato tecnica sicura e brillante. Al piano Calace.

® TEATRO DEL POPOLO. — Nelle ultime due udizioni della stagione piacquero moltissimo il pianista Lamond, di bella sensibilità, e il violinista Vecsey. Precedentemente si erano avuti altri due concerti del Quartetto Poltronieri. Nel primo, con partecipazione di Casella e di altri ottimi elementi, vennero presentate, come novità, la *Serenata* per cinque strumenti dello stesso Casella, e la riduzione per violino e pianoforte di un tempo della sua *Scarlattiana* oltre un sunto della *Giara*. Nel secondo, al quale partecipò il pianista Agosti, piacque il *Quintetto* di E. Bloch.

® RADIOMARELLI. — Tra due udizioni dirette da Casella e Pizzetti se n'è avuta un'altra dell'ottimo Quartetto Napolitano che, come novità, ha offerto un *Quartetto* di Donizetti e, con la cooperazione di altri elementi, un brano di Ravel per arpa, quartetto, flauto e clarinetto.

Nell'ultima seduta il maestro Pizzetti ha fatto un ampio resoconto della stagione — comprendente 26 concerti — a lui affidata, dimostrando come abbia cercato di favorire anche i giovani elementi (compositori e artisti) e come sia fiducioso, a giudicare dalle molte lettere pervenutegli, di aver anche soddisfatto il numeroso pubblico dei radio amatori.

Con calorosi consensi sono state accolte le parole dell'illustre maestro e i due suoi brani (*Tre Canzoni* e *Concerto dell'estate*) compresi nel programma.

® CONVEGNO. — Il pianista Tamburini si è distinto anche come compositore.

® SCUOLA MUSICALE. — Ha festeggiato il 40° anno della sua fondazione con un discorso di G. M. Ciampelli ed un riuscito concerto.

® SALA BOSSI. — Da registrare i notevoli concerti del pianista Angelo Zerbini e del pianista Moroni col cellista Amfitheatrof.

® Con buon esito ha debuttato il nuovo Quintetto Recupito (pianista Recupito, violinisti Ebe Navarrini e Soresina, violista Seveso, cellista Ricci).

® CASTELLO SFORZESCO. — Gli allievi della Scuola Civica di musica, diretti dal maestro Brunetto, hanno anche eseguito una scena per baritono e coro, dell'opera di quest'ultimo, *Agar*.

® ISTITUTO CIECHI. — Per festeggiare il 25° anniversario del giornale «Il Plettro», sette orchestre mandolinistiche riunite hanno dato un riuscito concerto, preceduto da un discorso del dott. Murtula. Numerose le adesioni.

® CONCERTI EDUCATIVI. — Si sono inaugurati con acconce parole di Elisabetta Oddone, e svolgimento di un bel programma da parte della stessa al piano e di altri apprezzati interpreti.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Le signorine Censi e Fabbris hanno avuto molti applausi nell'esibizione storica di danze, illustrate dal maestro Carlo Censi. In altra seduta è piaciuto il Quintetto di Milano.

® CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quello del Trio di Roma, nuovamente applaudito, e gli altri (per l'Ufficio Concerti) della pianista Anita Fried (che ha eseguito anche uno *Scherzo* di Giordano), del Quartetto belga con pianoforte (che ha fatto gustare un *Divertissement* di Tansman), del violinista Rodolfo Felicani con la pianista Mauger; del violinista Weissmann, della cantatrice Margherita Meinan.

Particolare menzione merita il concerto del pianista Rosenthal che da parecchi anni non si presentava a Milano, e che serba ancora la pienezza della sua tecnica smagliante. Molto applauditi al Conservatorio, anche la cantatrice Damonte e il cellista Foldesy.

ROMA

® AUGUSTEO. — *12 aprile*. Ultimo concerto Beecham, che presenta la *Sinfonia in do min.* di Boccherini.

19, 23, 26 aprile, 3 e 7 maggio. Molinari dirige le ultime udizioni della stagione. Quella del 23 è dedicata ai Congressisti dell'Associazione dei concerti e comprende musiche esclusivamente italiane; a qualche brano partecipa il pianista Agosti.

Nei programmi delle altre sedute erano comprese due novità accolte con molto favore: *Sinfonia* di Veretti, ben costruita e di bel fervore artistico; Ouverture per la *Bisbetica domata* di Castelnuovo Tedesco, composizione organica e spigliata.

® SALA DI S. CECILIA. — Oltre le udizioni del Quartetto Lener e del pianista Egon Petri, se n'è avuta una, di musiche italiane, dedicata ai Congressisti dell'Associazione internazionale dei concerti, interpreti il violinista Albani, il pianista Baruti, il soprano Mulè, il Quartetto Napoletano e l'orchestra d'archi diretta da Mario Rossi.

® TEATRO REALE. — Concerto vocale e strumentale, a scopo benefico, diretto da Mari-

nuzzi, del quale vennero eseguite e molto applaudite le *Impressioni siciliane*. Tra i cantanti figuravano la Besanzoni, l'Arangi Lombardi e Franci.

® Quartetto. — Notevoli udizioni: di Luigi e Anna Silva (cello e piano); della cantatrice Enza Motti Messina; della violinista Nella Rainieri. Quest'ultima ha presentato, con ottimo esito, due nuovi brani: *Sonata italiana* di Bruschettini; e *Poema slavo* di Micheli.

® Sala Sgambati. — Si è distinto il giovane violoncellista Ippolito Albertelli.

® Sala Borromini. — A commento del corso su «La storia della musica di Roma», che sta tenendo Liuzzi, si è svolta un'udizione di musiche del Rinascimento. — Bel successo del melologo *Parisina* di Tumiati e Veneziani.

® Quadriennale. — Belle conferenze di A. Lualdi e di Della Corte. Il primo ha parlato su «La musica e le arti figurative»; il secondo sul «Lied».

TORINO

® Schipa (col soprano Giri e il pianista Longas) si è presentato al Regio, in un concerto di beneficenza sotto l'alto patronato dei Principi di Piemonte, che vi intervennero.

® Alla Pro Cultura Femminile si è svolta una interessante udizione di canzoni storiche ucraine, interprete la cantatrice Lipovetzka, che pure le ha commentate.

® Al Liceo si sono distinti assai il violinista Bono e la giovane pianista M. E. Norzi.

VENEZIA

® Al Dopolavoro si sono avuti ottimi concerti di Elsa e Ottorino Respighi e dell'arpista Cicognani col cellista Oblach.

® Al Quartetto hanno avuto festosa accoglienza la pianista Dora Bergamo e il cellista Aldo Pais.

TRIESTE

® Gli ultimi concerti sinfonici sono stati tenuti da maestri di bella riputazione, quali Boutninoff, Dohnanyi, Strawinski e Rhené Baton. Il primo, ch'è apparso un vero valore, ha fatto conoscere il *Poema divino* di Scriabin; il secondo la sua *Suite in fa dies. min.*, di signorile eleganza.

BOLOGNA

® Bel concerto, al Duse, del pianista Agosti che ha eseguito una sua trascrizione dell'*Oiseau de feu* di Strawinski.

® Alla Filarmonica si sono rivelati due nuovi compositori, Lucilio Nediani e Riccardo Nielsen, per serietà di studi e schiettezza di intenti. — Nella stessa sala, oltre un bel concerto di Maria Maffioletti (applaudita pure al Circolo della Stampa), si è avuto un concerto orchestrale diretto dal maestro Zecchi, con l'intervento del pianista Valabrega.

FIRENZE

® Al Politeama Fiorentino, l'ultimo concerto popolare è stato diretto dal maestro Gui, con partecipazione di Iva Pacetti.

PARMA

® Al Circolo del Littorio, molti applausi al tenore Wesselowski, al giovane soprano Berni ed al Coro dell'Accademia di Canto corale, istruito dal maestro Lazzari.

® In un'apprezzata udizione di Elsa Allodi al Reinach, con l'orchestra del Conservatorio diretta dal maestro D'Amato, è piaciuta, in primissima esecuzione, la *Sonata drammatica* di Carlo Jachino.

NAPOLI

® Società Napoletana Concerti. — F. M. Napolitano ha diretto il *Requiem* di Cherubini e *La resurrezione di Cristo* di Perosi.

Caloroso esito, nel successivo concerto, per Pizzetti, come direttore e compositore. Presentò due suoi brani nuovi per Napoli (Preludio a *Lo straniero* e *Rondò veneziano*) ed uno nuovissimo per l'Italia, Introduzione all'*Agamennone* di Eschilo, per orchestra e coro, che ha vivamente impressionato pubblico e critica.

® Quartetto. — Bel successo del Trio Casella, Poltronieri e Bonucci; del primo fu applaudita la *Siciliana-Burlesca*.

® Illusi. — Si sono avvicendati: l'ottimo soprano Fiorenza, con altri elementi; l'Accademia mandolinistica napoletana; il Trio Denza-De Rogatis-Martorana, il quale — presente l'autore — ha eseguito quello *in la* di Pizzetti.

® S. Carlo. — Fervidi successi di Vecsey e di Hubermann.

® Sala Artisti. — Tanto il soprano Clara Boutet, come il pianista Vico La Volpe hanno avuto fervide accoglienze.

® Dopolavoro. — Bei concerti del pianista Gianturco; della violinista Palermi; del Trio Aiello con Lisa De Concilis; del tenore Kuroda col pianista Minervini e con l'arpista Drecis.

PALERMO

® Al Teatro Nazionale hanno interessato le danze espressioniste di Chinita Ulmann e di Carletto Thieben.

® Bel successo di Rachele Maragliano Mori, interprete deliziosa, al Circolo Artistico.

® Molti applausi ha meritato il Quartetto di Roma agli Amici della Musica, in brani di Gasco, Perosi, Glazunof, ecc.

® A Bari si sono avute due belle manifestazioni musicali: un concerto sinfonico corale, diretto da Zanella, in S. Domenico; ed un altro, sotto la direzione del maestro Rubino, per dimostrare l'evoluzione della banda dal 1550; vi hanno partecipato la banda presidiaria ed un coro di 200 voci.

® Il maestro Mario Guagliumi ha offerto una serata pianistica a Ravenna, distinguendosi anche come solista nel *Concerto in mi min.* di Chopin, diretto da Balilla Pratella.

® Il Trio Fiorentino e la eletta cantatrice D'Ambrosio hanno avuto fervide accoglienze a Piacenza ed a Cremona. Nella prima città, il programma era tutto di musiche di Spezzaferri. A Cremona, la D'Ambrosio interpretò squisitamente brani anche di altri autori (Pizzetti, Recli, Scuderi, ecc.).

® Nella Sala della Scuola Nazionale di Musica di Parigi, preceduto da una conferenza di Davico, s'è svolto un concerto di musica italiana, interpreti la cantatrice Castellazzi, il violinista Barrera e la pianista Janny Hoffer.

In altra sala parigina è piaciuta la clavicembalista Corradina Mola.

® A Stoccolma, il maestro Tullio Voghera ha diretto diversi programmi di musiche sacre.

® Festosissime accoglienze ha avuto Pizzetti a Barcellona, dirigendo con l'orchestra di Pablo Casals un interessante e sostanzioso programma.

® Bel successo ha ottenuto all'Aja il violinista italiano Fernando Zapperoni.

® Ad Atene, sono stati assai applauditi i pianisti Casella e Rossi, il violinista Poltronieri e la cantatrice Andreades.

® Ottimo interprete il Quartetto di Roma, è piaciuto a Tunisi, il *Quartetto in do* di Santoliquido.

® Diverse composizioni di Renzo Bossi hanno avuto bella accoglienza all'estero: *I tre concerti agresti* per violino e orchestra a Glascow; le *Otto canzoni* per orchestra d'archi a Berlino ed Amburgo.

® In uno dei suoi ultimi concerti a Nuova York, Toscanini ha fatto calorosamente applaudire, *Te Deum* di Verdi e, novità assoluta, l'*Introduzione* all'«*Agamennone*» *di Eschilo* di Ildebrando Pizzetti, composizione che ha destato una profonda impressione.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Russia

L'emigrato russo che ritornasse in patria, assai probabilmente non la riconoscerebbe più. Un mondo nuovo si presenterebbe alla sua vista: le istituzioni, i costumi, gli uomini... tutto gli apparirebbe mutato. E poichè il teatro drammatico e il cinema sovietico rispecchiano questa nuova vita e lo spirito che l'anima, egli si troverebbe fuori posto in una sala di spettacolo di Mosca o di Leningrado.

Fanno eccezione due luoghi, nei quali l'emigrato di ritorno o il viaggiatore non subirebbe questa impressione; essi sono i musei e le sale di concerto o di opera. Nei primi, lo straniero si troverebbe a contatto di lavori di pittura del passato; e nelle seconde egli udirebbe la stessa musica che si suona dappertutto in Europa e che si è eseguita in Russia prima della rivoluzione. E' cambiato l'aspetto del pubblico, ma non i programmi.

Ho già indicato, in una mia precedente corrispondenza, le riforme importanti che il nuovo regime ha introdotto nell'insegnamento della musica e l'impulso che ha dato allo sviluppo della cultura della musica sia nazionale che regionale; e come il risultato di questa politica di decentramento sia stato per la provincia e per le diverse regioni dell'U.R.S.S. una vita musicale più intensa del passato.

Ma, d'altra parte, che cosa ha rappresentato l'Opera di Mosca, lo scorso inverno? *Eugenio Onéguine*, *Boris Godunof*, *La fidanzata dello Czar*. E l'ultima «novità» fu il *Crepuscolo degli Dei*, che entusiasmò il pubblico. Ed anche tra gli interpreti sono stati applauditi Kastorsky, Andréief e altri ancora che già si conoscevano fin da or sono venti anni. Da segnalare anche il grande successo della vecchia operetta *Le Campane di Corneville*. E' vero che se il *Crepuscolo* non ha subito nessun rimodernamento e fu trattato con rispetto, come in qualsiasi grande città d'Europa, non si ebbe scrupolo di scompaginare il soggetto di altre vecchie opere e di adattarlo al gusto e alle idee odierne. Ciò è avvenuto specialmente per le *Campane di Corneville* che, considerate dall'inscenatore dal punto di vista della lotta di classe, hanno assunto la veste di opera di satira sociale. Nonostante queste operazioni di ringiovanimento, però,

la musica è rimasta intatta. Ed è precisamente la musica quella che conta e che costituisce il successo dello spettacolo, all'uscita del quale il pubblico è lieto di cantarellare le gaie arie di Planquette.

***

E' curioso anche di rilevare il dualismo che si verifica tra il grosso pubblico ed i critici, manifestatosi anche maggiormente alla ripresa delle *Campane* di Rachmaninoff. Questa ampia cantata per orchestra, cori e solisti, su testo di Põe, tradotta dal celebre poeta Balmont ed eseguita ultimamente sotto la direzione di Cooper, ha avuto ottima accoglienza. Ma, qualche giorno dopo, il quotidiano *Mosca della sera* ha pubblicato un violento attacco contro gli organizzatori del concerto, accusando gli emigrati Balmont e Rachmaninoff di essere nemici accaniti del bolscevismo; notando che Cooper aveva abbandonato la Russia al principio della rivoluzione e, sopratutto, che l'essenza stessa, religiosa e mistica, del lavoro, era nettamente reazionaria e non adatta pel proletariato. Ed inoltre, aggiungeva il giornale, il pubblico non era composto che di vecchi, avanzo dell'antica borghesia. E, per finire, richiamava l'attenzione del G. P. O. U. su manifestazioni di questo genere, invocando migliore sorveglianza.

Ma il G.P.O.U. avrebbe troppo da fare se si volesse mettere su questa strada, poichè la massa, il popolo, ama come per il passato Rachmaninoff, Ciaicowski e in generale tutta la musica sentimentale e patetica del XIX secolo, mentre si mostra refrattario ad opere quali *Fonderia d'acciaio* di Mossolov, il quale si sforza di stilizzare la vita delle officine.

La stampa e le organizzazioni politiche non cessano di protestare contro lo stato attuale della musica nell'U. R. S. S. imbevuto ancora d'ideologie borghesi; ed il pubblico, invece, vuole udire sempre le musiche di Ciaicowski, di Wagner, di Glinka, di Chopin, di Schumann e direttori d'orchestra e virtuosi, russi e stranieri, secondo la corrente. L'esito di questa lotta tra le teorie d'una cultura musicale specificatamente « proletaria » e il gusto dello stesso proletariato è assai dubbio specie perchè i giovani compositori sovietici, anche i più rivoluzionari, come Mossolov e Chestakovich, s'ispirano direttamente a Hindemith, a Prokofieff, ad Honegger, i quali, dal punto di vista del marxismo o del leninismo, dovrebbero essere i rappresentanti d'una cultura borghese e condannata; destinata, quindi, a sparire

***

Termino con una notizia: l'eccellente critico e storico della musica, Igor Glèbov, ha pubblicato in collaborazione con i suoi allievi un libro notevolissimo sul problema dell'« intonazione » nella romanza russa. La quale è specialmente studiata nei suoi rapporti con la parola e la struttura sociale delle differenti epoche, da Glinka a Moussorgski a Borodine a Rimski Korsakof. Gli autori hanno scritto sotto un punto di vista socialista, ma senza cadere nelle esagerazioni della maggior parte dei teorici sovietici. Specialmente l'articolo di Glébof su *Le tappe dello sviluppo della romanza russa* è pieno di idee nuove e feconde.

B. De Schloezer.

Lettera da Parigi

Le udizioni si susseguono numerose, ma senza rassomigliarsi, giacchè vige la consuetudine che ogni settimana vi sia l'apporto di nuovi lavori.

I Concerti Straram hanno avuto una brillante ripresa. Fedele alle sue abitudini, il loro capo ci ha fatto udire una serie di partiture del più alto interesse, ed in prima linea *Les offrandes oubliées*, di Oliviero Messiaen. L'autore esalta, in tre parti d'un pio trittico, le incomparabili virtù dell'Ostia e della Croce, e tutto, in questo lavoro, è emanazione d'un animo sincero; sinceramente credente, sinceramente espresso. Allievo di Dukas, il Messiaen, che ha appena 23 anni, dimostra di sapere bene comporre e strumentare e di possedere cospicue doti di cuore e d'ingegno.

Di Giuliano Krein, giovane russo diciassettenne, allievo anch'egli di Dukas, Straram ha presentato *Distruzione*, un brano che sconcerta per la sua brevità, ma che rivela qualità sorprendenti, sopratutto per quanto riguarda il trattamento dell'orchestra.

Di Piero Coppola, lo stesso direttore ci ha fatto conoscere questa volta una *Sinfonia*, che non è rigorosamente una sinfonia, benchè ne offra la cornice, le suddivisioni, l'aspetto esteriore; ma non il sentimento, lo spirito, il carattere. Non importa; è ugualmente un pezzo di grande respiro, ambizioso secondo la buona maniera, come deve essere l'opera di un musicista che si sente capace di dire cose importanti ed il cui ideale non si limita a dissimulare il nulla sotto qualche apparenza.

Alberto Wolff, da Lamoureux, ci ha fatto la gradita sorpresa di *Cinque Mottetti* di Florent Schmitt, cantati dal quartetto vocale « a camera ». Dico sorpresa, perchè nessuno immaginava che l'autore possente e veemente del *Psalmo* e di *Salomè*, sapesse aguzzare il suo ingegno fino ad esprimere così sottili dolcezze.

Sempre alla Sala Gaveau, Wolff ha ceduto la bacchetta a Coppola che ha diretto il suo

Poema per piano e orchestra. Non è questa la sua composizione più personale, ma certo una delle più felicemente strumentate, che ha trovato nella signorina Zurfluh-Tenroc una interprete eccellente, di bella sensibilità.

***

Jean Doyen ha interpretato, ai Concerti Colonne, una piccola composizione in tre parti, della signora J. Herscher Clément, che rivela facilità e una certa grazia.

Gabriel Pierné ci ha fatto udire in prima udizione tre pezzi di Canteloube, dal titolo *Lauriers*, consacrati, il primo e il terzo, a quei paesaggi d'Auvergne che il musicista ha già felicemente evocato; ed il secondo alla memoria d'un amico — Déodat de Séverac — ed agli orizzonti di Linguadocca, ch'egli ha tanto amato. Il primo pezzo è il meglio riuscito. Vi si trova espresso un sentimento alternativamente fresco e grave, ed espresso con grande finezza di tocco.

Ai Concerti Pasdeloup, Rhené-Baton ci ha pure fatto conoscere tre nuovi brani. Due erano già stati eseguiti ma in versioni differenti, mentre il terzo, *Musica di macchine*, di Mossolov, costituiva una novità assoluta. Il lavoro non tende che ad essere la riproduzione esatta, il più fedelmente possibile, della macchina. Per coloro ai quali questo ideale è sufficiente, l'esito è stato lietissimo. Ma molti fino ad oggi non concepiscono l'opera d'arte all'infuori di Dio e della sua creatura.

Jeux de beauté di Fraggi sono tre brevi pezzi destinati per balletto, che male si dissociano dal loro commento plastico.

La nuova versione sinfonica di *À Marie endormie* di Guy Ropartz è sembrata di proporzioni meno perfette di quelle udite precedentemente. Ma l'inizio ed il finale conservano tutta la loro grazia e poesia, mentre in tutto il brano si osserva la mano sicura, il tratto chiaro, l'accento preciso d'un musicista eletto.

All'Orchestra Sinfonica di Parigi, Alfredo Casella ci ha offerto una *Serenata* per orchestra, intendendosi la parola nel senso antico di « Suite » con parecchi pezzi, senza altro legame che la fantasia del compositore. Abbiamo ammirato ancora una volta i prodigiosi doni d'assimilazione di uno dei maestri più personali della giovane scuola italiana: la *Marcia* attillata, il *Notturno* tragico, incluso col raggio di sole d'una canzone meridionale, la *Gavotta* spirituale, la *Cavatina* amorosa, il *Finale* scoppiettante. Ciascun pezzo, nei suoi limiti, secondo il suo carattere, il suo colore, il suo pittoresco è completamente riuscito. Un'orchestra leggera, piena di riflessi ne ravviva per di più il tono con una ingegnosità che si rinnova continuamente.

L'Opéra e l'Opéra Comique hanno rappresentato nuovi lavori con uguale buona fortuna; non tutti sono dello stesso valore, ma tutti tali da soddisfare, sia pure in grado differente, le orecchie, gli occhi e lo spirito dell'uditorio.

All'Opéra Comique, la novità è stata *Cantegril* di Roger Ducasse, su libretto di Escholier; all'Opéra, uno spettacolo a sezioni, costituito da due balletti (*Prélude dominical* e *Six airs à danser*, musica di Guy Ropartz); da *Orchestra in libertà*, farsa coreografica di Henry Sauveplane; e da una zarzuela in tre atti con danze, l'*Illustre Fregona*, tratta dalla novella di Cervantès, parole e musica di Laparra.

Chi non conosce il romanzo di Escholier? Lo stesso musicista l'ha ridotto, serbandone la *verve* e la leggerezza.

La partitura è scritta da mano maestra: i cori vi sono trattati con cura, raffinatezza e larghezza di stile notevole. I motivi hanno sempre carattere; i ritmi l'accento; l'orchestra, il colorito. Infine, e sopratutto, si trovano in *Cantegril* due qualità essenziali che ne fanno un'opera preziosa: la poesia e il senso della vita. E', in conclusione, una delle produzioni liriche apparse in questi ultimi anni, della quale può giustamente onorarsi la scena francese.

Il *Preludio domenicale* è un nobile brano, puramente strumentale; adatto come inizio di uno spettacolo. I *Sei pezzi a danzare* evocano, ciascuno, i giorni della settimana. Particolarmente ammirato quello che si riferisce al giorno consacrato a Marzo. Il suo ritmo vigoroso, acuto, ostinato produce un sicuro effetto, mentre la coreografia vi si adatta assai bene.

L'Orchestra in libertà mostra le quinte del teatro dopo la scesa finale del sipario. I diversi strumenti che compongono l'orchestra salgono, uno per volta, la scalinata e suonano, o meglio danzano. Il loro gruppo è attaccato da un jazz. L'arpa ristabilisce la concordia. Ne scaturisce un grazioso tema perfettamente adatto alla musica. E' da lamentare, soltanto, che quest'ultima sia d'una piacevolezza dubbia e di fattura denotante, nell'autore, qualche inesperienza.

L'*Illustre Fregona* mette in scena una bella figliola di questo nome che forma l'ammirazione e la fierezza d'una città dei dintorni di Toledo. Per corteggiarla, due figli di famiglia si impiegano nell'albergo ove è cameriera. Ma si scopre facilmente ch'ella è di cospicua nascita, e potrà così sposare uno dei due spasimanti. Vi è materia sufficiente per alimentare di piccole cose parecchi quadri, ai quali una messa in scena notevole, una interpretazione cantata e danzata eccellente, danno una vita intensa.

Robert Brussel.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

PICQUOT (L.) — *Boccherini, notes et documents nouveaux par G. de Saint Foix.* (Legouix, Parigi).

L'insigne musicologo francese rende omaggio al Picquot, ripubblicandone la biografia di Boccherini edita nel 1851, e pregiandone la singolare posizione di precursore della moderna musicologia. Infatti prima che apparisse tale biografia, corredata del catalogo delle opere boccheriniane, pochi saggi s'avevano altrettanto documentati e acuti. All'utile ristampa il De Saint Foix, fra i più colti e gentili studiosi del Settecento, fa precedere una notevole prefazione, che reca osservazioni e contributi, conferme e riserve.

Boccherini precede Haydn nella musica da camera. Mentre la prima raccolta dei quartetti haydniani reca l'ambigua denominazione di quartetti o sinfonie, come l'op. 1 di Boccherini, le raccolte boccheriniane del 1769 e 1770 superano le *Cassazioni* di Haydn nell'equilibrio della sonorità, nell'indipendenza delle parti, nel trattamento delle idee. Tali raccolte del '69 e del '70 furono composte in Ispagna, dove l'autore era da poco giunto; le meglio contexte opere di Haydn sono di là da venire. Mozart fa i primi passi. Quali le influenze sulla cultura di Boccherini? Evidentemente, Boccherini aveva conosciuto a Milano dal '62 al '67 l'arte fantastica e poetica di Sammartini. E le prime musiche composte in Ispagna sono prettamente italiane, certamente sorte nel contatto con G. A. Paganelli e con G. Brunetti. La fama di Boccherini pervenne presto in Francia. La sua prima raccolta di *Symphonies ou Quatuors*, Op. 1, fu annunciata il 1° aprile del 1767 dal «Mercure de France». L'anno seguente Boccherini e Manfredi esordivano al *Concert spirituel*, e la stessa rivista scriveva: «Boccherini, già noto per i suoi trii e quartetti, che sono di grande effetto, ha magistralmente eseguito sul violoncello una sua sonata».

Il de Saint Foix contesta a Picquot l'esclusione dalla produzione boccheriniana della *Symphonie a 4 parties avec Cors de chasse ad libitum*, 1767; riconosce l'importanza delle *Six sonates*, op. 5, per clavicembalo e violino, dedicate alla brillante clavicembalista Brillon de Jouey; completa la biografia del Boccherini, segnalando l'esistenza d'un *Ballet espagnol*, alla cui esecuzione a Vienna e a Mosca nel 1774-5 non fu probabilmente estraneo un cognato del compositore, Viganò, il famoso maestro di balletti; propone ipotesi sul soggiorno di Boccherini in Prussia, sull'appoggio datogli dal marchese Luccheslni e dai violoncellisti Duport; e sul soggiorno a Vienna, per l'accennata parentela, essendo Artaria l'editore di Boccherini.

Che pensarono di Boccherini i suoi contemporanei? Junker gli rimproverava nel 1776 il compiacimento delle tinte oscure, la mancanza di ordine, lo accusava di soturare l'udito degli ascoltatori, riconosceva per tanto un cotal calore patetico nei quintetti. In generale, i tedeschi lo considerarono un romantico. Gerber lo giudicava nuovo e inesauribile. In Francia trovò favore, e, durante il Direttorio, fu alla moda. A Grétry sembrò il più espressivo e sentimentale. Più tardi Spohr respingeva le opere di Boccherini come «non musica», Mendelssohn lo trattava da parrucccone affascinante. Picquot gli rivolse una giusta attenzione nel 1851. Per primo Crisci lo ravvicinò a Sammartini, nel 1875, affermando il carattere doloroso, appassionato, dellrioso del dimenticato lucchese. Il de Saint Foix nota inoltre che l'arte di Boccherini si realizzò nel rondò meglio che in qualsiasi altra forma.

BOSCHOT (A.) — *La musique et la vie.* (Ed. Plon, Parigi).

L'eccellente esegeta di Berlioz raccoglie articoli, recentemente pubblicati, su varii temi: Beethoven considerato nelle tendenze politiche e religiose; Debussy nel venticinquesimo anniversario del *Pelléas et Mélisande;* i «Sei» e il loro decennio; Cosima Wagner; le condizioni dell'arte nel 1930.

GABRIEL-MARIE — *Pour la musique.* (Carl Fischbacher, Parigi).

Gli estimatori del compianto compositore e direttore d'orchestra, hanno raccolto i suoi scritti giornalistici e i suoi discorsi dal 1922 al 1928. Brevi pagine, dettate con competenza e buon senso, che rappresentano un'artistica cronaca della vita musicale di Parigi. Alfred Cortot ha scritto la prefazione.

WOOLLET (H.) — *René Lenormand.* (Ed. Fischbacher, Parigi).

Il Woollet novera il Lenormand, insieme con Saint-Saëns e Fauré, come uno dei fondatori del *lied* francese. Lenormand è «stimato, amato da tutti coloro (e son numerosi) che eseguono le sue nobili melodie. Forse egli non ha conseguito la notorietà che gli spetta. A 84 anni vive da cenobita, lontano dalla lotta, guardando le cose dall'alto, considerando senza invidia il successo dei più giovani, intendendo tutte le audacie, avendo egli stesso fatto qualche scoperta sonora. Dei suoi 200 *lieder* parecchi sono piccoli capolavori, paragonabili ai meglio riusciti dei grandi maestri...».

SERVIEN (P.) — *Les rythmes comme introduction phisique à l'esthétique.* (Ed. Boivin, Parigi).

Il titolo chiarisce quale tendenza scientifica domini il trattato. Nei domini dell'arte scorge l'A., più o meno confusamente, una trama numerica, i ritmi. Studiare questa trama, egli dice, significa penetrare numericamente le arti. Lo studio è condotto su versi greci e francesi.

RONCAGLIA (G.) — *Di insigni musicisti modenesi.* (Soc. tip. modenese, Modena).

Prendiamo nota, per i Bononcini: Giovanni Maria nacque nel 1642. Dei suoi figli, Giovanni, non Giovan Battista, nacque nel 1670, Antonio Maria, non Marc'Antonio, nel 1677. Correzioni utili.

MOSER (H. J.) — *Die Epochen der Musikgeschichte.* (Cotta, Stoccarda).

Avverte il dotto storico della musica tedesca che questo volumetto non vuol essere un sunto o un profilo di tutta la storia, ma l'esposizione dell'arte musicale, nelle sue principali epoche, da un punto di vista, che, del resto, non è soltanto o artistico o culturale, o sociale in senso positivo o teorico in senso astratto, ma vasto, comprensivo e personale. In sostanza è il libro d'una persona colta, scritto per persone colte. Il Moser dubita d'esser frainteso, intitolando alcuni capitoli con riferimenti ad altre arti, per esempio epoca del gotico, del rinascimento, del barocco, ecc. Non lo fraintenderanno certo coloro che conoscono le segrete consonanze di varie manifestazioni dello spirito artistico, e pertanto colgono ciascuna opera d'arte nel suo essenziale valore.

RAUGEL (F.) — *Palestrina.* (Ed. Laurens, Parigi).

Nel consueto formato dei *Musiciens célebres*, 120 pagine, un «Palestrina» sembra stare alquanto a disagio; pertanto se il fine divulgativo della collezione è sempre presente nella mente dello scrittore, questo può opportunamente proporzionare il ritratto e la critica del compositore, e riuscire allo scopo. Bisognava teneral alla figura centrale, trascurando l'ambiente e i riferimenti. Ciò che il Raugel ha fatto. Il suo lavoro non reca novità biografiche; le indagini del Cametti e del Casimiri non sono superate. La narrazione è succosa, chiara. Gli apprezzamenti giudiziosi.

EMMANUEL (M.) — *César Franck.* (Ed Laurens, Parigi).

Vincent d'Indy, ci aveva dato un profilo morale e artistico del suo maestro, un libro commosso, riconoscente. L'autore dell'*Histoire de la Langue musicale* ha contenuto la biografia di Franck in una ventina di pagine. Ha notato la negletta educazione letteraria e scientifica, la tardiva conoscenza di Kant e la fioritura delle maggiori opere oltre i cinquanta e i sessant'anni. Ha indagato la formazione scolastica del compositore attraverso i metodi del Reicha, e i molti esercizii contrappuntistici, poliritmici e politonali, che dovevano dare una particolare impronta alla scrittura franckiana. E ha serbato all'analisi delle opere la maggior parte del libro, analisi formalistica ed estetica, con qualche divagazione storica come quella sulle origini della sonata, o tecnica, secondo i principii magistralmente avuti nella citata *Histoire*. Ha concluso: «Franck, al pari dei grandi musicisti, non ha cercato il nuovo a tutti i costi. E, non cercando l'inedito, l'ha realizzato; tanto da sollevare scandali, e da esser compensato delle audacie della sua *verve* con l'indifferenza o il disprezzo. Con le sole forze della sua arte spontanea e con la maestria d'una tecnica antica, contro la quale oggi si insorge, egli ha costruito un edificio dalle larghe basi e l'ha adornato secondo la sua propria maniera».

a. d. c.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MUSELLA (S.) — *Anelito.* Per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano:

Ogni nuova composizione di Musella è come una sintesi dimostrativa del suo continuo progresso stilistico e della sicura ascesa della sua ispirazione lirica; ogni sua composizione potrebbe anche rappresentare allegoricamente un riplano dell'«ermo colle» dell'arte che il giovine maestro sta salendo senza incertezze, ma anche senza precipitazioni impulsive. Anzi il suo metodo di lavoro e le caratteristiche proprie della sua produzione artistica — che ci rivela la profonda assimilazione del tema ispirativo, la severa elaborazione del concetto, l'attenta revisione critica dello svolgimento — ameniscono in lui quella tendenza all'improvvisazione, così frequente fra i suoi conterranei napoletani, da essere considerata abitualmente, sia pure per un facile convenzionalismo, un tipico attributo regionale.

Tuttavia, con questa astrazione non è che il Musella si scosti affatto delle prerogative della sua origine partenopea, chè da esse trae forse la prima scaturigine, quella esasperata emotività che ha facilitato il rapido sviluppo delle sue doti istintive e la loro precoce fusione in una ben delineata personalità. Personalità che non può ormai negarsi, ma di cui riesce difficile determinare i caratteri attraverso la realistica osservazione della critica. Poichè essa si rivela in tutti i suoi componimenti, più che nell'aspetto formale, secondo un particolare fascino che sembra avvolgere i valori essenziali del concetto ispirativo, con la risonanza di uno stato d'animo assorto in una più alta contemplazione come se l'artista sensibilissimo, nella definizione delle cose e dei sentimenti trascendesse oltre il loro breve senso umano verso gli augusti misteri del loro significato metafisico.

Come non riconoscere questa medesima impostazione spirituale in tutte le sue liriche e splcatamente nelle tre più significative: *Odore di terra, Infinito* e *Anelito?*

Nella prima l'appassionata ebbrezza della congiunzione carnale si sommerge nella meditazione del grande mistero della perpetuazione, ed un tremore cupo di note sembra inserire nell'aperto canto dell'esaltazione erotica il brivido inviabile che trasmette nello smisurato ordine cosmico, attraverso l'eternità, la vita. Nella seconda, dalla perfetta concordanza colla rievocazione leopardiana la personalità del Musella si stacca infine, come chiamata da una propria incontenibile aspirazione, verso lo spaziare tremendo e fascinatore dell'infinito, nella di cui chiara evidente significazione lirica sembra mostrarci in trasposizione la serena lontana sommità della nostra irraggiungibile perfezione ideale. Nella terza infine l'accorato anelito verso una serena pace intravista fra i torbidi bagliori di uno stanco viso sororale, tradisce l'inesprimibile disperato desio di purezza che trema nel fondo confusamente impuro del nostro cuore umano, quel desio ultimo di bontà che fa di ogni mistico il martire della propria sensibilità.

Questa continuità tematica di concezione plasma la personalità del Musella di una sostanza ben più pregevole di quella che di solito forma l'individualità di altri pur ottimi musicisti, derivando le proprie caratteristiche — anzichè da abituali doti descrittive, o da costanti analogie contrappuntistiche, o da consuetudinari atteggiamenti sentimentali — da una ampiezza spirituale in cui ogni al-

gnificazione lirica sembra dilatare il suo sviluppo emotivo. Così l'audizione di una delle belle liriche di Musella lascia in noi, oltre lo spegnersi della risonanza musicale, un'eco che s'apprende alle pieghe più intime dell'anima, indice sicuro del valore non comune di questo giovine maestro.

Ed è anche curioso constatare che la personalità artistica del Musella si sia rivelata quasi unicamente attraverso la sua non numerosa raccolta di liriche, ossia attraverso una forma di componimento la cui portata significativa è relativamente limitata. Ma egli ha coltivato nella «Lirica» le sue qualità istintive, sin dagli inizi della sua vita artistica, con metodica contenuta passione, come verdi arboscelli entro un breve giardino. Ora come i fragili arbusti si van facendo tronchi robusti, nella progressiva maturità del Musella i vaghi indizi dei suoi lavori giovanili hanno preso contorni ben decisi, come le linee della sua composizione, pur derivando dalla prima istintiva eleganza, hanno raggiunto una perfetta ampiezza architettonica, mentre la primitiva spontaneità del suo canto si è ravvivata di un più forte accento.

Ora nella consapevole maturità del Musella è agevole presentire il trapasso della sua ispirazione verso più ample e complesse vibrazioni e gli echi misteriosi della natura avranno più vaste voci.

FALCIONI (G.) — *Berceuse - Serenatella* per Pianoforte. (Edizioni dello Studio Musicale Romano).

Pur non avendo pretese artistiche evidenti, la piccola Berceuse appare gradevole e piana nella prima parte e nella ripresa.

HUYBRECHTS (A.) — *Horoscope* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Con andamenti ardimentosi e bizzarri l'autore tratteggia quattro mesi dell'anno: Giugno, Luglio, Novembre e Gennaio.

HAUDEBERT (L.) — *Le Cahier d'Eve* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Piccoli pezzi d'aspetto semplice ma dal contenuto gustoso e prezioso.

DE RUBERTIS (V.) — *Seis imitaciones* a 2 y 3 Voces per Pianoforte. (Edizioni Ricordi, Buenos Aires).

Queste piccole composizioni polifoniche scritte coll'intento di avvicinare i giovanissimi pianisti alle opere di G. S. Bach costituiscono una specie di punto di congiunzione fra i piccoli Canoni di Kunz e le prime Invenzioni del Grande di Eisenach.

RAVASENGA (C.) — *Suite* per Pianoforte. (A. Allione, Milano).

I due pezzi della serie si ispirano a due frasi evocanti ritmi di danza e all'ausilio spicato dei ritmi si appoggia per l'appunto l'ingegnosa e complessa concezione musicale dedicata ai pianisti sicuri sotto ogni punto di vista.

BINET (J.) — *Six mélodies* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Qualche momento piano e riposante, molti atteggiamenti originali, spesso difficili per il gioco della voce.

FERRARI TRECATE (L.) — *Sette brevi canzoni romantiche*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Tutte graziosissime; la terza però supera le altre per la semplicità oltremodo attraente ed espressiva. In questa epoca di contorsioni vocali, una melodia semplice che si snoda naturalmente riposa, ricrea, rallegra profondamente.

MAGALDI (V.) — *Visioni sul mare* Song. (Edizioni Derek, Londra).

Piana, tranquilla, normale, questa pagina vocale non dice nulla di nuovo.

MORANDI (G.) — *Ninna nanna antica* per Canto e Pianoforte. F. Bongiovanni, Bologna).

Lo stile non rievoca in nulla l'andamento vocale dei tempi passati.

ELISABETTA ORSONI.

MULÈ (G.) — *Tre Canti Siciliani*: 1. Ninna nanna (MS-Br); 2. Cantu du carceratu (S-T); 3. Filastrocca. (G. Ricordi e C., Milano).

Dal *Giornale dell'Isola*, Catania.

In bella edizione la Casa Ricordi ha pubblicato *Tre Canti Siciliani* del maestro Giuseppe Mulè: *Ninna nanna, Cantu du carceratu, Filastrocca*. Non intendiamo qui tessere le lodi del maestro Mulè, essendo noto a tutto il mondo artistico il valore dell'illustre Direttore del R. Conservatorio di Musica «S. Cecilia» di Roma. Diremo solamente che egli, mantenendo sempre caldo ed immenso l'amore per la sua terra natia, trasfonde nelle sue composizioni tutta la sua anima siciliana, sensibile, affettiva, calda e passionale.

Nei tre canti siciliani, su poesie popolari, pubblicati dalla Casa Ricordi, vibrano e fanno vibrare tutte le fibre, le note nostalgiche della *Ninna-nanna*, fremono e fanno fremere, come uno schianto di cuore, le dolorose melodie del *Cantu du carceratu* e trillano, come gorgheggi di passeri, le gaie strofe della *Filastrocca*, caratteristica e geniale.

Siamo grati alla Casa Ricordi che con la pubblicazione di questi tre gioielli ha arricchito la raccolta dei canti folkloristici.

FRANCO SAPIO.

PILATI (M.) — *Preludio, aria e tarantella* sopra vecchi motivi popolari napoletani per Violino e Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Uno dei migliori lavori del giovane compositore napoletano: lavoro di forme ben equilibrate, di scrittura chiara, d'una musicalità sensibile ed intelligente. Musica chiara, ariosa, scorrevole: ben scritta per i due strumenti, tale da dar piacere agli interpreti ed agli esecutori.

TANSMAN (A.) — *Sonate* pour Violoncelle et Piano. (Ed. Max Eschig, Parigi).

Sonata d'una decisa *modernità* di sensibilità e di realizzazione: una fra le più felici che ci sia stato dato vedere da parecchio tempo a questa parte. D'una fo...a

chiara ed equilibrata, d'una scrittura logica e lineare: ariosa, piena di un'emozione schietta e d'una vita ritmica spontanea e poco comune; realizzata ottimamente per i due strumenti, essa si rivolge agli interpreti soprattutto musicisti: il che non vuol dire ch'essa non esiga anche una padronanza assoluta degli strumenti.

GRIMM (F. K.) — *Suite* pour Violoncelle et Piano. (Ed. Schott, Magonza).

Quattro piccoli pezzi: *Novelletta, Sarabanda, Notturno, Humoresca*. Scrittura semplice e chiara: sensibilità di una modernità non eccessiva: forme brevi e ben equilibrate: media difficoltà d'esecuzione. Ce n'è più che abbastanza per raccomandarla agli strumentisti che amano la musica intima e vera.

d. d. p.

ROCCA (L.) — *Two Songs on poems of Tennyson*. (J. e W. Chester, Londra).

Le due liriche («Riconciliarloe» e «Il canto della culla»), di grata vena melodica, sono semplici e piane. La voce s'eleva in leggiadra effusione, in tenui volute, come un ràbesco; e il pianoforte commenta, sostenendo il gentile ornato canoro.

ROCCA (L.) — *All'ombra dei cipressi...* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Tratto dai «Sepolcri» del Foscolo, questo frammento ha una lugubre risonanza. Le armonie si succedono, cadenzate e pesanti, in una macabra atmosfera spettrale.

PURCELL (H.) — *The Knotting Song*. (Oxford University Press, Londra).

Tutta la soavità del secentista inglese aleggia nella breve melodia, che qui appare nella realizzazione di Dennis Arundell.

ALDO FINZI.

MONTANARO (E.) — *Canti della terra d'Abruzzo* riespressi per Canto e Pianoforte. Vol. II. Testo abruzzese, con traduzione letterale. Versione ritmica italiana di E. Mucci. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Il maestro Emore Montanaro prosegue, con la passione e con l'intelligenza che distinguono la sua razza, ad affondare la propria indagine nei gorghi del popolo abruzzese per estrarne la più pura e remota musicalità. Ad un primo volume, tien dietro un secondo non meno interessante e ricco, ma diverso e superiore sotto l'aspetto della poeticità, della emotività ed anche della forma di riespressione. Entrambi editi, con cura ed eleganza, dalla Casa Ricordi, che, bisogna una volta tanto dirlo a lode e ad incoraggiamento, non chiude l'orecchio alle nuove tendenze ed alle urgenti necessità della vita musicale italiana. La pubblicazione di questi *Canti della terra d'Abruzzo* è un inno altissimo d'onore, oltrechè un contributo valido e serio alla ricerca della conoscenza degli elementi originali e fondamentali dell'anima musicale italiana, nei suoi vari, disuguali, ma non contrastanti aspetti regionali.

Il Montanaro poi, specie in questa sua nuova fatica, si rivela ed afferma un così acuto, infallibile, sensibile scrutatore, che le sue ricostruzioni melodiche o declamatorie, le sue armonizzazioni semplici, logiche, diremmo inevitabili, e pur tanto raffinate e suggestive, toccano quasi la perfezione. Ciò che potrebbe sembrare troppo personalistico, o ardito o arbitrario, scaturisce invece dalla sua fantasia pregna di *humus*, dal suo aggiornato senso storico, dal suo amore e dalla sua fiamma teneramente filiale. Quand'egli, con acutissimo discernimento dei modi, dei toni e dei ritmi, rivive e ricanta i motivi che sgorgano, eterni e freschi, dalle campagne e dalle case abruzzesi, siano d'amore, di dolore, di gioia, siano intimi o universali, si trasforma in attore e partecipante. Non è l'archeologo che cataloga a freddo, è il poeta che è riuscito a conquistare e a dominare l'anima del suo popolo, per rievocarla nella sua più schietta sincerità ed originalità. Vorremmo elencarli tutti questi meravigliosi tesori e splendenti ed abbaglianti, che fioriscono rigogliosamente nel fertile suolo d'Abruzzo, ma faremmo opera vana, perchè bisogna leggerli, sentirli, comprenderli e goderli. Chi può ascoltare la *Ninna nanna* senza commuoversi? *Il lamento d'una vedova*, che è un canto funebre di bellezza epica? E le danze, e i cori e le canzoni religiose? Un'ondata di melodicità fremente e suggestiva ci avvolge; un abbandono lirico delizioso e irrealizzabile piega ed ammalia il nostro spirito. E il contatto con l'essenza musicale del nostro popolo che potrà salvarci dall'attuale imbastardimento, purificarci e farci riacquistare una personalità artistica nel mondo.

Lavori e contributi come questo del Montanaro dovrebbero alimentare il cuore e l'astro delle giovani generazioni, a cui è affidato il compito di restituire dignità, indipendenza e bellezza alla nostra musica.

r. d r.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Pianoforte a 4 mani

BELLINI E ROSSINI

E. R. 140. - *Sinfonie scelte*. Riduzione di R. TENAGLIA. L. 12

BRAHMS (J.)

E. R. 99. - *Dieci Danze ungheresi*. Riduzione di S. CESI. L. 7
E. R. 1031. - *Tre danze ungheresi*. N. 5, 6 e 7 (CESI). L. 7
E. R. 1156. - *Valzer*. Op. 39. L. 5

CORELLI (A.)

E. R. 234. - Secondo Concerto Grosso per Archi, dall'Op. 6. L. 6
E. R. 236. - Ottavo Concerto Grosso per Archi fatto per la notte di Natale, dall'Op. 6. L. 6
Riduzioni di A. TONI.

FRUGATTA (G.)

E. R. 188. - *Dodici Interludii*. (Testo italiano, francese, inglese). L. 8

TARENGHI (M.)

E. R. 89. - *Bozzetti dal vero*. Sei pezzi. Op. 71. (Testo italiano, francese, inglese). L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Nella ricorrenza del Natale di Roma, l'Accademia d'Italia ha conferito i quattro premi (ciascuno di L. 50 mila) istituiti dal « Corriere della Sera » e intitolati a Benito Mussolini, rispettivamente allo storico De Francisci, allo scienziato De Filippi, alla poetessa Ada Negri ed al musicista Ildebrando Pizzetti, col quale vivamente ci congratuliamo.

Riportiamo la relazione di Umberto Giordano per il conferimento del premio delle arti al dramma lirico *Débora e Jaèle*, del quale è autore, appunto, il direttore del nostro Conservatorio :

« *Al successo di pubblico, che si ripetè nei maggiori teatri d'Italia e dell'estero, si accompagnò sempre il largo plauso della critica, la quale in* Débora e Jaèle *riconobbe la elevatezza degli intendimenti artistici, la singolarità del principio estetico informatore, la nobiltà dell'ispirazione e dello stile, la sapienza tecnica.*

« *Il maestro Pizzetti è una delle figure più notevoli fra i compositori viventi. Come musicista è autore di opere teatrali, di musica sinfonica eseguita nelle maggiori società orchestrali d'Italia e dell'estero e di musica da camera. Autore dei poemi drammatici da lui musicati, è anche riputato critico d'arte. Già direttore del R. Conservatorio musicale di Firenze, dirige oggi con onore il R. Conservatorio Verdi di Milano* ».

® La classe delle Arti della stessa Accademia d'Italia ha conferito i seguenti altri premi a cultori di musica o ad Istituzioni a questa attinenti : L. 30 mila alla Società Concerti sinfonici di Milano ; L. 10 mila alla Compagnia d'operette Riccioli, alla Associazione « Amici della musica » di Palermo ed a Fausto Torrefranca per l'opera « Le origini italiane del Romanticismo musicale » ; L. 5 mila alla rassegna « L'Antologia musicale » di Milano, all'Ente Concerti Orchestrali di Bolzano, all'Istituto Buzzolla di Adria, alla Reale Accademia Filarmonica di Roma, alla Filarmonica « Pietro Gorgognoni » di Pistoia.

® Dal 22 al 28 aprile si è svolto in Roma il Congresso internazionale dei Concerti, all'inaugurazione del quale hanno parlato il Ministro dell'E. N. e il senatore di S. Martino. Particolare sviluppo ha avuto la trattazione sul tema della *Radio-diffusione*, concluso con un ordine del giorno affermante che una apposita conferenza dei rappresentanti dei vari governi dia ai problemi della radio diffusione un assetto di carattere universale. Si è discusso anche delle condizioni contrattuali per le masse e per gli artisti dei vari paesi, dei concorsi internazionali, dei contributi degli Stati e delle facilitazioni per i diritti d'autore e d'esecuzione.

Come Presidente dell'Associazione è stato riconfermato il conte di S. Martino ; Vice Presidenti, il maestro Lammond e il barone Van Beresteyn ; Segretario generale il dott. Boni.

® Il Senatore Borletti ha tenuto al Rotary di Milano una conferenza sul teatro alla Scala, riuscita particolarmente interessante essendo egli il Commissario dell'Ente.

Dal suo discorso abbiamo rilevato che l'attuale sistemazione finanziaria assicura un contributo di 4 milioni e mezzo all'anno ; che ogni spettacolo costa in media L. 90 mila ; che il teatro possiede oggi un repertorio di 102 opere e 15 balli con 18 mila costumi e 400 scene.

Il conferenziere, dopo avere pure annunziato che si sono ammortizzati a tutt'oggi circa 14 milioni di spese d'impianto, ha asserito di ritenere ormai esaurita la sua opera di Commissario dell'Ente, formulando i migliori auguri pel Teatro al quale si sente tanto attaccato.

® Chiusosi il teatro della Scala, i giornali pubblicano la statistica della stagione :

Dal 7 dicembre al 7 maggio, si sono date 117 rappresentazioni con 29 lavori che trascriviamo con a fianco il numero delle recite : *Aida* (9) ; *Cavalleria rusticana, Manon* di Massenet (8) ; *Norma*, balletto *Rondò Veneziano* (7) ; *Tristano e Isotta, Loreley*, ballo *Mille e una notte* (6) ; *Rigoletto, Boris Godunof, Barbiere di Siviglia, Maschere* (5) ; *Lombardi, Don Pasquale, Lo Straniero, La notte di Zoraima, Vascello fantasma, Fanciulla del West, Nerone, Vedova scaltra, Marta* (4) ; *La Forza del destino, Don Giovanni*, balletto *Bacco in Toscana, Sigfrido, Oro del Reno, Walkiria, Crepuscolo degli Dei, Falstaff* (2).

Dei 29 lavori rappresentati, quattro erano nuovissimi (*Notte di Zoraima, Mille e una notte, Rondò veneziano, Bacco in Toscana*) ; due nuovi per Milano (*Lo Straniero* e *La vedova scaltra*) ; otto di nuovo allestimento (*I Lombardi, Don Pasquale, Loreley, Manon, Maschere, Norma, Vascello Fantasma* e *Marta* ; quindici di ripresa. Sotto il punto di vista della nazionalità si inscenarono 19 lavori italiani e 10 stranieri.

L'autore più rappresentato è stato Verdi con 5 opere e 23 recite. Seguono Wagner con 6 opere e 19 recite ; Mascagni con 2 opere e 13 rappresentazioni ; Pizzetti con 2 lavori e 11 recite ; Massenet con 1 opera e 8 rappresentazioni, ecc.

® Organizzato dai dottori Sacconaghi, Bennati e Sigurini, ha avuto luogo a Milano il 1° Raduno di Medici musicisti, il quale si propone di istituire un'« Associazione tra medici cultori della musica ».

® L'Ente Concerti Orchestrali di Milano, oltre l'udizione già diretta da Willy Ferrero, ne annunzia altre due pel 22 e 27 maggio sotto la direzione di Van Raalte e di Reiner ; al concerto di quest'ultimo parteciperà il violinista Busch.

In giugno si svolgeranno altri sei concerti. I primi due saranno diretti dal maestro Failoni ; il terzo e il quarto da Koussevitski ; il quinto da Votto ; l'ultimo da Molinari. All'udizione del maestro Votto parteciperà il celebre pianista Paderewski che da oltre trent'anni non suona a Milano.

Tra le novità annunziate figurano *Paolo e Virginia* di Montemezzi ; *La Rosa di Saron* di Lualdi e *La consacrazione del bardo* di Lattuada.

® Un corso di critica musicale è istituito presso l'Istituto Musicale G. Nicolini di Piacenza, allo scopo di preparare alla professione con le nuove esigenze i giovani che ad essa vogliono dedicarsi. Il corso che ha la durata complessiva di cinque anni, comprende gli insegnamenti di teoria e solfeggio, pianoforte, armonia, contrappunto e studio delle forme, storia ed estetica della musica, letteratura drammatica e storia del teatro, critica. Gli aspiranti all'ammissione dovranno presentare domanda in carta legale con i documenti di rito (richiedere all'Istituto tutte le informazioni desiderate) eitro il 10 settembre di ogni anno.

® Il Teatro Verdi di Trieste, attraverso varie denominazioni (Teatro Nuovo, di Trieste, Grande e Comunale) ha compiuto il suo 130° anno di vita essendo stato inaugurato il 21 aprile 1801 con *Ginevra di Scozia* di Mayr.

Sulle sue scene sono passati i direttori e gli artisi più celebri, e molte opere vi vennero rappresentate per la prima volta. Ricordiamo : *Gli Illiaresi* di Strepponi (1829) ; *Jacopo di Valenza* di R. Manna (1832) ; *Le prigioni di Edimburgo* di F. Ricci (1838) ; *Esmeralda* di Mazzucato (1839) ; *La disfida di Barletta* di Licke (1848) ; *Il Corsaro* (1848) e *Stiffelio* (1850) di Verdi ; *I moschettieri* di Sinico (1859) ; *Marion Delorme* di Pedrotti (1865) ; *Romeo e Giulietta* di Marchetti (1865) ; *Aida* di Ventura (1869) ; *Mignon* di Thomas, creazione in lingua italiana (1870) ; *Nozze istriane* di Smareglia (1895).

® S. A. R. la Principessa di Piemonte ha accettato la Presidenza onoraria dell'Accademia Corale Stefano Tempia, di Torino.

® Il maestro Vittorio Gnecchi è stato ricevuto in udienza privata dalla stessa Principessa Maria di Piemonte, alla quale ha fatto udire alcuni brani della sua opera *Rosiera*, recentemente rappresentata a Trieste. Al pianoforte sedeva il maestro Antonino Votto, e i brani furono cantati dalla soprano signora Oltrabella e dal tenore Menescaldi.

® Anche quest'estate agirà il Carro di Tespi lirico. E' probabile che si dieno *Aida* e *Forza del destino* di Verdi ; *Bohème* e *Butterfly* di Puccini. Come omaggio ai due grandi maestri italiani gli spettacoli avranno inizio alle Roncole presso Busseto (ove nacque Verdi), con l'*Aida*, e termineranno a Torre del Lago (ov'è sepolto Puccini) con *Butterfly*.

® Una Compagnia lirica italiana, diretta dai maestri Giovanni e Roberto Gonsales, partirà alla metà di maggio per una lunga *tournée* nell'Estremo Oriente e nel Sud Africa. La Compagnia esordirà a Città del Capo, e nel lungo suo giro, che si prevede della durata di circa un anno, darà opere di repertorio di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Mascagni, ecc.

® La stagione lirica al Colon di Buenos Aires, gestita dalla Municipalità sotto la direzione generale di Hofmüller, andrà dal 22 maggio al 30 settembre.

Dirigeranno i maestri Pizzetti, Capuana, Calusio, Ansermet, Klemperer, Breisach e J. Castro. Su 23 opere che verranno allestite, dodici sono italiane e fra queste figura *Fra Gherardo* che sarà diretto dall'autore, maestro Pizzetti, il quale, vicendevolmente con Ansermet, dirigerà ogni quindici giorni un concerto sinfonico.

® Tra le Sovvenzioni, accordate in Francia, alle Istituzioni musicali, rileviamo le seguenti :

Conservatorio Nazionale di Musica, Franchi 1.564.540. - Succursali del Conservatorio e Scuole Nazionali di Musica nei dipartimenti, Fr. 1.000.000. - Biblioteca dell'Opéra : Franchi 45.418. - Concerti a Parigi e nei dipartimenti : Fr. 1.017.250. - Associazione francese d'Espansione e di scambi artistici all'Estero, Fr. 500.000. - Teatro dell'Opéra : Fr. 4.800.000. - Opéra Comique : Fr. 1.500.000.

In Germania vi sono una ventina di teatri, anche di città di provincia, che ricevono sovvenzioni che sorpassano il milione di marchi, vale a dire oltre 4 milioni di lire italiane: *Berlino*, Mk. 5.700.000 (L. 25.600.000); *Monaco*, Mk. 3.300.000 (L. 14.800.000); *Dresda*, Mk. 3.000.000 (L. 13.500.000); *Francoforte*, Mk. 2.100.000 (L. 9.000.000); *Colonia*, Marchi 1.900.000 (L. 8.500.000); *Hannover* e *Amburgo*, Mk. 1.800.000 (L. 8.050.000); *Lipsia* e *Norimberga*, Mk. 1.600.000 (L. 7.200.000); *Mannheim* e *Düsseldorf*, Mk. 1.100.000 (Lire 4.950.000).

Tra i direttori più lautamente retribuiti, vanno ricordati: Busch a Dresda, Mk. 62.000 (L. 280.000); Klemperer, per sette mesi a Berlino, Mk. 45.000 (L. 203.000) ecc.

Il romanzo di Emilio Zola, *Nanà*, è stato ridotto a libretto d'opera e sarà musicato da Manfredo Gurlitt.

Al Teatro Pigalle di Parigi verrà riesumata prossimamente l'opera *Giannina e Bernardone* di Cimarosa. Ne curerà la messa in scena, Teodoro Komissariewski, mentre Natalia Gonciarova disegnerà i bozzetti dei costumi.

L'Associazione Franz Liszt si propone di organizzare dei festivals Liszt in parecchie città d'Europa.

Il premio George Enesco, pel 1930, destinato a ricompensare un compositore rumeno, è stato attribuito a Leon Klepper, per una *Triplice fuga* pianistica.

In occasione del decimo anniversario della sua fondazione, il Conservatorio di Cleveland ha ricevuto, da un generoso anonimo, un dono di cento mila dollari, pari a circa 2 milioni di lire.

Festivals Musicali all'Estero: a Bad Homburg, dal 15 al 20 maggio, di musiche olandesi; del Basso Reno, a Colonia, dal 14 al 17 giugno; mozartiano, a Würzburg, dal 10 al 25 giugno; Congresso di musica sacra a Ratisbona, dal 10 al 25 giugno; ad Haslemere (Inghilterra), dal 20 luglio al 1° agosto, sotto la direzione di Arnold Dolmetsch. Nel programma di quest'ultimo *festival* sono compresi quattro concerti di musica inglese (uno dei quali dedicato a brani musicali ispirati dalle tragedie di Shakespeare), due dedicati a Bach ed uno a compositori italiani.

Il *festival* estivo di Salisburgo, al quale abbiamo accennato nei precedenti fascicoli, e che si svolgerà dal 25 luglio alla fine di agosto, comprenderà la rappresentazione delle seguenti opere: alla Festpielhaus, delle *Nozze di Figaro*, del *Don Giovanni* e del *Flauto magico* di Mozart, del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, del *Fidelio* di Beethoven, dell'*Orfeo* di Gluck e del *Cavaliere della rosa* di Riccardo Strauss; al Teatro Municipale, del *Don Pasquale* di Donizetti, del *Ratto al Serraglio* e di *Così fan tutte* di Mozart e del *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Le tre opere italiane saranno dirette dal maestro Arturo Lucon. Il *festival* sarà poi completato da numerosi concerti della Filarmonica di Budapest, della Filarmonica di Vienna, del coro del Teatro dell'Opera di Stato di Vienna e del Quartetto Mairecher, pure di Vienna, e da esecuzioni di musica sacra.

La Germania fa grandi sforzi per attirare gli stranieri, contando particolarmente sulla musica per raggiungere il suo scopo.

In molte città tedesche sono stati costituiti corsi di musica per stranieri: a *Berlino* (Scuola di alti studi musicali, Accademia di musica religiosa, Conservatorio Klindvorth-Scharwenka); a *Francoforte* (Conservatorio del dott. Hoch); a *Colonia* (Scuola di alti studi musicali); a *Monaco* ed a *Stoccarda*.

Speciali corsi avranno luogo a *Potsdam*. Il piano sarà insegnato da D'Albert, Fischer, Kempf e Leonida Kreutzer; il violino da Kulenkampf; il violoncello da Cassadò. Max von Schillings, inoltre, terrà un corso di composizione e di direzione d'orchestra all'Istituto musicale tedesco per stranieri, di *Berlino*.

A Delitzch, è stata scoperta, recentemente, nell'inventario di una successione, un'opera comica inedita di Offenbach, *Mariella*, che sarebbe stata scritta nel 1849 e che si compone di dodici numeri, compresa l'Ouverture.

Hans Pfitzner ha vinto il premio Beethoven, per il 1927, fondato dallo Stato prussiano e assegnato dall'Accademia di Belle Arti di Berlino.

Prima di inscenare l'opera *Wozzeck*, di Alban Berg, la Direzione del Teatro di Brunswick ha voluto che l'autore dichiarasse in iscritto che egli era di razza e di nazionalità tedesca.

L'abbandono, da parte dello Stato, del Teatro d'Opera di Piazza della Repubblica di Berlino, è stato approvato alla Dieta prussiana con 263 voti, contro 40 e 135 astenuti.

Secondo più recenti notizie sembra che il teatro non debba chiudersi, poichè Klemperer avrebbe trovato prenotazioni di posti, da parte di associazioni, per un ammontare di Mk. 2.000.000 (L. 9 milioni).

Dopo il gruppo musicale dei *Cinque russi*, e dei *Sei francesi*, sembra si sia costituito un Otto spagnuolo, del quale farebbero parte: Rosita Garcia Ascot, allieva di De Falla; Bacarisse, il politonale; Rodolfo Halffter, il miniaturista; suo fratello Ernesto; Bautiste, il colorista; Mantecon, il musicista di *Circo;* Pittaluga, che segue le tendenze Albéniz-De Falla; Remancha, il romantico moderno.

Nell'America del Nord si scorgono le prime avvisaglie di una lotta tra giornali e Radio. I primi, che finora hanno pubblicato gratuitamente i programmi della radio, si lagnano della concorrenza che questa fa ad essi in materia pubblicitaria e perciò vorrebbero che detti programmi venissero inseriti soltanto a pagamento. Ma i fabbricanti apparecchi radiofonici, minacciano se ciò avvenisse, di abolire la pubblicità che essi fanno attualmente sui giornali e che è valutata a 31 milioni di dollari, pari a 600 milioni di lire.

Secondo recenti statistiche, la distribuzione delle sale di proiezione nel mondo intero, sarebbe la seguente:

	fine '27	fine '28	fine '30
Europa	21.800	26.300	28.100
Altri Continenti	29.500	32.500	32.800
	51.300	58.800	60.900

La distribuzione in Europa dà un massimo per la Germania, cui seguono Inghilterra, Francia e Italia.

L'Orchestra del « Gewandhaus » di Lipsia, sotto la direzione del maestro Bruno Walter, inizierà alla fine di maggio una *tournée* di concerti in Francia, nel Belgio, in Olanda e nella Svizzera.

Un teatro nazionale dell'Opera sarà prossimamente creato ad Atene; il Governo greco ha già fatto approvare dal Parlamento la legge relativa, e i fondi necessari saranno in parte forniti dal gettito di una nuova tassa applicata sui biglietti delle corse ippiche.

La stagione lirica al Teatro Metropolitan di New York, che è la ventitreesima della gestione dell'ing .Gatti Casazza, è terminata. Sono state rappresentate complessivamente 45 opere, ventiquattro delle quali in lingua italiana.

Il nuovo Sindaco di Chicago ha proibito la rappresentazione dell'operetta di Edgarde Wallace *All'agguato*, perchè riproduceva scene della mala vita cittadina.

La celebre cantante Nellie Melba, morta lo scorso febbraio, ha lasciato un legato di 8 mila lire sterline (oltre 750 mila lire italiane) per l'istituzione di una Scuola di musica a Melbourne.

Il Chicago Musical College » ha fondato una borsa di scambio, mediante la quale uno studente americano, designato per concorso, potrà studiare un anno in Germania, e viceversa uno studente tedesco a Chicago.

Non sapremmo punto dare torto al maestro Gabrilowitsch, direttore dell'Orchestra Sinfonica di Filadelfia, il quale, dovendo dirigere la *Passione di S. Matteo* di Bach, aveva fatto sapere esser suo vivo desiderio che le signore intervenissero in abito nero od a tinte scure, giacchè — secondo lui — gli abiti a colori vivaci hanno un carattere di frivolezza in contrasto con l'austerità della musica eseguita.

CONCORSI

La Commissione giudicatrice della Accademia musicale dell'Università Popolare di Milano, per esaminare i lavori del concorso bandito sul tema *Leggenda Adriatica*, ha scelto tre composizioni (tra le circa cento presentate) da sottoporre al giudizio dei Soci della stessa Università, la sera del 23 maggio.

Aperte le buste risultarono autori delle tre composizioni: Dante Cipollini, Augusto Marini e Mario Marini.

Il Concorso per la cattedra di violino del Civico Istituto Musicale di Rimini, è stato vinto da! giovanissimo maestro Riccardo Capsoni, allievo di Arrigo Serato. I concorrenti erano ben 25.

NECROLOGIO

PAUL VIDAL

L'illustre musicista francese è morto a Parigi, all'età di 68 anni, il 10 aprile u. s.

Dimostrò precocemente spiccate attitudini per la musica ed a venti anni vinse il « Gran Premio di Roma ».

Come compositore lascia molta musica da camera, sinfonica e diverse opere: *Guernica*, *La Reine flammette*, *La Burgonde* e *Ramsès*.

Fu apprezzato direttore d'orchestra all'Opéra ed all'Opéra Comique, ma sopratutto ottimo e scrupoloso insegnante al Conservatorio (ove successe a Fauré), come lo comprovano i numerosi suoi allievi saliti a bella rinomanza.

Persona distinta, equanime, anche nei giudizi sulla musica italiana, e di scrupolosa rettitudine è morto povero; tanto che si è dovuto aprire una sottoscrizione a favore della vedova.

PIANOFORTE A DUE MANI

F. MIGNONE

Quatros Peças braisileiras

1. Maroca. - 2. Maxixando. - 3. Nazareth. 4. Toada.

(121823) Lire 6.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1342). *Leonora N. 3.* Ouverture (Pozzoli). (B) L. 2,50

CHOPIN (F.) (E. R. 1027). *Studi completi* (Brugnoli) (testi italiano, portoghese e spagnolo). (B) L. 15,—

DONIZETTI (G.) (E. R. 1351). FAUSTA. Sinfonia. (B) L. 2,50

CANTO E PIANOFORTE

GUARNIERI (A.) (122205). *Su la laguna.* Notturno (Canzone popolare veneziana). Versi di Eugenio Genero. (A) L. 5,—

PIZZETTI (I.) (122078). Introduzione all'AGAMENNONE di Eschilo. Musica per Orchestra e Coro. Riduzione dell'Autore. (A) L. 10,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

DE CECCO (A.) (122056). FUNICULÌ-FUNICULÀ. Intermezzo. (A) L. 8,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BRAHMS (J.). *Folk Song.* Arranged for Violin and Piano, by A. Fachiri. (Oxford Univ. Press, London). 2/—

CAHNBLEY (E.). *12 Transcriptionen,* Neuarbeitungen und Originalkompositionen für Violoncello mit Klavierbegleitung; Heft 2. (Steingräber, Leipzig).

DELACROIX (A.). *Sérénade* pour Violoncelle et Piano. (F. Durdilly, Ch. Hayet Succ., Paris). Fr. 1,75

GEIER (O.). *Suite* für Viola Solo. (C. Merseburger, Leipzig).

GUIDI (F.). *Quartetto in re* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partit. tascab. (M. Senart, Paris) Fr. 7,—

HAYDN (J.). *Divertissement* pour Hautbois, Violon, Viola de Gamba et Basse. (Oxford University Press, London).

JUNGE (G.). *Fantasie* für Fagott und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

KAY (G.). Sonata for Clarinet and Harmonium or Violin or Piano two Mouvements. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—

KLENGEL (P.). *Hausmusik.* Eine Auswahl Klassischer und Romatischer Stücke für 2 Violinen und Violoncello in 4 Heften. Ausgewählt und gesetzt von Heft II; III; IV. (Steingräber, Leipzig).

KUFFERATH (J. A.). *Deux Pièces* pour Harpe. (M. Senart, Paris). Fr. 9,—

MARTIN (F.). *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle, sur des Mélodies populaires irlandaises. (Hug & Co, Zurich).

MASETTI (E.). *Il gioco del Cucù,* per Orchestra d'Archi e Pianoforte. Partitura tascabile. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—

MOESCHINGER (A.). *Divertimento* (Streichtrio). Partitura tascabile. (Hug & Co, Zürich).

MOZART (W. A.). *Adagio* für Englisch-Horn. 2 Violinen und Violoncello. Bearbeitung für 1 solo Instrument und Klavier. (W. Reich). (Steingräber, Leipzig).

PALASCHKO (J.). *36 melodische Etüdien* für die G. Saite der Violine. — *24 leichte Melodische Viola-Studien.* (Schott, Mainz).

PERGOLESI (G. B.). *Arietta.* Arranged for Violin and Piano. (Oxford University Press, London). 2/—

POLLONNAIS (A.). *Libellule bleu* pour Violoncelle et Piano. (F. Durdilly, Ch. Hayet Succ., Paris).

PONCE (M.). *Préludes pour* Violoncelle et piano. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—

QUANTZ (J. J.). *Trio-Sonate in C. Moll* für Flöte, Oboe und Klavierbegleitung. (C. Blumenthal). (W. Zimmermann, Leipzig).

RAMEAU (J. Ph.). *Konzerte* für Cembalo, Geige und Gambe: N. 3, A-Dur N. 4, B-Dur; N. 5, D-Moll. Bearbeitung für Klavier mit Streichorchester (W. Rehberg). (Steingräber, Leipzig).

ROSSI (R.). *Prima Sonata* per Violino e Pianoforte. L. 20. — *Quintetto sinfonico eroico.* L. 30. (G. & P. Mignani, Firenze).

SAUGUET (H.). *Sonatine,* pour Flûte (ou Violon) et Piano. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 5,—

SERVAIS (A.). *Invocation* extrait du « Capriccio Valse », pour Violon ou Violoncelle et Piano. — *Méditation* pour Violon avec accomp. de Piano. (M. Senart, Paris). Ciascuno Fr. 7,—

SERVAIS (A). *Capriccio-Valse* pour Violon avec accomp. de Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—

TEDOLDI (A.). *Sonate en Si mix.* pour Violoncelle et Piano. (J. Hamelle, Paris). Fr. 7.—

THIRIET (M.). *Chant élégiaque* pour Violoncelle et Piano. (F. Durdilly, Ch. Hayet Succ., Paris).

TOMMASINI (V.). *Trio* per Violino, Viola e Violoncello. (M. Senart, Paris).

TOMMASINI (V.). *Trio* per Violino, Viola e Violoncello. Partitura tascabile. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—

VIVALDI (A.). *Konzert D. dur,* für Flöte mit Streichorchester. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).

WEBER (J. A.). *Sonate* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 35,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Società delle Cartiere Meridionali

Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:
ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)
GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere
Sede in ROMA
Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:
TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE
ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXXI



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



la bibita dissetante ideale

TAMARINDO ERBA

CREPALDI

PRELUDE À L'APRÉS-MIDI D'UN FAUNE

La sinfonia rivelatrice di Debussy, il fondatore e capo della scuola impressionistica musicale incisa in un disco "ODEON"

A Claude Debussy (1862-1918), fondatore e capo della scuola impressionista francese, la musica moderna deve gran parte delle sue norme informatrici fondamentali, sia nella forma che nello spirito. La prima opera veramente significativa del grande compositore è appunto questo meraviglioso *Prélude*, ispirato dal poemetto del simbolista Stéphane Mallarmé. Egli vi dipinge la torbida caldura d'un pomeriggio estivo e le voluttuose immagini che affollano il sonno del fauno, turbato dalle voci indistinte di Pan.

Il tema incisivo e caratteristico del flauto genera sin dall'inizio una nuova atmosfera, una sensazione magica, simile a quella provocata dalle pitture di Boecklin.

Dell'esecuzione dell'**Orchestra Colonne** e della direzione del **M.° Pierné** non occorre tessere qui un nuovo panegirico: i dischi già pubblicati bastano a provarne la perfezione.

Disco N. 5636-F - diam. cm. 30 a doppia faccia, prezzo L. 28,—

DISCO ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - Via L. Palazzi, 19 - MILANO

Negozio di vendita in Milano: Via Durini, 31

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

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

ITALIA SETTENTRIONALE

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 alpestre; Serenata; Il papa e i dominatori; La mala figlia; La partenza del soldato.

Testo italiano e inglese (119997) L. 10

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

ITALIA CENTRALE

Cinque Canti popolari toscani (V. DAVICO). (121069) L. 8

1. Fiorin d'argento. - 2. Ninna nanna. - 3. Fior di pepe. - 4. O luna. - 5. O maggio bello.

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 dei 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... (Scornello). — V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). — VI. V'insegnerò (Rispetto). — VIII. E lo mio damo (Rispetto). — VIII. Beppin, rubacuori (Rispetto). — IX. Fior di mortella (Rispetto). — X. Macina pur mugnaio (Rispetto).

10 Fascicoli (117630 a 39) Cad. L. 5
Completo (117640) » 25

Canti e modi della Toscana. Raccolti da P. FORTINI. 32 Canti.

Parte 1ª: Modi per cantare di poesia in ottava rima. — Parte 2ª: Canzoni. — Parte 3ª: Altri modi per cantare di poesia. — Parte 4ª: Cantilene dei bimbi toscani.

Vol. con copert. a colori (121230) L. 20

Canti Pistolesi musicati da E. ODDONE.

Il primo giorno di calendimaggio; Traditorello, m'hai rubato il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.

Un fascicolo (113849) L. 5

Canti popolari Romaneschi, raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. MARCHETTI.

Un fascicolo di 12 Canti (34230) L. 8

Canti popolari della campagna romana. 26 Canti raccolti e armonizzati da G. NATALETTI e C. PETRASSI.

Vol. con copert. a colori (121335) L. 20

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

ITALIA MERIDIONALE

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

Sei Canti popolari pugliesi, raccolti da A. SCHIUMA. (121556)

V'nelt, oh! Tr'zzaréul! — E ci ni vole fé. — Oh! Uldinella mal! — La Réa. — Affacc't', m'nenna. — Fatta v'dé.

Volume con copertina a colori L. 10

ITALIA INSULARE

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 DIVERSI

Canti della Montagna, raccolti e ordinati da U. Balestrini, E. Monney, P. Ravelli, armonizzati da L. FERRARIS.

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 Maggi, L. 5.

Completi (120901) L. 30

Canti popolari (diversi) raccolti e trascritti con accompagnam. di pianoforte da M. A. DICKINSON. 10 Canti (99200) L. 5

1. L'Addio del coscritto. - 2. Maria Maddalena. - 3. Il Marinaio. - 4. La Nana. - 5. Tra la la là. - 6. La Marianna. - 7. O mamma mia. - 8. Vuoi tu sapere? - 9. La bella Lena. - 10. La Contessina.

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) (120128) L. 6,—

Mélodies populaires Indiennes (Équatour-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés 9 Airs de flûte) (118966) L. 24.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



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



Compresse di
ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione del sangue senza danneggiare il cuore.

BAYER

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in **MILANO - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726**

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

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

INTERESSA

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA

CONCIMI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MOLINI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

RECENTI PUBBLICAZIONI PER PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

A. BETTINELLI

122017. - Miss Issipi. Fantasia. L. 10

A. BUONOMO

122095. - Cicco e Cola. Fantasia. (De Cecco). L. 10

E. D. CADICAMO

122087. - *El último guapo* (L'ultimo audace). Tango. L. 6

O. CATTEDRA

122089. - *Ley de guapos* (La ragion del più forte). Tango. L. 6

A. DE CECCO

122033. - *Noël*. Intermezzo. L. 8

122056. - Funiculì-funiculà. Intermezzo. L. 8

F. LIMENTA

121905. - *Le Campane di S. Benedetto*. Berceuse. L. 6

121339. - *Chiacchiere di comari*. Piccola Toccata - Archi e Pianoforte. L. 6

G. MASSERINI

121936. - *Kisses in the gondola* (Basi soto el felze). Waltz-Song. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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

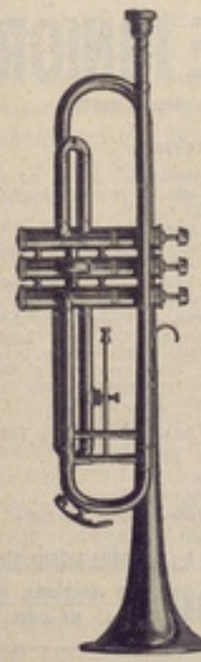
MILANO: G. RICORDI & C. Via G. Berchet, 2

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



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925

Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze

C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

MONOPOLE

Catalogo 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

A. Cervesato. — Schuré e Wagner . . . . . Pag. 247

F. Vatielli. — Il Liceo « G. B. Martini » di Bologna . . . . . » 251

S. Chierèghin. — Canti della laguna e del mare . . . . . » 258

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il sensazionalismo nella musica. - I tre Boris Godunow. - Italia. - Estero . . . . . » 263

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . . » 271

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Berlino (A. Brüggemann) . » 275

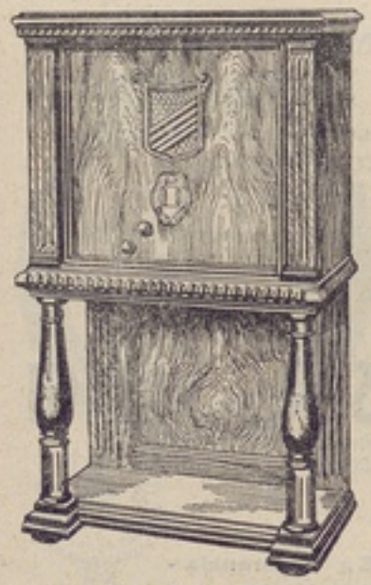
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 279

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 283

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 287

BRANO MUSICALE

Nataletti e Petrassi: *Sonno, sonno. - Fatte la Ninna Nanna*
(Dai « Canti della Campagna romana »).



L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico. — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 87, profondità cm. 35.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio *senza basamento*, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee
Potenza, selettività, riproduzione perfetta

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

MVSICA D'OGGI

Schuré e Wagner

Due pionieri ebbe, della comprensione e della diffusione della sua opera — intorno al 1870 — Riccardo Wagner: Edoardo Schuré in Francia e Arrigo Boito in Italia.

E questi « due giovani scrittori d'avanguardia », l'uno — come sappiamo — poeta e critico, l'altro poeta e musicista, furono (in certo senso) guida a due famosi direttori d'orchestra che primi la divulgarono: Carlo Lamoureux in Francia, e Franco Faccio in Italia.

Di Edoardo Schuré — spentosi, nel 1929, in tarda età a Parigi — io fui intimo fino dal giorno in cui, giovanissimo, lo conobbi, venticinque anni fa, qui a Roma, ove egli passò un intero inverno nel 1905.

Già anziano, l'illustre autore di tante opere che hanno corso il mondo — dai *Grandi Iniziati* a *Donne inspiratrici* — amava, pur allora, indugiare al richiamo dei ricordi della sua bella vita di combattente per le idee nuove e rievocare gli episodii primi di quell'alta battaglia wagneriana che non sarebbe mai stata vinta — essendo vivo il grande musicista — senza l'intervento di alcuni pochi apostoli appassionati, e la tutela di un sovrano di eccezione: Luigi di Baviera.

Una sera — ricordo come fosse oggi — (ed era la primavera del 1905) facevo, di ritorno da un ricevimento, una breve sosta con Edoardo Schuré in un antico caratteristico caffè di Roma, il Caffè Greco (che conobbe tra i suoi ospiti nientemeno che Goethe, Bolivar, Renan, Taine, Mark Twain e artisti d'ogni nazione). Seduti a un tavolino del Caffè egli volle raccontarmi (e più distesamente che non abbia fatto nelle sue memorie *Le rêve d'une vie*) il suo primo incontro con Wagner. Mi disse:

***

Io vidi Wagner a Monaco nel 1865 la prima volta in teatro, alla prima rappresentazione di *Tristano e Isotta*. Lo rividi nel 1869, nel suo ritiro in Lucerna e nel 1876 all'inaugurazione del teatro di Bayreuth, alla prima rappresentazione della tetralogia dei *Nibelungi*. Lo conobbi così in tre momenti decisivi della sua vita: prima, in lotta con l'opinione pubblica del suo tempo e del suo paese; poi nel raccoglimento che precedette la vittoria, finalmente nel trionfo definitivo.

Non voglio raccontarvi che *il mio primo incontro* col grande maestro. Si è troppo scritto sul Wagner felice e vincitore di Lucerna e di Bayreuth, ma nessuno ha pensato a mostrare il lottatore quasi sovrumano nella bellezza tragica del suo

combattimento contro i suoi contemporanei. Questo io vidi come in un lampo nell'uragano, e vorrei dipingerlo in pochi tratti: colta sul vivo, tale immagine, potrebbe gettare nuova luce sull'opera di lui. Conobbi qual fascino il genio tramanda con le sue creazioni: conobbi l'uomo grande, ammaliatore, ricco dell'energia indomabile della sua volontà; ma l'entusiasmo che mi ispirò l'opera sua non valse a far tacere in me l'innato bisogno della mia indipendenza. Certo, non avrei potuto diventare per Wagner uno di quei discepoli che non vedono niente più in là e fuori di lui, e giurano in *verba magistri*... A questo contrasto, derivato dalla mia indole, si aggiunse un certo antagonismo, proveniente dalla mia nazionalità. Non invano il grande sassone usciva dalla razza dei Witikind, dei Lutero e dei Lessing: e, se come poeta e musicista, Wagner fu il più cosmopolita degli artisti, come uomo e come pensatore fu un teutone ostinato, esclusivista, ingiusto verso altre nazioni come la Francia e l'Italia. E, quantunque avesse tolto dalla leggenda celtica i suoi due più patetici episodii, *Tristano* e *Parsifal*, non ha mai compreso e riconosciuto il genio francese: genio che, oltre i confini nazionali, intende, ama ed abbraccia con simpatia umana tutti i popoli della terra.

Posso affermar dunque — continuò Edoardo Schuré — e senza timore di essere contraddetto da chicchessia, che la mia ammirazione per Wagner, fu sincera quanto la mia indipendenza di fronte a lui: comunque, è privilegio straordinario poter avvicinare un genio e godere la sua fiducia. L'omaggio migliore parmi sia quello di conservargli rispetto e riconoscenza; giudicarlo con spontaneità di sentimento e assoluta libertà di spirito.

L'indomani della memorabile rappresentazione di *Tristano e Isotta* non mi fu possibile di pensare ad altro: continuamente mi ripassavano nel pensiero quelle incantevoli scene, riecheggiavano nella mia mente quelle strane e meravigliose armonie, rivelandomi sempre più l'indole di quei personaggi e il segreto del loro destino.

Era proprio un'ossessione, ma invece di fuggirla mi abbandonavo ad essa con trasporto; e dalla mattina alla sera percorrevo il vasto parco di Monaco, rileggendo quel libretto d'opera che era diventato per me il più affascinante poema, aspettando il momento in cui, riaprendosi il teatro, mi fosse dato di riudire *Tristano e Isotta*. Ma dopo la quarta rappresentazione, il teatro si chiuse e il bel sogno finì.

Allora mi venne l'idea di scrivere a Riccardo Wagner e lo feci tanto più volentieri in quanto che la critica alemanna l'aveva deriso e malmenato in modo che i giornali di Monaco erano pieni di caricature sue e dei suoi eroi; e apertamente ostili si mostravano anche gli « intellettuali » che trovavano troppo strane ed astratte le sue opere.

In quel disconosciuto e disprezzato, intravidi — posso dirlo — il maestro dell'avvenire dell'arte drammatica e musicale, e pensai: « Se lo spontaneo entusiasmo di uno straniero non potrà compensarlo delle critiche acerbe e spietate de suoi connazionali, sarà a ogni modo un omaggio dovuto a colui che m'ha rivelato tutto un nuovo orizzonte... ».

« *L'opera vostra* (gli scrissi) *mi ricorda il celebre detto di Goethe: « La musica esprime l'inesprimibile ». Voi siete riuscito, come nessun poeta e nessun musicista ha mai fatto, a mostrare la « genesi dell'amore ».*

Pochi giorni dopo ricevevo una lettera di Wagner; egli mi invitava a casa sua. Non senza sgomento all'idea di trovarmi in presenza del famoso compositore, entrai nella Briennestrasse, dove egli abitava un elegante villino, mezzo nascosto

fra un gruppo di alberi e circondato da un giardinetto. Aperto il cancello, suonai ad una porta ed un servo mulatto mi introdusse in un salottino dalle tende scure e drappeggiate, dai ricchi tappeti, ornato di quadri e di statuette, appena visibili in una semioscurità misteriosa; subito la portiera si alzò ed il Maestro comparve. Una mano nervosa strinse la mia, e mi trovai di fronte all'autore di *Tristano e Isotta*. Pareva stanco e sorrideva appena; parlava in fretta, a sbalzi, e dopo lo scambio dei complimenti di uso, le sue prime parole furono:

— La vostra lettera mi ha procurato un piacere straordinario e l'ho mostrata al re di Baviera dicendogli: Vedete? non è tutto perduto...

— Come, — esclamai — dopo quella meravigliosa preparazione, dovrebbe andar tutto perduto? La stampa vi è contraria, ma il pubblico è con voi.

— Non lo credete; il pubblico non se ne intende; quando un francese si entusiasma tutto va bene, ma non così con i tedeschi. E se, per un caso raro, si commuovono, cominciano a domandarsi se tale commozione è giustificata e se è d'accordo o no colla filosofia; poi vanno a consultare la *Logica* di Hegel o la *Critica della ragione pura* di Kant, a meno che non scrivano dieci volumi per provare che non sono commossi e che non avevano nessuna ragione per commuoversi... Ah, questo pubblico, questa stampa, questa critica, vedete, che nullità! Mi trovate in un momento di prostrazione; ma è un effetto nervoso; quando avrò il mio Teatro, allora mi comprenderanno e allora solo sarò soddisfatto.

E si gettò sul divano, la testa arrovesciata; pareva che soffrisse davvero: una tinta giallastra, un'espressione di stanchezza alteravano i suoi lineamenti. Ma le labbra frementi, e la volubilità febbrile della parola, indicavano una energia instancabile ed una volontà sempre disposta a scuotersi, a ribellarsi.

La luce della finestra scendeva sulla sua testa, illuminandola in modo che potei alfine esaminarla con appassionata attenzione.

Wagner aveva allora cinquantadue anni: impossibile guardare una sola volta quella testa di mago, di evocatore e di dominatore di anime, senza serbarne il ricordo incancellabile. L'esistenza combattuta, le lotte tumultuose, si disegnavano a forte rilievo su quella faccia sciupata e solcata di rughe. I lineamenti energici, la bocca dalle labbra sottili, sensuali e sardoniche insieme, il mento aguzzo — impronta di volontà indomabile — e su questa maschera di una forza demoniaca la fronte piombava come un colosso di potenza e di audacia... Su quella faccia devastata, passioni e sofferenze attestavano una violenza capace di logorare più vite umane. Ma si sentiva pure che l'enorme cervello, pulsante sotto quella fronte, aveva vinto la materia vile dell'essere per ridurla a pura sostanza intellettuale.

Nell'occhio azzurro — a volte velato di languore, a volte sfolgorante di desiderio, occhio come fisso ad una meta immutabile — quasi a serbargli una verginità, eterna su tutte, a dominare tutte le altre visioni, ne assurgeva una perenne: la visione ideale, l'orgoglio, il sogno divino del Genio.

Osservando la testa di Wagner, apparivano, a volta a volta, ed in un viso solo, la fronte di Fausto e il profilo di Mefistofele. Talvolta egli rassomigliava anche a Lucifero caduto, meditabondo, dal cielo.

Si vedeva — concluse Edoardo Schuré — che in lui ogni pensiero diventava azione, che portava in se stesso i grandi eroi dei suoi poemi musicali. Nè l'eccessivo lavorio della mente gli attenuava il sorriso della vita, qualunque esso fosse: egli rimaneva filosofo. Ad un ingegno calcolatore e metafisico univa la gioia e la

gioventù immortale del genio creatore. Tutto era in lui — a un tempo — misurato e gigantesco...

***

L'illustre autore — che a Wagner doveva dedicare, per intero, il secondo volume della sua *Histoire du Drame Musical* — tacque, come vinto dalla piena dei possenti ricordi.

Ci separammo. Mi disse, stringendomi la mano: Un altro giorno parleremo più a lungo delle mie idee sull'Arte e sul Teatro. Sappiate intanto che Wagner, con i Greci, mi ha suggerito questa formula essenziale: *Danse, Musique et Poésie forment la ronde de l'Art vivant.*

***

Certo è che Edoardo Schuré vide per il primo — e forse più a fondo d'ogni altro critico — l'essenza mistica e umana della musica di Riccardo Wagner, di tutta l'opera sua: del suo pensiero.

Basterebbe a provarlo questa pagina, mirabilmente sintetica, del suo ultimo libro; la sua autobiografia: *Le rêve d'une vie*:

« Si la tragédie antique met le spectateur en communication avec le monde des dieux par les évolutions et les chants du choeur, le drame de Wagner est en rapport constant non seulement avec le mond intérieur de l'homme (le subcoscient), mais encore avec toutes le forces mystérieuses de la nature. Son merveilleux n'est pas arbitraire et fantastique, mais psychologique ou cosmogonique. Le second acte du *Vaisseau Fantôme* offre une mise en scène frappante du phénomène de la « double vue ». *Lohengrin* représente un *initié* chargé d'une mission en ce monde par un monde supérieur. Les trois mondes sont représentés dans la tétralogie des *Nibelungen* par les géants, les hommes et les dieux. Le sommeil magique de Brunehilde et son réveil par Siegfried donne l'impression grandiose du passage de l'âme d'une vie divine à une incarnation terrestre. Dans *Parsifal*, la double nature de Kundry révèle, de la façon la plus incisive, la trace de ses existences antérieures. Qui pourrait nier le caractère transcendantalement occulte et théosophique de ces conceptions que Wagner tira d'une étude approfondie de la mythologie et de son génie supérieurement intuitif?

« Ces conceptions sont d'autant plus remarquables qu'elles sont en opposition avec la philosophie de Schopenhauer que Wagner avait adoptée comme penseur spéculatif. Comme disciple de ce philosophe, il ne croyait ni à Dieu ni à la survie de l'âme, mais il y croyait évidemment comme artiste créateur, sans quoi il n'aurait pu les exprimer avec tant de force persuasive. Ces visions impérieuses et splendides lui furent imposées par son inspiration. Alors le moi supérieur, le génie commandait à l'homme. Pour la science un tel dédoublement n'a rien de surprenant. Qu'on me permette à cet égard de rappeler le passage suivant de mes *Souvenirs sur Richard Wagner*:

« Je ne sais quel peintre a représenté un Lucifer dont les ailes sombres et la figure superbe plongent dans la nuit. A peine un rayon blafard éclaire-t-il son front triste et désabusé, penché sur l'abime. Mais il élève dans sa main un flambeau qui resplendit comme une étoile et projette sa lueur en de lontains espaces. Cette image donne une idée approchante de Wagner et de son génie, dont les rayons portent plus loin que sa propre vue. Mais il fallait cet homme pour porter ce flambeau! ».

ARNALDO CERVESATO.

Il Liceo G. B. Martini di Bologna

La fondazione del Liceo Musicale risale all'anno 1804.

Avvenuta la dominazione francese in Italia negli ultimi anni del '700, il Direttorio della Repubblica Cisalpina aveva avuto sollecitazioni da parte dell'Amministrazione Dipartimentale del Reno di erigere in Bologna il progettato Istituto di Scienze ed Arti nel quale doveva trovar posto anche la musica.

Il cittadino professore Giovanni Aldini, patrocinatore appassionato di questo progetto (e che dovette lottare non poco perchè la sua città non fosse defraudata dell'onore di possedere tale privilegio reclamato anche da Milano) pensava che nei riguardi della musica la vecchia e gloriosa Accademia Filarmonica avrebbe potuto formare il nucleo principale della sezione musicale. Un aiuto d'altronde alla classe dei musicisti di Bologna era indispensabile perchè, colla soppressione delle congregazioni religiose e colla chiusura delle Cappelle, essa aveva visto molto diminuiti i propri proventi. Ma sia perchè non tutti i maestri, e specie quelli che appartenevano all'Accademia, approvassero di aggregarsi al nuovo Istituto, sia per la tardanza di efficaci sollecitazioni presso il Governo centrale, l'Istituto Nazionale fu eretto senza che la parte musicale vi fosse compresa.

Allora il Municipio di Bologna pensò di assumersi l'incarico di fondare e mantenere a sue spese una scuola musicale e pubblicò il seguente manifesto:

REPUBBLICA ITALIANA

La Municipalità di Bologna

La Musica che pure fra le Arti Belle può avere meritamente distinto luogo, trovasi recentemente presso noi nel suo esercizio e ne' suoi proseliti in qualche decadimento. Il Consiglio Comunale nella sua sessione delli 26 e 28 aprile p. p. ascoltò un progetto per la creazione di altrettante scuole nella nostra Comune, ove si apprendessero speciali precetti, e la pratica esecuzione di essi ne' diversi principali Instrumenti che sono conosciuti, e così si rinvigorisse l'amore della Musica, si educassero degli Uomini a conoscerla, a trattarla più profondamente ne' suoi principi e nella sua venustà. Il progetto fu sanzionato dal Consiglio, ed ottenne in seguito la superiore approvazione Prefettizia manifestata con suo Dispaccio delli 12 luglio p. p. N. 11186, Segreteria Generale.

Mentre la Municipalità, incaricata della esecuzione degli Atti Consigliari, con vera esultanza annunzia al Pubblico la instituzione del mentovato nuovo Liceo, ha la compiacenza ancora di prevenire, che le Scuole suddette si apriranno verso la fine del corrente mese di novembre, facendo precedere all'incominciamento di esse una solenne funzione.

Il giorno, in cui questa avrà luogo, sarà con apposito avviso indicato, e si darà un cenno della qualità specifica della medesima.

Si terrà però nella sala opportunamente adattata nel già Convento di S. Giacomo, ove per munificenza del Governo fu già assegnato ,ed anche non ha guari più adattatamente, ed ampiamente conceduto un decente locale cui sono annesse varie camere.

« Dalla Casa della Comune, li 3 Novembre 1804 Anno II.

Per la Municipalità: D. M. BETTINI, *Pres.* — F. BACIALLI, *Segr.*

Ottenuto dal Governo l'uso dei locali dell'ex convento di San Giacomo Maggiore, si inaugurò solennemente il nuovo Liceo Filarmonico il 30 novembre 1804.

Un diario di quell'epoca riporta la notizia che vi fu per l'occasione un concerto vocale e strumentale e che il professore Prandi lesse il discorso inaugurale. Vi fu così grande concorso di pubblico che la guardia nazionale non seppe tenere a freno la folla accorsa onde « avvenne qualche disordine ».

La sala in cui ebbe luogo tale cerimonia era la stessa che antecedentemente aveva servito come biblioteca del convento e che durante la prima dominazione francese era stata trasformata in ospedale militare. Rimessa in ordine, essa doveva divenire poi il luogo delle più elette manifestazioni musicali della città.

A tutta prima le scuole furono poche. Docenti principali: Stanislao Mattei pel contrappunto con l'incarico di direttore, il Gibelli pel canto, il Mandini pel violino; per gli altri strumenti ad arco, il Cavedagna; il Cavazzoni Zanotti pel pianoforte; l'Anguillar per l'oboe.

La primitiva ingerenza della Accademia Filarmonica sul Liceo si allentò quando il Municipio pretese di presiedere nell'amministrazione dell'istituto da lui creato, ma ad essa rimase per molti anni l'incarico di vegliare sull'andamento tecnico del Liceo e sulla nomina dei professori. Poichè il Mattei non poteva accudire, per il malfermo stato di salute, alle mansioni affidategli ed era costretto di dare lezioni in casa, altri fu incaricato della direzione, il Marchesi e poi il Crescentini. Intanto molti altri insegnanti erano entrati nel Liceo o come titolari di nuove scuole o come successori dei primi.

Le scuole nuove create nei primi decenni dopo la fondazione del Liceo furono: *Scuola di Flauto* (Giacomo Coppi, Francesco Bonola, Domenico Gigli); *Scuola di Clarinetto* (Petronio Avoni); *Scuola di Fagotto* (Luigi Tartagnini e, dopo una vacanza di nove anni, Gaetano Manganelli); *Scuola di Corno e Tromba* (Gaetano Brizzi); *Scuola di Solfeggio* (Ignazio Fontana); *Scuola d'Organo* che ebbe gli stessi insegnanti di quella di Pianoforte.

Successori al Mattei furono Benedetto Donelli e poi Giuseppe Pilotti; al Mandini, il Radicati e il Rolla; al Gibelli, Francesco Roncaglia e il Brizzi. Nel periodo in cui resse la direzione del Liceo, Girolamo Crescentini insegnò anche il canto. Al Cavedagna, Ignazio e Carlo Parisini; al Cavazzoni Zanotti, il Donelli che insegnava anche contrappunto; all'Anguillar, Baldassare Centroni.

Dall'elenco dei diversi docenti si può osservare come spesso vi fossero insegnamenti abbinati e frequenti spostamenti di titolari o d'incaricati.

Tra i più notevoli avvenimenti occorsi nel primo ventennio di esistenza del nuovo Liceo vanno annoverati i saggi degli alunni e una serie di ragguardevoli concerti. Dei primi ricordiamo quelli in cui il Rossini si produsse come cantante poi come compositore. Come tale, oltre la cantata *Il pianto di Armonia* egli scrisse diverse sinfonie, una delle quali più tardi applicò all'opera *La cambiale di matrimonio*. Tra i più notevoli concerti esibiti nella sala vi fu quello in onore dell'Imperatrice Giuseppina nel 1805 pel quale concerto il Mattei aveva composto una Cantata di occasione. Vi furono pure diverse accademie, in una delle quali si produsse Isabella Colbrand e si eseguirono due Oratori di Haydn, la *Creazione* e le *Stagioni*, sotto la direzione del Rossini, per conto della Società dei Concordi. Nel 1817 è la volta del Donizetti che era venuto a Bologna per perfezionarsi dopo gli studi compiuti a Bergamo con Simone Mayr. Egli eseguì un pezzo del Rossini e diresse una sua propria Sinfonia.

Intanto il Liceo continuava la sua vita, ma non più con quell'impeto di vigore che si era manifestato nei primi anni. L'insegnamento più teorico che pratico nuoceva alla cultura degli alunni, i quali si diradarono sempre di più. Basti dire che per un decennio (1828-1838) si ebbe una media annua di soli ventidue nuovi iscritti! Fu allora che il Municipio pensò che era necessario provvedere a questo stato di decadenza nel quale l'istituto da lui creato si trovava. Già nel 1821 e nel 1825 si era deliberato un nuovo regolamento ed organico che fu rifatto pochi anni dopo. Ma questi provvedimenti burocratici non erano in grado di sopperire alle deficienze degl'insegnamenti e alla penuria della scolaresca.

Ai mali che tormentavano il Liceo si aggiunse la lotta che esso dovette sostenere coll'Accademia Filarmonica la quale, vantando titoli di tutela su di esso, ne pretendeva anche il predominio. La lotta durò dal 1821 al 1828 e si acquietò momentaneamente in seguito all'intervento del cardinale Albani che redasse un piano di conciliazione. Le osservazioni che l'Accademia faceva sull'andamento dell'Istituto non erano del resto prive di qualche fondamento; si lamentava specialmente che gli insegnamenti fossero tutti ispirati a rigide e sorpassate regole e che si escludesse lo studio di composizioni moderne di stile più libero. Proponeva quindi che si creassero due cattedre, l'una per formare operisti e compositori di stile moderno, l'altra per formare maestri di stile osservato. A parte il valore poco pratico della proposta, certo questa mossa dell'Accademia era indice di un disagio che molti musicisti bolognesi sentivano e deploravano.

Fu chiamato in causa il Mayr, che dettò un memoriale nel quale esprimeva il parere che nella scuola l'insegnamento delle regole severe non poteva inceppare l'estrinsecazione del talento di quegli alunni che avessero desiderato dedicarsi al melodramma e alla composizione di stile libero. Il memoriale rimase senza risultato, ma queste discussioni decisero il Municipio a prendere un provvedimento.

Poichè il Rossini, terminata ormai la sua carriera teatrale, era tornato a Bologna con l'intendimento di farne sua stabile dimora, si pensò di affidare a lui il grave compito di rialzare le sorti del decaduto Liceo. Assicurata preventivamente la sua accettazione, gli fu diretta una lettera che lo nominava consulente perpetuo onorario del Liceo stesso in seguito a unanime parere e plauso del Consiglio. Il Rossini rispose accogliendo l'invito con una bella lettera che si disse non scritta da lui ma dettata dal Giordani. In questa lettera dopo aver affermato che la sua « non ingloriosa per quanto immeritata fama » era dovuta precipuamente agli insegnamenti avuti nel Liceo, asserisce essere per lui un « debito di giustizia » di accettare questa nomina e prestarsi in tutto ciò che poteva conservare e accrescere lustro all'istituto. « Lo farò con animo lietissimo, non senza fiducia di poter mostrare colle opere più che colle parole quanto mi è cara Bologna e quanta riconoscenza sento per queste scuole che furono al mio ingegno alimentatrici e maestre ».

In verità il Rossini nei primi anni della sua nomina (1839) si occupò del Liceo con assidua cura e mise tutto il suo buon volere per apportare qualche utile innovazione negli insegnamenti. Il Golinelli, il Verardi, il Liverani vennero nominati professori. Tentò poi di dare un nuovo impulso alla scuola di composizione (o di contrappunto come allora era chiamata) scuola che per disposizione del nuovo regolamento comportava al titolare l'incarico della direzione ed il titolo di « Censore degli studi ».

Proprio in quell'anno era deceduto il Pilotti che occupava tale carica e che

come maestro era seguace di vieti sistemi scolastici. Poichè colla sua morte rimaneva vacante anche il posto di Maestro della Cappella di San Petronio, il Rossini pensò che, riunendo i due uffici e quindi il cumulo degli onorari, sarebbe stato possibile attrarre a Bologna qualche soggetto veramente degno. Già Saverio Mercadante aveva fatto conoscere il suo desiderio di occupare tali uffici e il successo recente del suo *Giuramento* lo faceva apparire ben meritevole. Pertanto il Rossini fece del suo meglio per aiutarlo presso l'autorità comunale da cui dipendeva la nomina e lo pregò di confermargli la sua accettazione. Con la risposta affermativa del Mercadante il negozio sembrò concluso. Se non che proprio in quei giorni in cui la lettera municipale gli partecipava l'avvenuta nomina, si sparse la notizia che il Mercadante preferisse andare a Napoli. Infatti con alcuni pretesti, il Mercadante inviò la sua rinuncia. La città e primo fra tutti il Rossini ne rimasero sdegnati e la *Gazzetta di Bologna* non esitò di pubblicare un violento articolo contro di lui.

Fallito questo tentativo si ricorse al Pacini, assurto allora in grande considerazione per la sua opera *Saffo*, ma il Pacini, non ostante le esortazioni del Rossini, preferì restare a Lucca. Un ultimo tentativo allora si fece col Donizetti. Intercorse tra questi e il Rossini una lunga corrispondenza. Non si capiva bene la ragione delle esitazioni di accettare tale posto. Chi diceva che esse derivassero da timidezza, chi da intromissioni interessate da parte di un « maestro ignoto » che era poi il Tadolini. Il Rossini, che non voleva essere messo nelle condizioni precedenti, mostravasi inquieto e per indurre il Donizetti ad accettare le proposte fattegli gli prospettava tutti i vantaggi che ne avrebbe ricavato. Sarebbe diventato l'arbitro della musica a Bologna, avrebbe avuto anche la direzione del teatro Comunale ottenendo quindi un maggior compenso di quello pattuito col Mercadante, gli sarebbero stati concessi tutti i congedi che desiderava, il Marchese Pizzardi gli avrebbe offerto il suo appartamento, lui stesso l'avrebbe aiutato a fare i migliori affari e lo supplicava con queste parole: « Non mi abbandonare, Donizetti! Attendo come un'innamorata le tue decisioni ». Le trattative anche verbali si protrassero a lungo, ma anche questa volta inutilmente.

Se il Rossini non aveva potuto raggiungere lo scopo per quanto si riferiva alla direzione e alla scuola di composizione, mise tutto il suo buon volere per rimediare alle altre deficienze dell'istituto cercando di dargli un impulso più consentaneo ai suoi intendimenti e alle esigenze della progredita arte del tempo. Istituì le esercitazioni orchestrali e le diresse lui stesso facendo conoscere agli alunni musiche di eccellenti autori stranieri poco eseguiti allora; spesso in tali esercitazioni incluse musiche di Beethoven tra le cui immortali sinfonie prediligeva la *Settima*. Fece acquistare nuovi strumenti e nuova musica. Il Fétis, che in quell'anno venne a Bologna, dichiarò che nessuna scuola musicale in Europa era tanto sapientemente guidata come il Liceo di Bologna.

Accadde in quell'epoca (1842) la memorabile esecuzione dello *Stabat* rossiniano nella sala dell'Archiginnasio e il Municipio, per attestare tutta la sua riconoscenza al grande maestro e per la cura che addimostrava verso l'Istituto e per l'onore che rifletteva sulla città, pensò di decretargli un busto che doveva essere collocato nella Sala dei Concerti del Liceo: il busto doveva essere affidato allo scultore Baruzzi. Ma varie circostanze e considerazioni impedirono l'attuazione del progetto. Si disse che il mancato monumento fosse una ragione di risentimento da parte del Rossini, ma nessun fatto e nessun documento conferma questa suppo-

sizione. Il Rossini continuò allora a occuparsi del Liceo con non minore sollecitudine e nessuna lettera agli amici fa cenno a tale circostanza.

Però dopo pochi anni la sua attività nei riguardi del Liceo venne meno. Forse il suo temperamento un po' infingardo, forse gli ostacoli che dovette trovare lo stancarono presto a continuare l'opera intrapresa. Sta di fatto che a poco a poco la sua vigilanza e le sue cure pel Liceo si allentarono e finirono per estinguersi. Le inimicizie politiche per le sue idee un po' retrograde, le dicerie e le critiche per il tenore della sua vita, l'antipatia che incontrava la sua seconda moglie e che si riverberava su di lui, finirono per creargli un ambiente quanto mai ostile che organizzò contro di lui quella nota dimostrazione che determinò il suo definitivo allontanamento da Bologna.

Già sin dal 1849 l'Assunteria comunale aveva, come prima del Rossini, richiamato a sè le mansioni direttrici del Liceo; ma la buona volontà di quegli egregi uomini non riusciva a dare un impulso uguale a quello che nei primi anni in cui quegli ne era stato messo a capo si constatava. I saggi annui e le esercitazioni, così utili all'addestramento degli allievi, si fecero sempre più rari e vennero sostituiti dalla tradizionale *Messa* di santa Cecilia che già nei primi anni di vita dell'Istituto aveva luogo nella chiesa di San Giacomo. Ad imitazione di quanto faceva l'Accademia Filarmonica, sin dal 1811 si era introdotta l'usanza di fare comporre dagli alunni di composizione e di fare eseguire da quelli di canto e di strumenti una messa che servisse come saggio globale delle loro capacità.

Intanto un sentore di nuova vita artistica pareva iniziarsi con la venuta del grande direttore d'orchestra Angelo Mariani, il quale concertò al Comunale, con una perizia straordinaria e fino allora sconosciuta, varie opere. Il successo da lui riportato fu così grande che tutti pensarono di quanto giovamento sarebbe stato anche al Liceo se un tale uomo avesse potuto esplicarvi la sua attività artistica. S'iniziarono pertanto delle trattative che durarono a intermittenza ben otto anni.

Ma occorreva che il Municipio si liberasse, sia pure pro forma, dagli impegni contratti col Rossini nominato, come si è detto, consulente perpetuo onorario e che da Parigi, dove si era stabilito, non dava più notizie di sè. Gli fu dunque scritto ripetutamente perchè consentisse l'elezione di un direttore che potesse dare tutta la sua operosità a beneficio del Liceo. Dopo un anno di attesa e di reiterate richieste, il Rossini fece rispondere... da sua moglie che « ne s'occupant plus de musique » egli lasciava arbitro il Municipio di fare quanto voleva. Così sgombrato ogni impedimento, si aprì un Concorso per il posto di direttore nella speranza che il Mariani vi prendesse parte. Ma il Concorso non diede nessun risultato, anzi la presunzione che il maestro Mariani potesse parteciparvi parve un'offesa e una ragione di allontanamento delle eventuali buone disposizioni di lui. Il tentativo fu pochi anni dopo ripetuto in seguito ai buoni risultati che le scuole davano. Da questo secondo Concorso uscì eletto il maestro Berretta di Verona. Non mancava di buoni propositi e di ottime intenzioni, ma non si mostrò all'altezza del suo compito e dovette dopo pochi anni licenziarsi. Furono allora riprese di nuovo trattative col Mariani, mentre nella direzione del Liceo era succeduta al Berretta una commissione di professori. Ogni speranza di avere il gran maestro che continuava a dare tutta la sua operosità al Comunale dove egli, per la prima volta in Italia, eseguì musica di Wagner, svanì, ma il Liceo continuò tuttavia a produrre ottimi risultati didattici. La commissione dei professori a cui era affidata la dire-

zione con l'assistenza di un delegato del Comune, era diversa di anno in anno. Solo nel 1876 per cinque anni rimase stabile e fu composta o di professori emeriti o di maestri non appartenenti al Liceo o di amatori e fu questo un periodo in cui il Liceo trovò un appassionato e disinteressato protettore nel cav. Filippo Brunetti che in nome e col consiglio dei colleghi ne curò l'andamento. Per un anno ancora ritornò la commissione direttiva dei tre professori.

Nel 1879 alla direzione del teatro Comunale era stato chiamato Luigi Mancinelli. La sua perizia, la sua naturale comunicativa, le sue belle interpretazioni richiamarono subito l'interessamento più vivo nei bolognesi. La nuova Società del Quartetto gli affidò l'organizzazione dei suoi concerti e quelle speranze che già qualche anno prima si erano formulate sul Mariani, risorsero nei suoi riguardi.

Più o meno velatamente i giornali accennarono a questo desiderio che alfine si realizzò. Messo a capo del Liceo provvide subito con energia — unita a giusto riguardo — a depurarlo da elementi stantii e infecondi. Ebbe anche la fortuna di trovare giovani insegnanti che da poco avevano occupato le rispettive cattedre pieni di capacità e di entusiasmo, sicchè integrando questi con nuovi soggetti da lui scelti potè dare una fruttuosa omogeneità all'Istituto. Nè circoscrisse la loro attività soltanto nei limiti della scuola, ma se ne servì per propagare il culto della musica nella più larga sfera possibile. Chiamò a Bologna artisti rinomatissimi come il Thomson, il Sivori, le Millanollo, fece per primo conoscere le più grandi pagine wagneriane, la *Nona* di Beethoven e molte composizioni di Mendelssohn e dello Schumann nei concerti domenicali al Brunetti.

Per quanto la sua permanenza sia stata breve, essa fu feconda di risultati. Il Mancinelli preparò così l'ambiente che il Martucci doveva affinare e perfezionare facendo del pubblico bolognese uno dei più intelligenti e colti in fatto di musica. Col Mancinelli s'iniziò veramente il periodo aureo della vita musicale a Bologna.

Il Martucci s'impose all'attenzione dei bolognesi e come grande pianista e per le qualità addimostrate come direttore d'orchestra. Dopo i successi ottenuti a Torino con l'orchestra napoletana, la Società del Quartetto gli affidò i suoi concerti. Il 7 luglio del 1886 egli veniva eletto successore del Mancinelli come direttore del Liceo. Intanto il Martucci potè subito dare prova dell'arte sua in occasione dell'Esposizione del 1888 organizzando concerti, esecuzioni in grande stile e concertando fra altro al Comunale il *Tristano e Isotta* che per la prima volta veniva eseguito in Italia.

Anche il Martucci non volle disgiungere la vita liceale da quella musicale della città e come aveva fatto il Mancinelli la innestò con sapiente avvedutezza in tutte le più propizie occasioni. Il temperamento del Martucci tuttavia differiva da quello del suo antecessore per una più aristocratica sensibilità, per una visione più profonda, per una certa rigidezza d'indirizzo nelle sue predilezioni e quindi per un minore eclettismo. Ma oltre che per la sua dottrina, egli influì sugli allievi nell'insegnamento morale dell'arte nel farla riguardare come una religione austera e sdegnosa di ogni lenocinio e di ogni esteriorità.

Chiamato a succedere al Martucci, che nel 1903 era stato eletto direttore del Conservatorio napoletano, Marco Enrico Bossi continuò l'opera degli antecessori seguitando quell'indirizzo di arte severa ed eletta a cui essi si erano ispirati.

La continuazione di questo indirizzo fu sommamente giovevole per dare una omogenea fisonomia alla scuola bolognese che nella vita artistica italiana di quel tempo rappresentò uno dei maggiori centri donde si irradiò il sinfonismo, conquista di recente data per la musica nostra. E da Bologna è uscito in quel tempo quel grande sinfoneta italiano che risponde al nome di Ottorino Respighi.

Mentre tutte le attività musicali seguitarono, anzi si accrebbero, con istituzioni corali che diffusero il culto della musica in sempre più vasta cerchia, il Liceo mantenne in piena efficienza tutte le scuole.

Notevoli avvenimenti si verificarono durante la permanenza del maestro Bossi a Bologna. Si commemorò con speciale solennità la data centenaria del Liceo. In quella occasione tutte le maggiori istituzioni cittadine vi concorsero. Si ebbero due importanti saggi di alunni al Liceo, concerti storici al Comunale dove vennero esibite composizioni in gran parte di maestri che erano stati già alunni; tra gli esecutori furono Arrigo Serato, il Bonci, Giannina Russ; un concerto di musiche sacre di maestri bolognesi antichi fu dato nella chiesa di San Giacomo sotto la guida del maestro Gallotti.

Dopo qualche anno la Sala del Liceo accolse un nuovo organo dove il Bossi potè mettere in piena evidenza la sua meravigliosa arte di concertista. Quest'organo è stato in questi ultimi mesi sostituito da uno nuovo di maggiori proporzioni e di maggiore potenza fonica costruito dalla ditta Balbiani di Milano.

Fu in questo periodo glorioso e fortunato che va dalla direzione del Mancinelli sino a quella del Bossi che dal Liceo bolognese uscirono maestri rinomatissimi quali l'Orefice, il Coronaro, il Mugellini, il Respighi; cantanti come il Borgatti; violinisti come il Serato; violoncellisti come il Bonucci.

Dopo la partenza del maestro Bossi, spontaneamente dimessosi, per diversi anni vi fu un frequente avvicendamento nella direzione dell'Istituto. Questa direzione fu prima affidata per incarico al Mugellini; morto questi dopo pochi mesi dalla sua assunzione, passò al Torchi. Durante la loro gestione il Liceo ottenne il pareggiamento dei suoi diplomi. Si ricorse quindi al grande nome di Ferruccio Busoni; ma le speranze d'una sua attività costante e continuativa non si realizzarono. Sorsero allora di bel nuovo le commissioni direttoriali miste di delegati del Comune e di professori tecnici fino a che il Consiglio comunale chiamò il maestro Gino Marinuzzi e dopo un breve periodo il maestro Franco Alfano. Dopo cinque anni, assunta da questi la direzione del Liceo torinese, si tornò agli incarichi sino al 1925, nel quale anno fu nominato l'attuale direttore maestro Cesare Nordio.

Non ostante questa serie di rapidi mutamenti, la vita liceale si svolse regolarmente nei riguardi dell'insegnamento e i risultati furono notevoli specialmente nei periodi più continuativi nei quali la direzione fu affidata al maestro Alfano e al maestro Nordio, dalle cui scuole di composizione si licenziarono giovani di singolare talento. Nè minori frutti diedero le scuole di strumenti dove insegnarono o i vecchi e provati docenti o quelli di recente nomina in gran parte usciti dalle loro scuole.

In nobile emulazione con gli altri istituti nostri, il Liceo bolognese vanta una storia gloriosissima; dal Rossini, dal Donizetti, dal Morlacchi al Respighi; dall'Alboni al Borgatti; dal Verardi al Frontali e ad Arrigo Serato; dal Golinelli al Mugellini; dal violoncellista Serato al Bonucci è una serie di esimii maestri che ne onorano la più che centenaria esistenza e la fervida attività. Esistenza che deve continuare sempre più intensa e vigorosa, attività che dobbiamo augurarci sempre più fruttuosa e redditizia.

F. Vatielli.

Canti della laguna e del mare

Viviamo in tempi in cui la meccanica sfacciatamente trionfa, facendo convergere tutte le manifestazioni dell'attività umana, anche quelle spirituali, a scopi ben determinati e utilitarii, che ne condizionano la libera espansione. È innegabile, infatti, che molte creazioni dell'ingegno, nei vari campi dell'arte, sanno non poco di meccanico, di artificioso e di inibitorio, conseguentemente a preordinati indirizzi. Venendo poi a discorrere in particolare degli influssi di questa sull'arte musicale, il compito non sarebbe nè facile nè breve, tante sono le interferenze colturali, tecniche, stilistiche, letterarie e programmatiche che la sviano e con troppa frequenza predominano sulla musica e presiedono al suo libero sviluppo. Ma, d'altra parte, un discorso di tal genere — per chi ne avesse tempo, voglia e capacità — non si presenta certo privo di interesse, specialmente se si ha di mira alle conclusioni che se ne potrebbero ricavare.

La meccanicizzazione della musica, in modo speciale, ha fatto passi di più in più rapidi ed impressionanti. Ieri era l'invenzione del fonografo e del grammofono. Oggi è la volta dei radiofoni, delle amplificazioni elettriche, delle onde etèree che sùrrogano gli istrumenti musicali. Del resto si è anche pensato alla sostituzione stessa del direttore d'orchestra, mediante apparecchi indicatori.

Così nella mia sponda natale, sitibonda di musica — sia pur magari quella solita del buon tempo antico — visto e considerato che quella fattispecie di teatro d'opera, venerando e decrepito, è chiuso da tempo, e non si accenna nè a riadattarlo nè ad aprirlo — vuoi per indolenza dei dirigenti, vuoi per sordidità degli abbienti, vuoi per insipienza degli altri e per varie ragioni di cui sarebbe qui fuor di luogo il discorso — molti si sono rivolti, con disperata fede, al radiotelefono.

L'aurea quiete cittadina di un tempo ora è irrimediabilmente compromessa e distrutta dal gracchiare continuo dei grammofoni elettrici e degli apparecchi radio. Così che, nelle ore di passeggio, fra il vocio della gente nei caffè rigurgitanti e i rumori del corso affollato, e dall'altra fra il metodico strombettare degli auto e delle corriere che mischiano scariche e scoppi di motori al frastuono dei grammofoni in un contrappunto orripilante e bestiale, croce e delizia del viandante vagabondo e del musico in cerca di motivi, non sai davvero dove rifugiarti. Gli strumenti, poi, sono posti a così breve intervallo, per essere il corso uno schieramento presso che contiguo di caffè da una parte e dall'altra, che non fai tempo a liberarti dallo sgrillare di uno, che già sei preso nello zonfare asmàtico di un altro e ne hai pieno il cervello. A passeggiare per cinque minuti passi di un tratto dalla romanza d'opera alla canzonetta sbertucciata, e dalla sinfonietta d'apertura al frastuono degli jazz... banditi o al licenzioso duettino di varietà, in modo che non sai più in che stòlido mondo essere, e non può darsi che non ti giri la testa o non rimanga intontito. Perchè — pur troppo! — tutti i principali caffè del corso hanno messo su radiogrammofoni uno più potente dell'altro, e fanno a gara a chi suona più forte, con quanto giòlito di chi vuole andare a zonzo bighellonando e far quattro passi in santa pace per sgranchirsi le membra dopo una giornata di studio o di lavoro e cerca di godersi un po' di meritata quiete, è facile immaginare.

La musica meccanica, così a portata di mano e propinata con tanto scocciante frequenza, toglie alle persone il gusto e la voglia del canto popolare. Sì che

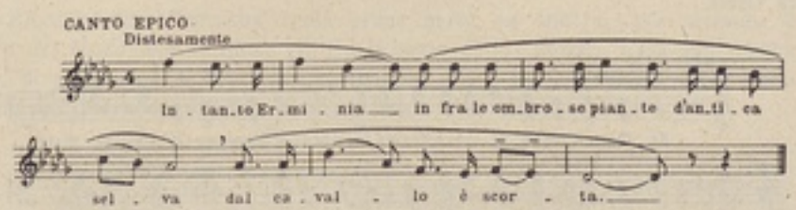
quando, per caso, ti avviene di udire in qualche calle il canto di una lavandaia o di una merlettaia, o, fuori porta, quello di un ortolano, che intonano le nenie del tempo che fu, il cuor ti sussulta e ti sembra di respirare un poco di buona aria paesana (o, se meglio vi piace, strapaesana, tanto per tenersi alla voga corrente) così sàtura di efflùvii di fiori agresti e fragrante di sole e di messi, che ti senti crescere il petto sotto l'onda di un fresco e sano respiro.

Così sono giunte al mio orecchio grate e refrigeranti, dopo tanto abbrutimento di canzonette insipide, di ritmi monchi e claudicanti, dopo tanto bolso ansimare di jazzbanderie truculenti e stamburanti, queste arie prative, che io ho raccolte con gioia dalla spontanea voce del popolo. Ed ora qui le trascrivo e le aggiungo a quegli altri canti della laguna e del mare, che ho raccolti amorevolmente e pubblicati qualche anno fa sulle colonne ospitali di questa stessa rivista (1).

In quel mio scritto lontano io accennavo appunto al canto della *Gerusalemme Liberata*. Detto canto si ripeteva alternamente, ma non mi risulta chiaro se di ottava in ottava o se per quartine o per distici. Il fatto è che il tema da me raccolto è ripetuto costantemente, salvo qualche variante flessiva *ad libitum* e che per la sua stessa brevità e natura induce a credere lo sì ripetesse più volte nel corso di una ottava, variandone per l'appunto la monotonia con estemporanee flessioni mèliche.

Uno dei cantori si accomodava su di un sàndolo o altro battello sotto il bel ponte marmoreo di Vigo, che si slancia sull'acqua con curva elegante, e l'altro sotto il ponte in mattone di Sant'Andrea, nei pressi della pescheria. Nelle notti serene, echeggiato di stanza in stanza, il canto trascorreva malinconicamente, simile all'antica tenzone di un'ègloga piscatoria. Sulle rive del canal Vena o sul ponte intermedio ai nominati, si accalcava un folto pubblico, il quale vigilava sulla perfetta intonazione delle voci e sull'estro dei cantori, i quali a prova infioravano via via di melismi la cantilena iniziale.

A me non fu possibile di raccogliere altro all'infuori del frammento che qui sotto trascrivo.



Non manca — per vero dire — di qualche interesse, non tanto per se stesso, quanto in considerazione delle parole cui veniva accoppiato.

La cantilena si presenta nello stile di un declamato sostenuto, come ben si conviene al carattere dell'èpica tassesca.

So che taluno ha raccolto il motivo su cui i gondolieri veneziani cantavano il Tasso e so pure che è assai diverso da quello che io presento. Non sto a discutere sulle intenzioni dei primi raccoglitori (2), che furono certo buone e ben intenzionate persone. Ma ho motivo di credere che essi non avessero troppa esperienza in materia e tirassero via ad orecchio, senza tanto scrupolo. Lo dimostra — per citarne una — la scorretta divisione dei ritmi e la discordanza fra il ritmo

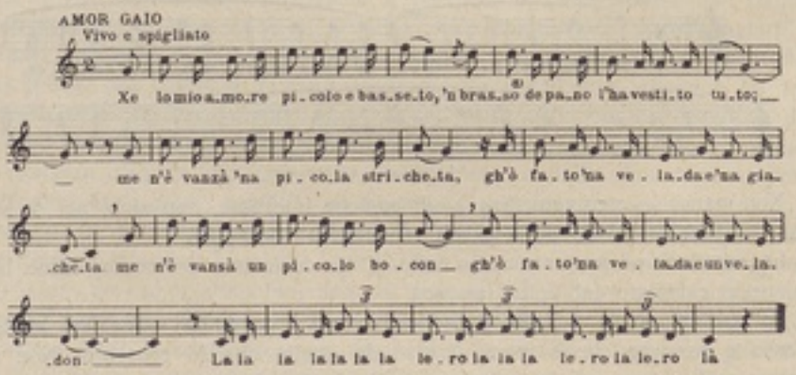
musicale e la metrica dei testi, come si può riscontrare di primo acchito in più luoghi dei lavori citati.

Altri poi si sono rifatti testualmente su questi primi compilatori senza troppo discernere. Perciò, mentre il motivo da me raccolto è autentico e proviene dalla tradizione orale degli stessi pescatori, ho buone ragioni di credere che non siano altrettanto autentiche le altre versioni. Per di più tra Chioggia e Venezia, legate da tanti vincoli e rapporti, non corre poi così gran distanza perchè il canto di uno stesso testo debba subire così radicali modificazioni.

Ancora. Per solito si cita la musica dei primi quattro versi della pròtasi del poema del Tasso. Or bene: io non credo affatto che i cantastorie si rifacessero di lì, proprio dal bel principio, cantando squarci di limitato interesse; ma che, assai più ragionevolmente, si limitassero a una scelta episodica, avendo di mira i momenti più drammatici dell'azione e quelli che perciò godevano di maggior popolarità. Uno dei più noti e rinomati è senza dubbio quello della fuga di Arminia, al canto settimo, del quale io riporto la cantilena. Inoltre la musica da me citata è di modo maggiore, mentre quella riprodotta da tutti gli altri è di modo minore. E anche qui mi pare che il minore non sia il modo più adatto per esprimere le più disparate situazioni e la varietà di sentimento della *Gerusalemme*, mentre il modo maggiore vi si accomoda con più facilità e con meno monotonia. Rimane poi sempre la spinosa questione del come si potessero adattare tali motivi a un poema i cui canti, se pur sono composti nello stesso metro, variano all'infinito, nelle singole stanze, la disposizione dei periodi e le cesure dei versi, a meno che non si ammetta che il motivo subiva non poche variazioni melismatiche e di cadenze *ad libitum*, adattandosi più o meno alla forma del testo.

Ma è meglio passare ad altro.

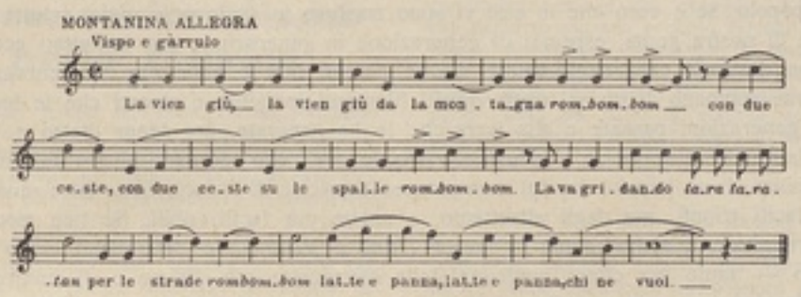
Un motivo grazioso, sul quale si intonavano le antiche villotte clodiensi, è quello che io intitolo *Amor gaio*. Le parole burlesche fanno strano contrasto con il carattere serio della melodia, ed accrescono sapore alla cantilena, il cui solfeggio di chiusa, simile a una cadenza « a piacere », è malizioso e scoppietta come una franca risata.



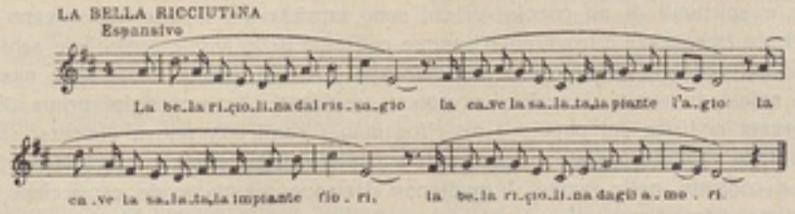
Anche di questa villotta gli autori sopra accennati riportano una lezione ben diversa e visibilmente rimaneggiata e corrotta. Ce n'è rimasto un qualche inciso manipolato e strainteso. Perso poi del tutto è il carattere popolaresco. Ora la villotta

è nata proprio e cresciuta tra la mia gente, ed è componimento grazioso, spigliato, sàpido, del contenuto più vario, e ne ripudio ogni contraffazione grossolana.

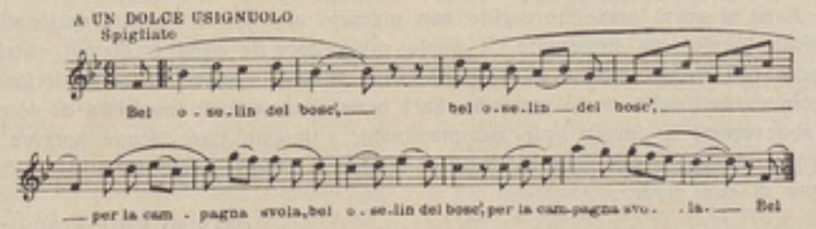
Disinvolta e vivace è la canzonetta dal titolo *Montanina allegra*, di contenuto alquanto salace. Vi si parla, in fatti, di una montanara traccagnotta e avvenente, la quale ha un'avventura molto galante con un frate intraprendente. È il solito tema comune di tante filastrocche popolari di tutte le regioni, in cui preti e frati ci fanno sempre le spese. Il tema poi viene rifritto e ammannito in vari motivi, che i goliardi patavini — e non solo essi — intonano a squarciagola su altri testi, anche più licenziosi, in gustose cantilene a guisa di burlesche sequenze.



Di una certa eleganza e di un fresco sapore melodico è *La bella ricciutina*, nella quale si parla di una ragazza estrosa e vanesia, tutta ricci e capricci:



Ritmicamente disinvolta, nella prima parte, ed ancora nella seconda, è *Bel oselin del bosco*, con il quale chiudo la serie delle canzoni. Essa non manca, per vero, di grazia, nè di felici tratti mimétici. Ed è curioso notare come sulla fine il ritmo si distende in larghe e serene flessioni di canto.



Per il momento ho finito e conchiudo.

Le canzoni della mia terra sono di carattere gaio e nostalgico, spesso non prive di mordacità e di buon umore. La musica fiorisce con grazia spontanea e anche, persino, elegante; e si attarda tal volta in blande volute, così bene appro-

priate alla parlata dialettale del popolo, cadenzata e distesa come un canto. L'indole stessa della gente di mare, usa ai larghi orizzonti e ai climi miti, conferisce una certa mollezza ai ritmi e un che di indefinito e di nostalgico alla espressione mèlica, la quale assopisce ogni moto violento, distendendolo in flessuose movenze. Presso altre regioni l'odio e l'amore erompe in accenti disperati e convulsi, mentre qui, sotto questo bel cielo profondo sulla infinita distesa del mare, si mitiga e sospira in malinconiche serenate.

Mi piace poi di avere aggiunto quest'altro mazzolino di fiori campestri a quello già da me prima raccolto, perchè non è bene che muoiano gli antichi canti del popolo, se è vero che in essi vi sono trasfuse le ansie e le gioie, i lutti e le feste di nostra gente, espressi di generazione in generazione con immutati accenti e con durevoli echi negli animi. Anche perchè non è bene che le generazioni odierne rompano di un sol tratto questi filamenti invisibili e riposti che le legano alle generazioni passate e alla terra che le ha generate, per tener dietro a tutte quelle musichette amorfe e industrializzate, le quali non sgorgano affatto dall'intima coscienza di un popolo, ma dal momentaneo capriccio di un'ora. Sono esse musiche dai facili trionfi, ma dagli altrettanto, e anche più facili, oblii. Se ben ricordo, furoreggiava, qualche tempo fa, certa *Titina* e *Valencia* e *Stramilano* — o che so io — tanto per citare qualcuna delle canzonette più diffuse e di immediata divulgazione e successo. Ora, a risentirle, danno uggia e fanno sorridere, tanto sono già contrarie ai nuovi gusti del pubblico.

Ma i canti popolari, invece, espressi, cresciuti e svoltisi secondo le necessità etiche e spirituali di un popolo, di cui sono emanazione diretta, conservano una imperitura freschezza e troveranno sempre consensi nelle anime sensibili e schiette.

E noi vediamo appunto che non mancano qua e là, anche tra le altre nazioni, elette anime di musici, i quali si accostano trepidanti alle scaturigini prime donde è sgorgata la lirica del popolo e ne rifoggiano i canti con nuova potenza, rievocando dalle vestigia passate i lineamenti e il volto della patria e suscitando vibrazioni e consensi nelle masse. I quali non derivano già da mode capricciose, ma da intime rispondenze che si ridestano nel cuore di tutti. Perchè appunto, pur avendo ciascuna nazione ben definite caratteristiche ètniche che la contraddistinguono, più si risale nell'intimo e alle manifestazioni estetiche dei popoli, e tanto meglio si ritrovano risonanze concordi e si giunge a sintesi efficaci di umana universalità.

E se si vorrà porre un argine non precario allo spudorato internazionalismo musicale oggigiorno imperante, il quale misconosce le sane tradizioni patrie e rinnega con troppa facilità e incomprensione funesta quanto ha reso gloriose le singole nazioni nella storia musicale, sarà bene che torni, il musicista di domani, ad abbeverarsi a queste linfe incontaminate, a queste pure acque sorgive per ritornare mondo e per essere degno di levarsi a cantare, vate novello, il divino poema di sua gente.

SALVINO CHIEREGHIN.

(1) Vedi *Musica d'oggi*, Anno VIII - Numero II - Febbraio MCMXXVI.

(2) ANTONIO BERTI — Canti popolari, scritti su temi di musica popolare, raccolti da Teodoro Rocco - Padova, Tipografia Crescini, 1842. Li riproduce Eugenio Levi in *Florita di Canti tradizionali del popolo italiano*, Firenze, 1895. Anche F. Balilla Pratella, nel suo bel *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, riproduce lo stesso canto, pur con qualche riserva, tentando ingegnose giustificazioni degli elementi anòmali che vi si trovano, imputabili invece a grafia scorretta e ad inesperienza dei primi raccoglitori.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il sensazionalismo nella musica

Quache tempo fa, nella rivista londinese *Music & Letters*, appariva un curioso ed interessante articolo sull'arte di Strawinsky, la quale veniva analizzata ed illustrata nei suoi elementi con freddezza spietata, ma anche con lucidità di giudizio non comune. Si poteva pensare ad uno studioso colto, comprensivo ma di sensibilità assai diversa da quella che sarebbe occorsa, per condurre uno studio del genere, senza disseccare l'opera dell'artista, come avveniva nello scritto.

La conclusione non era meno curiosa: « Ecco esposte le ragioni perchè in Inghilterra non si può avere molta simpatia per la musica di Strawinsky: lo Strawinsky è uno *sperimentatore* e l'inglese, per sua natura, preferisce colui che — anche senza troppa originalità — segue sicuramente le strade segnate dalla tradizione, allo *sperimentatore* più geniale ».

Come conclusione poteva rappresentare bene un modo di sentire, ma non per questo meno discutibile; si sarebbe potuto credere — trattandosi di un critico innegabilmente colto ed intelligente — d'un caso isolato. Invece no: ecco che nel *Saturday Times* dei giorni scorsi un secondo critico torna alla carica, non più prendendo di mira il solo Strawinsky, ma gran parte della musica attuale, richiamando all'uso, per l'occasione, un vocabolo poco noto della lingua inglese: *stunt*, il quale letteralmente significa « far avvizzire ». Ma il critico ci avverte ch'esso ha un significato metaforico difficilmente definibile.

Nondimeno può essere descritto come il prodotto o l'idea nata piuttosto dal desiderio di produrre una sensazione nuova, o d'inventare una novità per proprio uso, piuttosto che da un'intima convinzione, o da una vera necessità espressiva.

Stunt: è una malattia — secondo l'A. dello scritto — da cui sono afflitti più o meno tutti i compositori moderni. E' assurdo applicare un tale aggettivo ai grandi maestri del passato, i quali se hanno creato nuovi mezzi d'espressione, è perchè effettivamente essi corrispondevano ad una necessità. L'aviatore che percorre con suo pericolo regioni inesplorate o desertiche, affrontando il rischio per compiere una missione umana o scientifica non fa *stunt*: ma quello che arrischia di rompersi l'osso del collo in assurde acrobazie, per richiamare l'attenzione sopra di sè, quello è *stunt*.

***

Il pericolo della nostra età consiste — musicalmente parlando — in questo periodo di invenzioni tecniche interessanti quanto inutili (?) delle quali ogni compositore cerca di avere uno *stock* il più vario ed il più ricco possibile: tanto più che questa novità superficiale (?) è la più facilmente afferrabile e permette ai partigiani del compositore di farlo acclamare dai contemporanei come un genio: rafforzando le loro affermazioni con l'idea che anche le opere nuove dei grandi maestri del passato sono state trovate *strane* dai contemporanei. « Ma questo non è vero: perchè le opere trovate strane dai contemporanei dei grandi maestri del passato non hanno servito di modello a nessuno, e ancor oggi, a tanto tempo di distanza, noi le consideriamo dei capolavori, sì, ma capolavori *strani* ».

Ora questa ricerca del bizzarro, del nuovo ad ogni costo, rappresenta un periodo per la nostra arte, poichè questa tendenza si è generalizzata tra i compositori, tanto è vero che non uno di essi sfugge allo *stunt*. Il caso più tipico — son sempre parole dell'A. — è quello del *Bolero* di Ravel; l'idea di fare un pezzo con una frase sola che muta di colore e aumenta d'intensità ogni volta, è buona: ma il compositore ne abusa, strafà, e più d'una volta, durante i venti minuti che dura questo formidabile *crescendo* vien voglia di gridare: « Basta! ». Il *Bolero* sarebbe dunque uno dei lavori più deboli dell'autore di *Dafni e Cloe* e dell'*Heure Espagnole*.

Altro musicista affetto dalla stessa malattia è Honegger: non c'è nessuno che possa seriamente sostenere che *Pacific 231* sia una grande opera d'arte e possa applaudirla come tale. Ma se un treno in marcia *può* essere rappresentato dalla musica pura, è difficile immaginare una pittura più convincente di questa. *Rugby* — dello stesso autore — è meno

stunt di *Pacific*: è vero che nell'idea dell'autore, *Rugby* è legato all'immagine d'una partita di *foot-ball*: ma a parte questo non è meno vero che anche astraendosi dalla gara sportiva, il lavoro « può benissimo camminare con i propri piedi ». (E' molto strano allora che l'A. non si sia accorto come *Pacific* — facendo astrazione dalla locomotiva — sia un « corale figurato » che corre benissimo « sulle proprie ruote »).

Lo stesso Strauss non va esente da questa malattia: prova ne sia « il bagno » della *Sinfonia Domestica*, le pecore e la macchina del vento in *Don Chisciotte* e le urla e gli sghignazzamenti della battaglia in *Vita d'eroe*: ma in Strauss, lo *stunt* è fenomeno sporadico assorbito presto dalla complessità e dall'omogeneità delle sue gigantesche costruzioni.

Strawinsky poi — sempre a detta dell'A. — è ossessionato dallo *stunt*. Dopo aver dato il migliore di sè nell'*Oiseau de Feu* ed in *Petrouska*, dal *Sacre du Printemps* in poi non fa che mutare vesti e modi per impressionare gratuitamente. Se nel *Sacre* « c'è » un'innegabile forza dinamica e, a tratti, un senso di poesia, non è meno vero ch'esso ci sembra un insieme di urlanti ed aggressive dissonanze che ci indispongono e ci urtano. Da allora i travestimenti non si contan più, dalle satiriche discordanze dell'*Histoire du Soldat*, al dramma neo-classico dell'*Edipo Re*, dall'eccessivamente semplice *Apollo* fino al moderno arcaismo del *Concerto* per pianoforte e orchestra: tutte prove che lo Strawinsky ha ben poco di genuino da darci (?) e risparmia i suoi spiccioli a furia di trovate tecniche.

Schönberg è lo *stuntista* per eccellenza. Egli ha decisamente voltate le spalle all'emozione strana ma sincera di *Verkärte Nacht*, di *Gürrelieder*, di *Pelleas et Melisande*, e forzata la sua istintiva anima di romantico ad arrampicarsi sull'aspra atonalità del *Pierrot lunaire* e di tutto ciò ch'è seguito. « Egli è diventato una specie di arido chimico della musica che ha ucciso in sè ogni spontaneità ».

***

Fin qui l'autore dell'articolo che abbiamo riassunto non solo per curiosità, ma perchè, come sempre, in fondo al paradosso ed alla critica più aspra un atomo di verità c'è sempre. Forse egli ha avuto il torto di non approfondire abbastanza i lavori studiati, e di non cercare di capire se ciò ch'egli chiama *stunt* non sia, nella maggior parte dei casi citati, un'espressione nuova sì, ma *necessaria* a ciò che il compositore voleva esprimere. Anche in questo spinoso argomento la parola equilibrata e serena viene da un artista italiano, non certo sospetto di tenerezza verso gran parte della musica attuale. E' Ildebrando Pizzetti, il quale in un articolo scritto molti anni fa e non riportato da alcuno — almeno ci sembra — concludeva con queste parole che ci piace riprodurre perchè esse chiudono ed illuminano l'ardua questione in modo definitivo.

« Opporsi, per quanto sia possibile, alle stramberie interessate ed al bluffismo di certi pseudo-artisti è bene, è ottimo: ma bisogna *saper dimostrare* che quelle sono stramberie, che quello è soltanto bluffismo; e senza fare appello a canoni e a tradizioni che con l'arte non hanno niente a fare ».

I tre "Boris Godounow„

Com'è noto, l'edizione del *Boris* del 1896, riveduta da Rimsky-Korsakow, è quella comunemente adottata sul teatro. Essa presenta notevoli e profonde varianti dal testo originale di Moussorgski del 1874, anno della prima rappresentazione dell'opera al Teatro Imperiale di Pietroburgo.

I ritocchi e le manipolazioni arbitrarie di Rimsky — trasposizioni, tagli, intercalazioni di interi episodi, sviluppi aggiunti — risaltano evidenti, confrontando l'edizione comune con lo spartito per canto e piano dell'anno 1874 (che si può ritenere il solo autentico); il quale, dopo essere rimasto per lunghi anni introvabile sul mercato, e gelosamente custodito nelle biblioteche private di inflessibili collezionisti, è apparso attualmente a Parigi presso l'editore Bessel (proprietario iniziale dell'opera); a Londra, presso l'editore Chester; a Vienna, pei tipi della Universal Edition.

Il pretesto invocato dai direttori dei vari teatri, per mantenere al repertorio la versione di Rimsky-Korsakow, era che la partitura d'orchestra della versione originale era andata interamente perduta, coi manoscritti di pugno di Moussorgsky. Questa scusa oggi non ha più fondamento nè valore. Il governo sovietico ha dato incarico a P. Lamm, eminente musicologo e storiografo della musica, di compiere minuziose indagini nelle biblioteche della Russia, allo scopo di rintracciare i manoscritti originali d'orchestra del *Boris*.

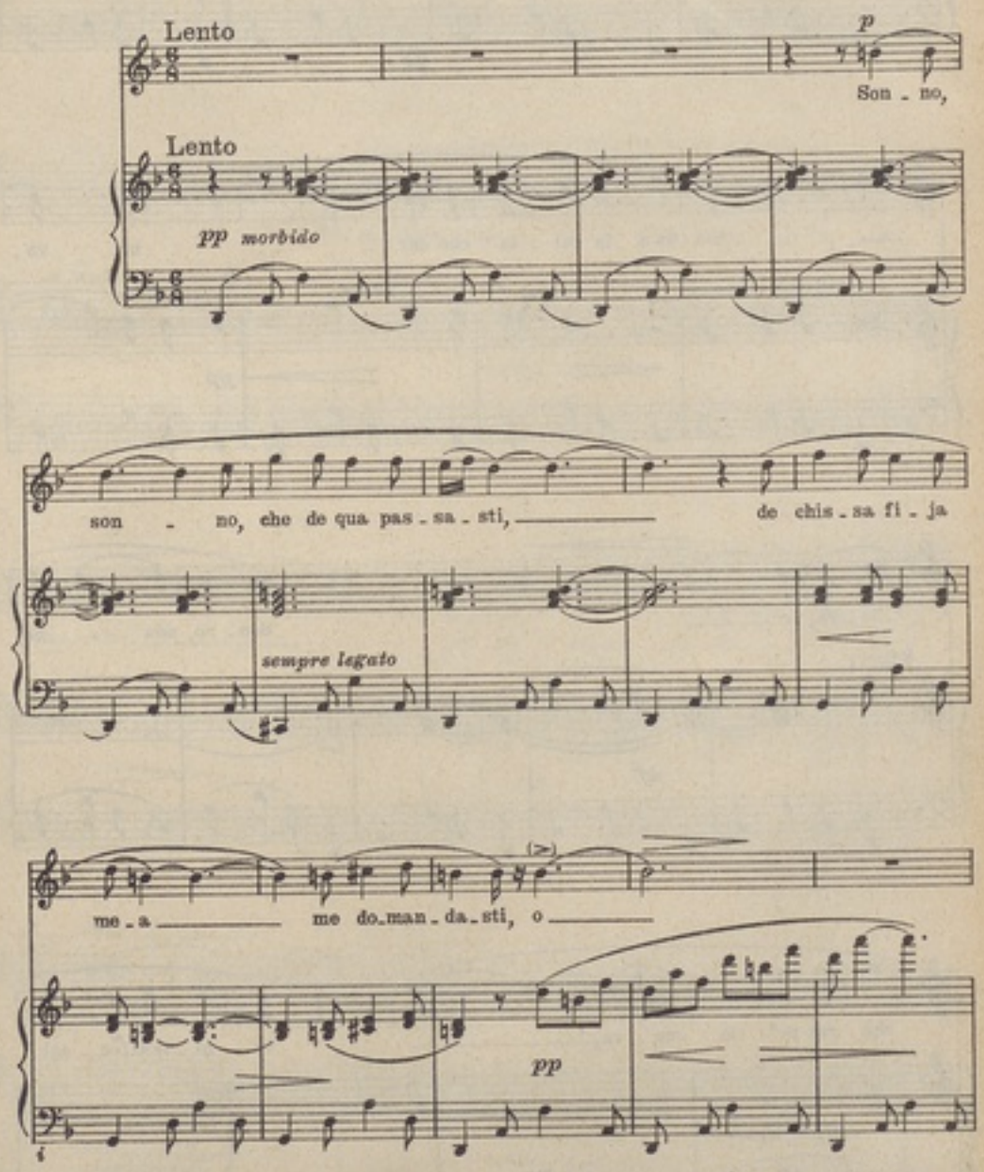
La ricerca è stata coronata dall'esito più lusinghiero. Essa ha sorpassato il compito assegnatole, pervenendo alla scoperta di tutti gli abbozzi e degli schizzi di *una versione primitiva* dell'opera, creata da Moussorgsky fin dal 1869.

G. Samazeuilh, dedicando all'argomento queste note sul *Courrier Musical*, si limita — per tirannia di spazio — a una sommaria enunciazione di nomi e di date, astenendosi dall'istituire uno studio comparativo delle tre versioni; ciò che riuscirebbe di altissimo interesse artistico e culturale. Il divario più profondo con le edizioni posteriori, è dato dalla scena dello Zar coi fanciulli e dalla grande scena dell'allucinazione che segue.

Supplemento musicale al fascicolo VI - 1931 di Musica D'Oggi.

SONNO, SONNO

Dai *«CANTI della CAMPAGNA ROMANA»*
raccolti ed armonizzati da G. Nataletti e G. Petrassi.



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

121335

Me do - man - da - - - sti che co - sa fa - ce - va;

(un poco in fuori) *mf*

— Sta - va a la cul - la che dor - - - mi vo -

8

pp

- le - va, o

Son - no, son - no,

8

mf

che vai pe' le mu - ra,

ve - ni - te all'oc - chi

sempre legato

de' sta - cre - a - tu - ra, o

poco rall.

Ve - ni - te al - l'oc - - chi e nun ce fa - te

a tempo

sempre più piano

ma - le;

pos - sa dor - mì sta fi - ja

pp

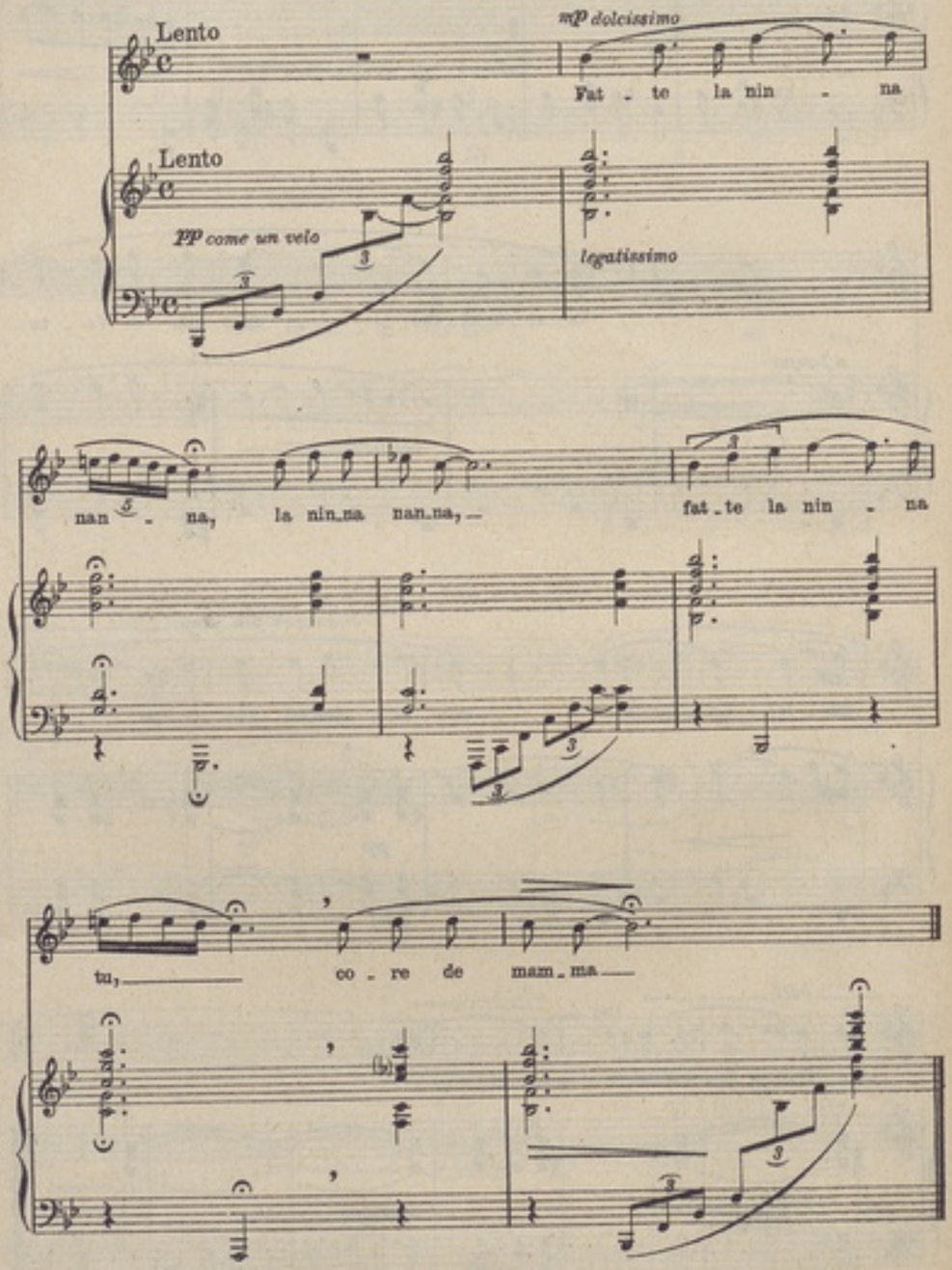
rall.

— fi - no a do - ma - ne, o

rall.

estremamente piano

FATTE LA NINNA NANNA



La musica composta nel 1869 è tutt'affatto diversa da quella che Moussorgsky compose sullo stesso testo per la versione del 1874.

Sorge istintivo il desiderio — in conseguenza di quanto si è andato esponendo — di approfondire la conoscenza della partitura originale edita dalla Oxford University Press, o il supplemento pubblicato recentemente dalla Casa Bessel alla propria edizione del *Boris* del 1874.

Certamente è comprensibile come difficoltà d'ordine materiale rendano difficile l'adozione della nuova versione sulle scene del teatro lirico d'ogni paese. Nè è il caso di misconoscere il servizio reso dalla versione di Rimsky; la quale ha potuto permettere — sia pure attraverso gli arbitrii della revisione — l'universale conoscenza del capolavoro dell'arte lirica russa. Ma è facile presagire che la direzione dell'« Opera di Stato » russa non rinunzierà un giorno all'ambito onore di inscenare il vero, l'autentico *Boris Godounow* del 1874, con la strumentazione dell'autore, meno brillante forse di quella del revisore, ma più aderente e più consona allo spirito della musica

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE

per Pianoforte a 2 mani

L. E. FERRARIA

E. 1157. - **50 Esercizi, Divertimenti e Studietti ritmici.** Introduzione ai 100 Studi « Ritmo, Fraseggio, Tocco », nella Tecnica pianistica moderna. L. 8,—

Ritmo - Fraseggio - Tocco. 100 Studi.

Testo italiano, francese, inglese, tedesco:

E. R. 540. - Volume I. L. 8,—
E. R. 156. - Volume II. » 6,—
E. R. 539. - Volume III. » 7,—

Testo italiano, spagnolo, francese, tedesco:

E. R. 712. - Volume I. L. 8,—
E. R. 813. - Volume II. » 6,—
E. R. 814. - Volume III. » 7,—

Testo italiano, francese, tedesco, portoghese

E. R. 1167. - Volume I. L. 8,—
E. R. 1168. - Volume II. » 6,—
E. R. 1169. - Volume III. » 7,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, aprile 1931.

A. Cametti. - *Costanzo Festa.*

Nota biografica sul compositore piemontese precursore del Palestrina, seguita da un'accurata bibliografia.

G. Benvenuti. - *Frescobaldiana.*

Contro-risposta dell'A. alle lettere di H. Prunières e di L. Ronga apparse nel fascicolo precedente.

Musica Sacra. - Milano, aprile 1931.

G. L. Centemeri. - *L'accompagnamento d'organo alla polifonia vocale.*

L'A. continua ad esporre le proprie eccellenti idee sopra una riforma dell'accompagnamento d'organo, la cui pratica dovrebbe derivare dalla logica: ed illustra le sue affermazioni con chiari esempi musicali.

D. R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

In questo nuovo capitolo si parla dei compositori delle scuole bolognese e napoletana e delle loro opere di musica sacra.

Musicisti d'Italia. - Milano, 30 aprile 1931.

F. De Feo. - *L'insegnamento della musica in alcuni istituti di educazione.*

Esempi deplorevoli dei modi con cui tale insegnamento viene impartito; critiche ed osservazioni sull'argomento.

Note d'Archivio. - Roma, aprile 1931.

L. Werner. - *Una rarità musicale.*

La rarità musicale è un codice musicale scoperto da Monsignor Casimiri nella biblioteca vescovile di Szombathelv, il quale contiene tre libri di messe di Josquin des Près, uno di J. Mouton e Mottetti e Madrigali di vari autori: del quale codice l'A. fa una minuta descrizione.

M. De Carolis. - *La cappella musicale della Ven. Collegiata S. Lorenzo M. in Sant'Oreste sul Monte Soratte.*

Continua la pubblicazione dei documenti intorno allo sviluppo di questa Cappella ch'ebbe una vita musicale assai intensa ed interessante.

N. Pellicelli. - *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI.*

Brevi biografie dei musicisti nati o vissuti a Parma nel periodo suaccennato.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, maggio 1931.

—— *Il Congresso di Roma della Federazione Internazionale dei Concerti.*

Informazioni, notizie, resoconto e verbali.

A. LUALDI. - *Un capolavoro dopo cent'anni.*

Il capolavoro è la *Norma* di cui cade il centenario il prossimo 26 dicembre. L'A. rievoca la prima rappresentazione e le vicende, aggiungendo una breve e chiara esegesi del capolavoro bellinlano.

M. DEL GIUDICE. - *21+26.*

Esame del recente volume di A. Casella — apparso con questo enigmatico titolo — ed obiezioni critico-estetiche ad alcune idee in esso espresse.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 maggio 1931

M. SAINT-CYR. - *La musicalità religiosa dei negri.*

L'A., che ha vissuto parecchio tempo come saxofonista con una *troupe* negra, studia i caratteri della musicalità negra, interessanti assai, ma che noi non dobbiamo nè invidiare, nè imitare.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1931.

H. GHEON. - *De la traduction en musique.*

Questo studio è stato suggerito dall'esecuzione di una trentina di pezzi di Bach (tolti da Cantate, Corali d'organo, etc.) trascritti per pianoforte da A. Léveque. L'A. trova giustificabilissima questa forma di *traduzione* quando essa arrivi a salvare lo *spirito* di un'opera d'arte — almeno nel caso di Bach — e cita a questo proposito la frase di Nietzsche, che chi ascolta Bach non come uno scopritore di misteri contrappuntistici o di forme fugate, ma diversamente, avrà l'impressione di un uomo che si trovava presente al momento « in cui Dio creò il mondo. Sentirà cioè (nella musica di Bach) qualche cosa di grande ch'è nel suo divenire, ma non è ancora la nostra musica moderna ». In altre parole, Bach, creando astrattamente all'infuori d'ogni preoccupazione di timbro, ha intuito o presentito i moderni mezzi espressivi.

A. TESSIER. - *Un fond musical de la Bibliothèque de Louis XIV : la collection Philidor.*

Storia e descrizione della famosa biblioteca musicale di Luigi XIV. La collezione Philidor — detta così dal nome del compilatore — comprendeva circa mille numeri manoscritti ed una parte di essa figura oggi nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi, ma molti manoscritti (quasi tutti quelli di Lully) sono scomparsi. L'A. fa una descrizione di quelli rimasti e, in base a documenti, ricostruisce il catalogo della collezione come doveva essere allo stato originale.

J. SAZONOVA. - *Anna Pavlova.*

Biografia e caratteristiche dell'arte personale della celebre ballerina russa recentemente scomparsa. Interessanti osservazioni sulla sua concezione della danza, sulla tecnica e sul modo di lavorare della Pavlova: caratteri di alcune sue interpretazioni, anche in rapporto alla danza classica.

F. LAMY. - *L'oeuvre de Guy Ropartz.*

Frammento d'un volume sull'opera del compositore bretone, di prossima pubblicazione. In questo frammento l'A. studia sopratutto le idee estetiche di Ropartz.

A. MACHABEY. - *Guillaume de Machault : L'oeuvre.*

Prima parte d'uno studio delle opere di G. de Machault nelle loro caratteristiche generali, nelle forme adottate, nell'evoluzione dello stile, ecc.

L'Opéra Comique. - Parigi, aprile 1931.

M. CAUCHIE. - *Deux chefs-d'oeuvre français a Anvers.*

Sono *Il postiglione di Lonjumeau* d'A. Adam ed il *Domino nero* di Auber. L'attenzione rivolta alla musica leggera del secolo scorso — in Francia — va segnalata, non solo come reazione alla brutalità dell'invadente musica americana, ma anche come rilasciamento ad una tradizione nazionale ed aristocratica (quantunque popolare) d'arte accessibile a tutti e nello spirito dell'epoca nostra che rifugge dall'arte musona per rivolgersi di preferenza ad un'arte più lieve e sorridente. Ed in Italia non si potrebbe fare qualcosa di simile?

H. LAGRANGE. - *Sur Auber, Hérold et quelques autres.*

La fine dello scritto basterà a dare un'idea delle opinioni che l'A. esprime e difende con molta giustezza : « Sono le grandi opere dei maestri illustri della metà del secolo scorso che bisogna far conoscere ai nostri giovani compositori per rimetterli sulla buona strada della rigenerazione dell'*opéra-comique*, non quelle dei maestri moderni ».

R. A. MOOSER. - *L'opéra-comique français en Russie au XVIII siècle.*

Prima parte, ampia, d'uno studio ricco di citazioni e documenti, sulla fortuna e lo sviluppo dell'*opéra-comique* francese in Russia, dove fece la sua apparizione per ordine di Caterina II il 17-29 ottobre 1864 col *Maniscalco* di Philidor.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 aprile 1931.

F. BOUSQUET. - *Les concerts en province.*

L'autore, presidente dell'Associazione dei Direttori di scuole di musica e dei conservatori nazionali, parla con competenza dell'argomento, coll'ausilio di dati statistici e di stralci di bilanci.

R. BRANCOUR. - *Quelques Chefs d'orchestre de jadis et de naguère.*

L'articolo, dedicato al « batteur de mesure », è ricco di nomi illustri, e porta l'effigie di G. B. Lulli, di Habeneck e di A. Messager.

Le Ménestrel. - Parigi, 3-10 aprile 1931.

J. G. PROD'HOMME. - *Moeurs musicales du XVI siècle.*

Pubblicazione ed illustrazione d'un certo numero di documenti (per la maggior parte notarili) i quali c'informano di certi curiosi costumi della vita musicale (specialmente degli strumentisti) del secolo XVI.

——— 17 aprile 1931.

CH. TOURNEMIRE. - *Le lyrisme dans les poésies mystiques du moyen âge.*

L'A. cita alcuni esempi, e li illustra convenientemente, della grande poesia mistica del medio evo.

——— 24 aprile 1931.

J. TIERSOT. - *Leos Janacek.*

Articolo biografico sul compositore ceco recentemente scomparso, ed acute osservazioni sulla sua arte, la sua estetica ed i suoi caratteri nazionali; interessantissime sopratutto quelle sull'uso della canzone popolare nella musica in generale.

INGHILTERRA

The Sackbut. - Londra, aprile 1931.

J. PULVER. - *The Menuet.*

« Dubito assai che nella storia delle forme di danza ve ne sia una la quale possa offrire un materiale più ricco ed interessante del *minuetto* ». Così inizia l'A. questo scritto: e prova subito la verità della sua affermazione tracciando in pagine ricche di sostanza e piacevoli di forma la storia del minuetto: le sue origini, la sua importanza come danza di società, e come forma musicale pura, il suo sviluppo, l'uso che ne hanno fatto i vari maestri, l'adattabilità della sua forma alle espressioni più varie delle più varie epoche, fino alla sostituzione di esso nella Sinfonia con lo *scherzo*, sostituzione compiuta da Beethoven.

A. P. HATTON. - *Great Men on great singers.* (Opinione di grandi uomini su grandi cantanti).

Si riportano alcuni curiosi giudizi di grandi uomini — letterati, filosofi o poeti — sopra l'arte di celebri cantanti. In principio è citato il noto aforisma « Ogni grande poeta porta in sè un grande critico »; ma i fatti, in questo caso particolare, sembrano dargli torto.

The Musical Times. - Londra, aprile 1931.

H. KLEIN. - *Melba : an appreciation.*

L'A. ricorda alcune interpretazioni della famosa cantante e con osservazioni ed apprezzamenti propri ed altrui sull'arte del « rosignolo dell'Australia ».

L. SABANEEV. - *Moussorgsky.*

Il 29 marzo ultimo scorso, ricorrendo il cinquantenario della morte di M. Moussorgsky, si rievoca la figura dell'uomo e del musicista, difendendo Rimsky Korsakow delle accuse recentemente fattegli a proposito delle *correzioni* apportate all'opera di Moussorgsky. Si esamina la formazione musicale del compositore, il suo stile, i caratteri, la lenta ma sicura evoluzione, portando nuova luce sulla figura dell'autore di *Boris*.

T. F. DUNHILL. - *Brahms's quintett for pianoforte and strings.* (Il quintetto di Brahms per piano ed archi).

Ampia analisi tecnica del famoso quintetto, preceduta da una introduzione dalla quale apprendiamo che Brahms — come Bach — concepiva la sua musica astrattamente senza nessun riferimento alla forma in cui sarebbe stata inclusa. Il quintetto in questione, scritto da prima per quintetto d'archi (con due violoncelli) fu in seguito realizzato come Sonata per due pianoforti. Finalmente — consiglio di Joachim, sembra — Brahms si decise a farlo, nel 1866, nella forma in cui viene attualmente eseguito.

H. GRACE. - *Bach's developement as an organ composer.*

Prima parte d'uno studio — che riassumeremo a pubblicazione compiuta — su Bach compositore-organista.

Musical Opinion. - Londra, aprile 1931.

S. B. TAYLOR. - *William Walton.*

Analisi di alcune opere più recenti dell'interessante compositore inglese.

Monthly Musical Record. - Londra, aprile 1931.

G. HOLST. - *Jane M. Joseph.*

Si presenta un musicista — morto l'anno scorso a 36 anni — che fu già allievo dell'Holst ed autore d'una produzione vasta ed interessante, le cui qualità fanno rimpiangere l'immatura scomparsa del giovane compositore.

C. H. KITSON. - *A curious parallel.*

Parallelo fra l'*Adagio* della Sonata op. 31 N. 1 di Beethoven, e la *Polonaise* « La Bella Capricciosa » di Hummel op. 55: fra i due lavori esistono innegabili affinità, che l'A. illustra senza però permettersi ipotesi di sorta sopra di esse.

V. MURDOCH. - *Melba - 1861-1931.*

Articolo sull'arte della famosa cantante australiana e sulle caratteristiche del suo organo vocale, e ricordi personali sulla donna e l'artista.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1931.

L. KESTENBERG. - *Musikorganisation.*

Cenni statistici sulle organizzazioni musicali della Germania, con particolare riguardo ai fattori economici, che si riferiscono alla stabilità e alla floridezza delle maggiori istituzioni.

A. LIESZ. - *Debussys musikgeschichtliche Bedeutung.* (Il significato storico-musicale di Debussy).

Ogni artista si offre e si sottopone al giudizio dei contemporanei e dei posteri sotto questo duplice ordine di criteri: come artista in sè, secondo le qualità intrinseche delle sue creazioni; e secondo il proprio significato storico. La figura di Debussy e la sua produzione musicale si possono considerare sotto un triplice elemento di giudizio: l'individualità debussiana nella storia della musica francese; la posizione di Debussy nel quadro della produzione musicale europea; infine, il significato e l'influsso della sua arte di reazione e di rinnovazione sulla sensibilità estetica moderna.

S. GÜNTER. - *Neue pädagogische Musik.*

Kretzschmar asseriva che il fondamento più saldo della vita musicale consiste nella musica che si apprende nella scuola. Conviene quindi accogliere con intimo compiacimento i saggi di moderna musica pedagogica, quali ci sono offerti da Kurt Weill, con l'opera scolastica *Der Jasager;* da Hermann Reutter, col brano didattico *Der neue Hiob;* da Paul Hindemith, con la sua composizione per fanciulli *Wir bauen eine neue Stadt* (« Costruiamo una nuova città ».

W. APEL. - *Die alte Klaviermusik.*

Sguardo alla musica antica per clavicembalo, risalendo alle origini, che si possono precisare intorno al 1450. Tra le tenebre del primordi si individua la figura artistica di Conrad Paumann (1410-1473). In Inghilterra, William Byrd (1543-1623) e John Bull (1563-1628) sono gli esponenti maggiori della produzione clavicembalistica. Con rapida rassegna, lo studioso giunge ai secentisti: Henry Purcell in Inghilterra, Girolamo Frescobaldi in Italia, e più giù, in Francia, ai settecentisti, con François Couperin e Rameau. Il saggio si chiude con una sintetica esposizione delle opere di Scarlatti, di Händel e di Bach.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 1 aprile 1931.

S. BRICHTA. - *Erik Schmedes.*

Note commemorative del celebre « Heldentenor », morto recentemente. Lo Schmedes appartenne al Teatro dell'Opera di Vienna, chiamatovi da Mahler. Le sue personificazioni wagneriane rimangono un indelebile ricordo.

——— 8 aprile 1931.

G. SCHOTT. - *Musikalische Parallelen.*

Con una sapida vena di umorismo, e con buona dose di fantasia, l'articolista istituisce alcuni paralleli musicali tra idee e spunti tematici di autori diversi — classici e moderni — per rivelarne l'affinità e la derivazione.

P. RIESENFELD. - *« Die kleine Cronik der Anno Magdalena Bach ».* (La piccola cronaca di Anna Maddalena Bach).

Tale è il titolo di un libro apparso di recente pei tipi di Köhler e Amelang in Lipsia; libro che — come asserisce l'editore — « costituisce un prezioso dono per tutti coloro che venerano e comprendono intimamente J. S. Bach e la sua musica. In queste pagine si rivela l'Uomo e l'Artista, veduto con gli occhi della compagna fedele, che per trent'anni visse al suo fianco, ferma nell'amore per lui e nella fede del suo genio ». I redattore di queste brevi memorie è convinto che il libro sia apocrifo. L'autrice non è Anna Maddalena Bach, ma qualche sconosciuta molto vicina agli editori. Comunque, l'autenticità del titolo nulla toglie all'interesse per questo diario intimo, che lumeggia aspetti sino ad ora poco noti della vita privata e del lavoro titanico quotidiano di G. S. Bach, il Maestro immortale.

——— 15 aprile 1931.

A. BIRGFELD. - *« Der König wider Willen »* (Il re suo malgrado).

Prima rappresentazione al Teatro di Stato d'Amburgo dell'opera comica di Emanuel Chabrier, nella nuova versione di Albert Carré e Leopold Sachse. L'idea di inscenare il lavoro del musicista francese è stata suggerita più che altro — nota maliziosamente il Birgfeld — dalla beata illusione di far quattrini. Impinguare la cassetta: questo è il sogno di ogni direttore artistico che non sia citrullo. E l'opera di Chabrier, per il suo garbato umorismo, per la vivacità scintillante e la doviziа della vena melodica, nonchè per la perizia strumentale, dovrebbe risolvere a tutto favore questo assillossimo problema.

——— 22 aprile 1931.

H. NATH. - *Zu Carl Orff's Bearbeitung des « Orfeo » von Monteverdi.*

La revisione di C. Orff riscuote il favore e le lodi convinte del critico. Per quanto concerne i criteri che hanno guidato il revisore nella reistrumentazione, il solo appunto che gli si può muovere consiste nell'essersi accontentato, per il basso, di un cembalo e di un contrabbasso, mentre Monteverdi richiede due cembali, vari chitarroni e «contrabbassi de viola».

——— 29 aprile 1931.

H. MÖLLNER. - *Viertes Rheinisches Musikfest.* (Il quarto *festival* musicale della Renania).

Relazione del quarto festival musicale organizzato da tutte le sezioni provinciali della Renania, facenti capo all'Associazione Nazionale dei musicisti e insegnanti di musica della Germania. Il festival si è svolto nella città di Essen dal 9 al 13 aprile 1931.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 aprile 1931.

O. A. MARTIN. - *« Die Brüder Karamazoff »* (« I fratelli Karamazoff »).

Quest'opera, di Otokar Jeremias, venne eseguita per la prima volta nel 1928 a Praga; e, dopo il successo trionfale di allora, trovò aperte tutte le porte dei teatri minori della Cecoslovacchia. Rappresentata il 28 marzo di quest'anno al Teatro di Stato di Augsburg, venne accolta con favore di pubblico e di critica anche in suolo germanico, per la fluidità dell'idealone e per la virtù coloristica tutt'affatto slava, che anima le sue figure drammatiche.

——— 10 aprile 1931.

A. DIESTERWEG. - *Ein Brief.* (Una lettera).

Il noto musicologo inglese Edward J. Dent scrive con sconcertante sicumera un cumulo di saggi dottrinari sull'argomento degli « influssi inglesi sulla musica di Händel ». E giunge all'inattesa conclusione che, mentre il declamato händeliano è di puro conio britannico (« made in England »), per i recitativi, le arie e i cori, Händel sarebbe rimasto italiano. Paradosso amenissimo, frutto di una mentalità gretta e tetragona. Gli risponde nientemeno che dall'Olimpo, prendendosi bellamente gioco di lui, Giorgio Federico Händel in persona (e per copia conforme, s'intende, A. Diesterweg), scusandosi per la sua piccola mole di fronte a Purcell. La lettera, indirizzata al « *magister artium* » londinese, è un modello di umorismo e di caricatura.

——— 17 aprile 1931.

A. HOLDE. - *Rundfunk und Hausmusik.*

La radio non dovrebbe essere una concorrente deleteria per la « *Hausmusik* »; ma — sia per l'educazione musicale propriamente detta, sia per l'elevazione dello spirito in una sfera estetica e culturale superiore — dovrebbe esserne l'alleata fedele e preziosa.

——— 24 aprile 1931.

R. ENGEL. - *Dostojewski und die Musik.*

P. Tchaikowsky, dopo un incontro con Dostojewsky in casa del celebre critico musicale A. W. Saeroff, si espresse in questi termini nei confronti del grande scrittore: « Dostojewsky parlò a lungo in quel giorno, e con incomprensione assoluta, sulla musica; come un letterato, che di musica non capisce niente ». Questo giudizio lapidario ha fatto sì che il celebre autore russo è passato alla storia come uno zotico musicale, refrattario alla divina arte dei suoni. Ma il giudizio è arbitrario, e la leggenda va sfatata. Lo prova il brano di uno scritto del noto musicologo russo W. Karatygin, dal titolo: « Dostojewsky e la musica », dove si legge, tra l'altro: « Mia madre, ch'ebbe la fortuna di conoscere Dostojewsky personalmente e di suonare spesso per lui, mi raccontava che una delle sue composizioni favorite era la « Canzone senza parole » in *la minore*, op. 17 di Mendelssohn ». Dunque, il grande letterato non era sordo e cocciuto innanzi alla musica. Il giudizio negativo di Tchaikowsky è, d'altra parte, comprensibile sotto questo aspetto: l'interesse, l'attrazione che un musicista e uno scrittore hanno per l'arte musicale non coincidono nè s'avvicinano mai, perchè poggiano su presupposti estetici discordanti e talora in netta antitesi.

Melos. - Magonza, aprile 1931.

E. v. D. NÜLL. - *Ueberinterpretation.* (Superinterpretazione).

Critica mordace dell'autoincensamento di certi direttori, che sovrappongono la propria personalità interpretativa alla musica e allo spirito di questa, falsandone il significato, e creando l'assurda idolatria delle folle non per il creatore, ma per l'esecutore.

H. T. DAVID. - *Das Tempo in der alten Musik.*

Le indicazioni metronomiche apposte dagli editori alle musiche antiche sono talora il frutto di una mentalità faciona, e costituiscono una forma deplorevole d'arbitrio.

Musica Sacra. - Regensburg, aprile 1931.

DR. DONDERS. - *Kirchenmusik und Predigt.* (Musica da chiesa e predica).

Chi non ha già osservato quanto sia inconciliabile e profonda l'antitesi fra la predica e la musica chiesastica che d'ordinario viene eseguita? Appena il predicatore ha finito la sua omelia, dopo la citazione e il chiarimento dei passi biblici, che hanno scosso gli animi e acceso la fede, ecco che l'organo intona un motivo insulso, che non ha nulla di sacro, e che è in realtà di una platealità sconcertante. L'oratoria del pulpito non serve più, se non è sorretta da una musica profonda, intimamente pura, e consona all'alta missione che le incombe.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, marzo-aprile 1931.

R. ZENTGRAF. - *Josef Haas: Eine neue Volksmesse.*

Analisi critica ed esegetica della nuova opera liturgica del compositore monacense.

F. A. SCHALLER. - *Kirchenmusikalische Schallplatten für den Osterkreis.*

Secondo una relazione dell'*Osservatore Romano* del 23 gennaio 1931, S. S. Papa Pio XI ha benevolmente gradito il dono di un doppio album di dischi, inviatogli dall'abbazia di Solesmes. In tale raccolta, merita particolare riguardo la serie di dischi contenenti musica sacra per la ricorrenza pasquale.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung und Saengerblatt. - Zurigo, 15 aprile 1931.

Il fascicolo è dedicato alla celebrazione del

trentaduesimo raduno delle associazioni musicali della Svizzera, in Solothurn, in occasione delle feste centenarie del « *Cäcilienverein* » di quest'ultima città. Figurano nella rassegna i ritratti e le note biografiche dei musicisti partecipanti alla celebrazione stessa.

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New-York, aprile 1931.

R. Rolland. - *Goethe's Interest in music.*

Lungo frammento del noto volume su « Goethe e Beethoven » pubblicato dal Rolland lo scorso anno e che ora esce in inglese. L'A. cerca di porre in luce i motivi dell'incomprensione di Goethe (eccellente intenditore di musiche, quantunque privo di conoscenze tecniche specifiche) per l'opera di Beethoven.

E. Bienenfeld. - *Verdi and Schiller.*

Verdi chiese quattro volte a Schiller drammi da musicare: *Giovanna d'Arco, I Masnadieri, Luisa Miller* e *Don Carlos*. L'A. traccia brevemente la storia delle quattro opere, notando specialmente come i drammi schilleriani furono trasformati dai vari libercriari secondo la volontà del musicista.

A. Maecklenburg. - *Verdi and Manzoni.*

A proposito d'una recente esecuzione della *Messa da Requiem* verdiana, l'A. rievoca i rapporti corsi tra Verdi e Manzoni, i caratteri dei due uomini, quali affinità morali e spirituali li legarsero ed in quale stima tenessero la loro reciproca opera. Conclude osservando e ponendo in rilievo i caratteri umani e religiosi della *Messa da Requiem*.

N. Sokoloff. - *Symphonic music in Soviet Russia.*

Se i teatri nella Russia dei Soviets funzionano egregiamente (con i criteri che ognuno conosce) la musica sinfonica, all'infuori dei grandi centri, non ha quello sviluppo che si vorrebbe. Ma le organizzazioni sinfoniche — quando esistono — si muovono tra difficoltà d'ogni genere, e il desiderio di avvicinare il popolo alla musica pura, all'infuori dei tre centri che possiedono un'organizzazione stabile, rimane ancora un pio desiderio.

E. Istel. - *Gluck's dramaturgy.*

Acuto e chiaro scritto sulla riforma del teatro musicale operata da Gluck, sui suoi caratteri: e sulle differenze della realizzazione compiuta da Wagner il quale aveva pure, per suo conto, adottato i principi di Gluck.

R. Felber. - *Music and Superstition.*

Lungo articolo sui rapporti tra musica e superstizione, e sui poteri magici attribuiti alla musica presso i popoli antichi e gli orientali d'oggigiorno.

V. Alford. - *Dance and song in two Pyrenean Walleys.*

Esame delle caratteristiche dei canti e delle danze (strumentali) popolari delle valli d'Ossau e di Lavedan (Pirenei), con numerose citazioni musicali e schizzi di costumi e d'atteggiamenti di danza.

Modern Music. - New-York, aprile 1931.

B. De Schlcezer. - *Man, Music and the Machine.*

« L'idea essenziale della cosidetta musica meccanica (termine improprio a qualificare tanto il grammofono quanto la radio) è di prolungare la vita del suono e di forzare la sua azione verso l'infinito; il fonografo rende possibile alle vibrazioni sonore di vincere il *tempo;* la radio che lo trasmette a distanze immense, vince lo *spazio* ». « Oggi il microfono e non più che un apparecchio per *copiare* (il suono): però domani esso arricchirà la nostra vita offrendoci nuovi mezzi d'espressione ».

H. Heinsheimer. - *Film-opera — screen vs. stage.*

Osservando i numerosi esperimenti di film sonoro compiuti da qualche anno a questa parte e in corso di realizzazione, l'A. osserva che difficilmente il film sonoro potrà uccidere il teatro musicale, come il film muto non ha potuto uccidere il teatro di prosa: ma che esso può essere uno strumento prezioso per l'artista il quale sappia cavare da esso un'espressione adatta, vera e viva.

M. Butting. - *Music of and for the radio.*

L'A. — uno dei musicisti più significativi del movimento tedesco attuale — espone, in base ai numerosi esperimenti fatti in Germania a questo proposito, le caratteristiche delle musiche atte ad essere trasmesse per radio, e le esigenze del microfono per le musiche appositamente composte. Conclude: La Radio non vuol sostituire gli attuali concerti di musica: vuole solo ampliare il cerchio di diffusione per i capolavori esistenti già. Ma questo non le impedisce di essere essa stessa un eccellente mezzo di espressione.

Ch. Weyl. - *The orchestra on the air.*

L'A. tratta lo stesso argomento dell'articolo di M. Butting, con una maggior quantità di particolari tecnici ed acustici.

J. Schillinger. - *Electricity, a musical liberator.*

Le possibilità strumentali e timbriche dei singoli strumenti sembravano ormai prossima a esaurirsi, e la necessità di nuovi timbri s'imponeva. L'A. — notissimo compositore — studia qui i nuovi strumenti di Theremin, De Forest, Martenot, ecc., illustrandone le caratteristiche, le possibilità, ecc.

CANTO E PIANOFORTE

G. L. TOCCHI

Tre canzoni alla maniera popolare italiana

1. Ninna-nanna. - 2. Teresa bella. - 3. Vendemmia.

(122018) L. 5.

EDIZIONE RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"TORNEO NOTTURNO,, di G. F. Malipiero

Il teatro di Stato di Monaco (Baviera) ha inaugurato la sua Settimana musicale con la nuovissima opera del fecondo e ben noto compositore veneziano, la quale comprende sette scene notturne intitolate rispettivamente: la serenata; la tormenta; la foresta; la taverna del buon senso; il focolare spento; il castello della noia; la prigione.

La trama è semplicissima; riflette la storia di un tragico amore che ha rapide e travolgenti ripercussioni ora di ossessione e di incubo, ora di sangue, ora di terrore, ora di avventura. Una bella fanciulla, accogliendo le profferte d'amore d'un ignoto che s'insinua col canto di un'alata canzone, si concede a lui che, accecato poi da improvvisa follia, la uccide. Un altro giovane, che pur ama la ragazza, vuole vendicarla e segue le tracce del fuggitivo, ma senza conoscerlo, consapevole soltanto di qualche cadenza della sua canzone. I sette episodi rappresentano appunto altrettante tappe notturne del viaggio ch'egli intraprende per scovare l'assassino, che finalmente trova, sfida a torneo ed uccide.

Essi vogliono rappresentare la lotta fra due tipi d'uomini di differente struttura psichica: l'uno assillato dallo spasimo dell'indagine, dell'autocritica e da un senso di impotenza; l'altro dalla gioia di godere la vita, ove occorra anche con la brutalità.

Più che scene si tratta di quadri; e, per la prevalenza che in essi ha la mimica, ricordano da vicino il cinematografo.

Malipiero ha saputo ravvivarli di musica altamente espressiva, che riproduce bene gli sfoghi delle passioni umane; è soffusa di intima poesia; ricca di accenti drammatici; sempre aderente alla visione (da lui stesso creata); e di squisita ed accurata fattura.

Il lavoro è stato degnamente allestito dal Limmbach, che ha superato gli ostacoli dei frequenti e rapidi cambiamenti di scena, con un nuovo e indovinato sistema di proiezioni.

Ha diretto assai bene l'Elmendorff, assecondato in palcoscenico da eccellenti artisti.

Successo completo di critica e di pubblico. Sedici chiamate.

Con cordialità è stata accolta a Monza la fiaba musicale in 3 atti *Soldaprile*, di Ebe Romano, per la musica di G. L. Centemeri.

«FRA GHERARDO» DI PIZZETTI ad Amburgo

Fra Gherardo di Pizzetti, nella versione tedesca, è andato in scena per la prima volta in Germania, allo Stadttheater di Amburgo, la sera del 4 del corrente mese.

Il teatro era del tutto esaurito. Eran presenti il R. Console generale d'Italia commendatore Bertanzi, il Segretario del Fascio dott. Turi e la parte più eletta della colonia italiana.

Il lavoro è stato preparato e concertato con la cura più amorevole e coscienziosa; e di ciò va reso il principale merito all'Intendente del teatro dott. Sachse, al direttore d'orchestra maestro Werner Wolff, assai favorevolmente conosciuto anche in Italia, e al *régisseur* Fritz Tutenberg. Il Wolff dette a tutta l'esecuzione musicale, tanto orchestrale che corale, una impronta di nobiltà, di calore, di spiritualità, quale esigeva il carattere della eletta concezione pizzettiana. Il Tutenberg nulla trascurò perchè il movimento scenico risultasse sempre vivo, interessante, espressivo, sia riguardo ai singoli artisti, sia riguardo ai cori, che nel *Fra Gherardo* hanno un compito di primaria importanza. Gli scenari, rispondenti alle moderne tendenze del teatro tedesco, e il gioco delle luci risultarono appropriati all'azione drammatica e molto suggestivi.

Ottimo protagonista il tenore Hans Grahl, dalla voce simpatica e ben timbrata, sopratutto nel registro medio. La signora Land Wolff, artista di non comune temperamento e di sensibilità squisita, fu una « Mariola » appassionata e commovente. Molto bene a posto tutti gli altri esecutori.

L'opera ottenne un successo magnifico,

completo, il cui indice è il numero delle chiamate agli esecutori, che furono ben venticinque, di cui dodici alla fine dello spettacolo e alle quali parteciparono il direttore Wolff e il *régisseur* Tutenberg.

® Il *Ruy Blas*, pel centenario del suo autore, si è rappresentato a CAMERINO, diretto dal maestro Gamberini, interpreti Palet, la Casazza e la Spani.

® Anche PERUGIA ha udito per la prima volta e applaudito calorosamente la pucciniana *Turandot*, diretta dal maestro Zeetti e interpretata nelle parti principali dalla Turner e dal tenore Battaglia.

® L'*Otello* verdiano è riapparso (calorosamente applaudito), dopo 12 anni, all'Opéra di PARIGI, in una accurata edizione, protagonista il tenore Franz, altri interpreti la Gall, Singher (Jago); direttore Gaubert.

® I primi spettacoli presentati al Covent Garden di LONDRA, nella stagione estiva, sono stati: *Forza del destino* (maestro Serafin, la Ponselle, Pertile, Franci, Pasero); *Turandot* (maestro Barbirolli, signore Nemeth e Norena, Cortis, Autori e Baracchi); *Traviata* (maestro Serafin, protagonista la Ponselle).

® *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella trascrizione di Malipiero, ha suscitato grande interesse al S. John Institut di WESTMINSTER. Assai apprezzata la cantatrice Maragliano Mori.

® A MONACO DI BAVIERA, è stato eseguito per la prima volta scenicamente il melodramma *La rappresentazione di Anima e Corpo* del De Cavalieri, su libretto di P. Agostino Manni, nella trascrizione corale sinfonica del maestro Giovanni Tebaldini.

Il famoso lavoro, che può considerarsi come la prima opera teatrale del nostro 1600, è stato concertato e diretto dal maestro Hermann Scherchen. Il successo è stato vivissimo.

CONCERTI

MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Le prime sei udizioni della stagione estiva hanno avuto a direttori i maestri Willy Ferrero, Alberto van Raalte (che per la prima volta saliva sul podio a Milano), Fritz Reiner e Failoni, tutti accolti con unanimi consensi.

Il primo, oltre brani di Beethoven, di Prokofieff e di Strauss, ha fatto conoscere due novità: *Paolo e Virginia* di Montemezzi, brano chiaramente ideato e di limpida ed equilibrata fattura, ed in cui l'autore — presente ed assai festeggiato — ha effuso la sua facile vena; e *Canto di Nigamon* di Honegger, alquanto ibrido.

Van Raalte ha diretto l'*Eleonora, Danze ed Arie antiche* di Respighi, *Morte e Trasfigurazione* di Strauss e la *Sinfonia in do min.* di Brahms, di pesante struttura, e della quale ha saputo assai bene esprimere il sentimento drammatico.

Due bei programmi ha offerto Reiner, con molte novità: *Preludio e fuga in re magg.* di Bach, trascritta da Respighi in modo smagliante, riuscendo perfettamente a cogliere gli elementi che meglio potevano essere resi con l'orchestra moderna; *Serenata*, per piccola orchestra, di Casella, strumentata con perizia; *Danze di Marosszek*, di Kodaly. Completavano i programmi i *Concerti in la magg.* di Mozart e *in re magg.* di Brahms, solista magnifico Busch: *Tema con variazione* per orchestra di M. E. Bossi e *Passacaglia* di Bach-Respighi.

Molto interessanti le due serate dirette da Failoni. Egli ha presentato la *4ª Sinfonia* di Brahms, di difficile esecuzione, la *Sesta* di Beethoven, *Così parlò Zarathustra* di Strauss e quattro brani nuovi: Ouverture dell'opera *Russlan* di Glinka, d'agile inventiva e di accurata fattura; *La consacrazione del Bardo* di Lattuada, novità assoluta, che ottenne lietissimo successo; il lavoro s'ispira ad un mondo eroico-romantico che permette all'autore di sbrigliare la sua fantasia e rivelare bella sensibilità; Suite *Hari Janos* di Kodaly, poema eroicomico di carattere grottesco; *La Rosa di Saròn* di Lualdi (solisti la Caniglia e Zanelli) di salda struttura, di concezione libera, e di carattere essenzialmente lirico e melodico, confermò l'ottimo esito di Roma e di Venezia.

® NUOVA VITA. — Meritato, caloroso omaggio ad Ada Negri ed a Pizzetti, pel conferimento del Premio Mussolini. Del Pizzetti — dopo che Riccardo Picozzi aveva letto una scena di *Débora e Jaèle* — vennero eseguiti il *Trio in la* (Agosti, Polo, Crepas) e *3 Sonetti* del Petrarca (Maria Rota).

Lualdi e la Rota eseguirono due belle *Liriche* del primo, su poesie della Negri.

® AMICI DELLA MUSICA. — Un ricco programma di musiche pizzettiane, ebbe ad eccellenti interpreti Casella, Bonucci, Poltronieri e l'Alfani Tellini.

® CONVEGNO. — Il pianista Agosti è stato ottimo interprete delle cinque ammirate composizioni di Pilati, Mortari, Veretti, Rota, Castelnuovo Tedesco, dal titolo *Omaggio a Pizzetti*, nuove per Milano. In altra serata si è distinto il violoncellista bulgaro Popoff, col pianista Visnovitz.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Nella 3ª Accademia musicale, dopo un discorso del dr. Ravasio, si sono eseguite le tre composizioni prescelte al Concorso « Leggenda Adriatica ». Il pubblico ha preferito (con voti 469 su 860) quella del maestro Cipollini. Dirigeva Filippo Brunetto un'orchestra di 60 professori e i cori della Scuola di musica.

® CASTELLO SFORZESCO. — Il Dopolavoro dipendenti comunali ha organizzato una sagra di canti della Patria, esecutori parecchie società corali dirette dal maestro Luigi Erba e il soprano E. Galimberti. Grande entusiasmo.

® SALA BOSSI. — Buona affermazione del piccolo violinista Corrado Romano, accompagnato dal pianista Martinotti.

® SALA MARTIGNONI. — Belle udizioni del Quintetto di Milano. Piacque assai un *Momento mistico* per trio di G. C. Paribeni. Il violoncellista Saglio, coadiuvato dal pianista Corsi eseguì anche un bell'*Intermezzo* di G. Scuderi.

® CONCERTI DIVERSI. — Assai distinti apparvero i pianisti Paul Kowalow, dotato di forti qualità di tecnica, Eugenia Cornalba e Mac Cool.

TORINO

® Presenti i Principi ereditari e i loro augusti congiunti, il Quartetto americano ha iniziato a PALAZZO REALE la sua tournée italiana sotto gli auspici dell'Ambasciatrice americana. Il complesso ha destato viva ammirazione.

® Al LICEO si è presentato il Doppio Quintetto che ha svolto un bel programma con tutti i suoi elementi o parte di essi. Bel successo dei *Tre Poemi* (da Tagore) di Alfano, strumentati per orchestra da camera, interpreti anche la Fino Savio e l'arpista Aldrovandi, sotto la guida del maestro Perrachio.

® Alla PRO COLTURA FEMMINILE, il pianista Kocialski e il violinista Piatigorski hanno svolto con bravura un programma chopiniano.

ROMA

® ONORANZE A PEROSI. — Il 18 maggio nella Sala Pia, a mezzo del suo podestà e di numerosi concittadini, la città di Tortona ha offerto un pianoforte all'illustre maestro, il quale ha donato alla città natale il suo vecchio piano sul quale ha composto tutti i suoi oratori. Moltissime le adesioni.

Oltre il podestà di Tortona, hanno parlato l'on. Martire a nome di Roma e della famiglia e il maestro Pietro Mascagni a nome dell'Accademia d'Italia. Si è iniziato quindi un programma perosiano in cui figurava un Quintetto scritto in questi giorni dal maestro, il quale ha eseguito la parte del piano. Il quintetto è un vero gioiello per freschezza ed ispirazione.

La signora Maria Senef ha cantato con grande arte e sentimento l'aria *Nova mater novam prolem* della cantata dell'Immacolata. Ha chiuso il *Quartetto* in *sol maggiore*, uno dei più belli dell'ultima produzione dell'illustre maestro.

Aveva telegrafato il S. Padre e tra gli intervenuti si notavano diversi cardinali e prelati, S. E. Mosconi, l'on. Mulè, l'on. Martire, il prof. Marpicati, i maestri Refice e Casimiri e numerosi amici ed estimatori del festeggiato.

Agli auguri dei quali, aggiungiamo quelli fervidissimi di « Musica d'oggi ».

® MOSTRA REGIONALE DI MUSICA. — Si è svolta in due sedute: l'una a S. Cecilia per la musica da camera, l'altra all'Augusteo per quella orchestrale. Tutti i brani hanno avuto favorevoli accoglienze.

Tra quelli eseguiti a S. Cecilia (interpreti la cantatrice Pediconi, il tenore Sernicoli, il violinista Sabatini, il violista Matteucci, il pianista Bartoccini) ricordiamo: le liriche *Pioggerellina di marzo* e *Canzone popolare* di Iditta Parpagliolo; *Armonie veneziane* di Renzo Rossellini; *Ultimo fiore* e *Primavera* di Giovanni Salviucci; i poemetti (per voce tenorile) *Ciò che non fu* e *Quando impazza il vento* di Ennio Parini; *Umoresca* per violino e due pezzi per viola e pianoforte di Annibale Bucchi; *Sonata* per pianoforte, di Mario Bartoccini; *Sonata* in un tempo, per cello e pianoforte, di Lino Liviabella.

Il programma dell'Augusteo (direttore Mario Rossi) comprendeva: la Suite, tratta dal balletto *E' nata una bambola*, di Massarani; *Concerto in sol min.* (solista Remy Principe) di Antonio Ferdinandi; *Suite* in tre tempi di Filippo Vinardi; *Rapsodia romantica* di G. L. Tocchi; *Filastrocche* di Dante Alderighi (solista il Sernicoli); *Impressioni di Natale* di D'Ambrosi.

® ARGENTINA. — *Marfisa* di Tumiati e Veneziani, il singolare poema corale, suggestivamente interpretato dalla Corale di Adria, ha avuto fervide accoglienze (come precedentemente in molte città e recentemente anche a Bari, Rovigo, Bologna ecc.) di pubblico e di stampa.

® SALA BORROMINI. — A commento del corso di Storia della musica del prof. Liuzzi, la Polifonica romana diretta da Mons. Casimiri, ha eseguito un programma palestriniano.

® PALAZZO DORIA. — Concerto del Quintetto americano in tournée per l'Italia.

® CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quello del cellista Chiarappa e della cantatrice Valdambrini al Circolo artistico; uno orchestrale diretto da Di Donato alla Filarmonica; e gli altri del Quartetto strumentale a fiato alla Quadriennale e di Liriche di Tirindelli (interprete Celina Rocca) al Circolo della Stampa.

BOLOGNA

® Concerti orchestrali. — Se ne sono tenuti tre, diretti da Molinari, da Fried e da Guarnieri. Il primo, oltre brani di Beethoven, Respighi, Honegger e Wagner ha eseguito, come novità, *Ore di Vespro* di Masetti, musica essenzialmente espressiva che dimostra la bella sensibilità dell'autore. Il brano nuovo offerto da Fried consisteva nell'Interludio per la *Figlia di Jorio* di R. Bossi, favorevolmente accolto. Guarnieri, a sua volta, fece conoscere al pubblico bolognese i *Due Corali* di Bach trascritti da Respighi che riottennero lo stesso caldo successo di altrove.

® Concerti d'organo. — Sul nuovo maestoso strumento del Liceo, opera della Ditta Balbiani di Milano, hanno dato ottime udizioni il maestro Ferrari Trecate ed il francese Joseph Bonnet, il quale ultimo, interpretando musiche dal 500 al 900, ha pienamente giustificato la bella fama che gode.

FIRENZE

® Politeama Fiorentino. — Altri apprezzati concerti di Previtali, di Molinari e di Gui; quest'ultimo ha diretto alla presenza dei Principi di Piemonte.

Lo stesso Gui ha dato un grande concerto, veramente riuscito, nella Loggia degli Uffici.

® Museo opera S. Croce. — Arnaldo Bonaventura ha tenuto un'applaudita conferenza sul suggestivo tema: La musica ai tempi di Dante.

® S. Croce. — Il nuovo grandioso organo (opera della Ditta Tamburini di Crema) è stato inaugurato con un'udizione di Ulisse Matthey.

® In uno degli ultimi concerti tenuti a Genova da « L'Italia Musicale » sono stati eseguiti *Notturno* di Boghen e *Allegro-Appassionato* di Emilia Gubitosi.

Nella stessa città, il pubblicista Riccardo Scaglia ha commemorato degnamente Giuseppe Verdi.

NAPOLI

® Società Napoletana per Concerti Orchestrali. — Fritz Reiner ha diretto due concerti, ottenendo successo specie nel *Bolero* di Ravel e nella Prima Sinfonia di Brahms. Ottime accoglienze anche a una graziosa *Ouverture* di Renato Parodi, premiata al concorso bandito dalla Società Napoletana per Concerti Orchestrali.

In un interessante concerto diretto da Franco Capuana si sono eseguite *Iberia* di Debussy e *Notte nei giardini di Spagna* di De Falla (bene, al piano, Paolo Denza). F. M. Napolitano ha presentato una novità: *La fonderia d'acciaio* di Mossolow che ha prodotto non poca impressione (favorevole, in genere).

® Compagnia degli Illusi. — Il Quartetto stabile ha chiuso la propria attività con un concerto dedicato a tre giovani e valorosi musicisti napoletani: Achille Longo (*Quartetto* per Archi), Pietro Ferro (*Sonata* per Violino e Piano), Terenzio Gargiulo (*Quintetto*). Vivissime dimostrazioni di simpatia agli autori e agli esecutori.

® Accademia di musica di Napoli. — Nei due ultimi concerti, diretti col solito fervoroso impegno dal maestro Giorgio Fulvo si sono ascoltate musiche di Napoli (*Quel che dice la fonte*), Staffelli (*Suite* in tre tempi, in prima esecuzione), Elgar (*Serenata*), Pick-Mangiagalli, Rimsky Korsakow ecc. Festeggiamenti al direttore e ai napoletani Staffetti e Napoli. Ottima la collaborazione della pianista Mazzanti.

® A Rovigo, bel concerto del Trio Ferrarese (Cattolica, Rizzi, Michelini). In programma *Poemetto* di Pratella.

Da ricordare, pure a Rovigo, la conferenza del maestro Mercuri sul *Vascello fantasma*, con esemplificazioni musicali.

® Il maestro Don Pietro Magri ha diretto, ad Oropa, la *Messa Regina Coeli* di Kerle.

® A Piacenza altro concerto dell'eletta cantatrice D'Ambrosio, in un programma d'autori antichi e moderni. Ottimo successo ha avuto pure il pianista Scarlino, anche come autore d'uno *Scherzo*, in altra seduta.

® Il maestro Luigi Gazzotti ha diretto ad Udine un grande concerto dell'O. N. Dopolavoro. Nel programma figuravano alcune sue composizioni.

® Il maestro Mario Guagliumi, dell'Istituto musicale Verdi di Ravenna, è stato festeggiato pel suo XXV anno d'insegnamento, con un riuscito concerto di suoi alunni.

® Il maestro Adelmo Damerini ha tenuto a Parma una interessante conferenza sul tema *Classicismo e romanticismo musicale*, illustrata da varie esecuzioni del Quartetto del Conservatorio, diretto dal maestro Barbagelata e da alcune liriche cantate dalla signora Trivioli Bandini.

Al teatro Regio della stessa città è riuscito ottimamente un concerto orchestrale degli alunni del Conservatorio, con interessante programma.

® Durante il ricevimento offerto dall'Ambasciatore d'Italia al Presidente della Repubblica a Parigi, si è svolto un concerto al quale hanno partecipato il violinista Barera e l'arpista Cicognari, assai festeggiati.

® A Lione, si è avuta una bella serata dedicata a musiche di Mario Bruschettini.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Germania

Nei primi mesi di quest'anno non vi sono stati in Germania avvenimenti musicali di grande importanza, nè nel campo teatrale nè in quello dei concerti. Si accentua la chiusura di teatri stabili d'opera seria e d'istituti concertistici procedendo, inoltre, a ridurre il numero di professori nelle orchestre che si vogliono conservare e decurtando il bilancio dei teatri che rimangono aperti, con conseguente scapito del risultato artistico e culturale. Perfino nelle tre grandi Opere di Stato di Berlino, di Dresda e di Monaco (dove sino a poco fa era sconosciuto il senso della parola « economia ») si è cominciato a guardare alla spesa nè più nè meno di come fa qualsiasi buona massaia. Si diminuiscono gli stipendi, si lesina sulle paghe, si licenzia personale e si cerca di ridurre sempre più il *deficit* inevitabile di tutte le istituzioni rette con criteri di arte pura. Quando poi quest'arte pura è, come negli ultimi quindici anni in Germania, discutibile o, comunque, non rispondente agli ideali semplici del nuovo pubblico postbellico, è facile comprendere come il *deficit* cresca fatalmente, malgrado tutte le economie, e come finirà per imporre la chiusura anche dei teatri di Stato che sembrava potessero sfidare qualunque crisi.

Oggi, però, non siamo ancora giunti a tanto, e ci auguriamo di non arrivarci mai.

Premesso questo, passiamo alla cronaca.

***

BERLINO. — Un giovane omonimo del celebre rivoluzionario Carlo Marx ha fatto dirigere da Furtwängler un *Concerto* per 2 Violini e Orchestra, ch'è, in complesso, assai poco rivoluzionario. Rachmaninoff continua a comporre dei *Concerti* per Pianoforte e Orchestra, e Bruno Walter ci ha fatto udire il 4°, con l'autore al piano. Il pesante e cupo cacofonista Alban Berg ha voluto provarci che sa anche essere allegro — sempre a modo suo però — facendoci conoscere l'Aria *Il vino* per una Voce e Orchestra, diretta dal maestro Kleiber, il quale ci presentò pure un *Concerto*, per Pianoforte e Orchestra, (solista Borowski) di Albert Roussel, compositore francese tra noi sinora completamente sconosciuto. Lo stesso Kleiber dette brillanti esecuzioni di un *Concerto grosso* di G. H. Stölzel da lui riesumato, e di una *Prima Sinfonia* di Weber ricostruita sull'originale, pure dallo stesso Kleiber. La critica ha opinato però che non ne valesse proprio la pena.

Furtwängler, di solito così guardingo nel presentare delle novità, sembra cominci ora a essere più audace, e forse a motivo della concorrenza che egli deve sostenere con gli altri divi della bacchetta. Il pubblico della capitale gli deve perciò la conoscenza di una *Suite* per Violino e Orchestra di Taneieff (allievo di Ciaikowski) e del poema sinfonico *Sera d'estate* dell'ungherese Kodaly.

A Berlino vi sono, nientemeno, cinque maestri direttori generali della musica, e precisamente Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Erich Kleiber, Leo Blech, Otto Klemperer. Quest'ultimo, che è anche uno degli ultimi venuti e dei più giovani, ha intentato causa allo Stato perchè con la prossima probabilissima chiusura dell'Opera di Piazza della Repubblica, della quale occupava il posto di direttore capo, viene trasferito all'altra Opera di Stato Unter den Linden, dove sarebbe subordinato a Kleiber e a Blech. Egli, basandosi su una clausola del contratto, sostiene che deve essere sempre il *primo*, quindi nessuna subordinazione. Il Tribunale ha per ora respinto il suo punto di vista, ed egli, dopo un'interessante concione ai giudici, ha ricorso in appello. La difficile questione di mettere un « direttore generale » a capo di due altri « direttori generali » non potrà a mio parere essere risoluta che nominando il Klemperer « direttore generalissimo ». Ma quel titolo apparirebbe in tedesco ancora più ridicolo che non in italiano. Giova poi notare che in fondo non si tratta affatto di una semplice questione di titoli più o meno rimbombanti, ma di posti che conferiscono a chi li occupa un potere enorme e sopratutto uno stipendio che spesso supera quello dei più alti funzionari della Repubblica e ad ogni modo raggiunge anche le 200 mila lire, con vari mesi di vacanza (da utilizzarsi in scritture all'Estero e nelle Americhe), diritto di pensione ecc. ecc.

Questo maestro Klemperer così intransigente nelle questioni di prestigio personale, lo è stato sempre anche nelle vedute artistiche. Perciò, benchè il leone si sia già parecchio addomesticato, le sue udizioni riescono sempre interessanti anche se non del tutto piacevoli. Da notare una sua esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi, e fra le novità offerte, la *Sinfonia dei Salmi* di Strawinski. Questo recente lavoro del camaleontico maestro russo, scritto per Cori e Orchestra senza violini e viole, ma con Pianoforte, ha ottenuto un successo di stima.

Oltre i direttori già nominati, dobbiamo ricordarne, sempre a Berlino, altri (fra stabili e temporanei) che, alla testa di questa o quella delle grandi orchestre della capitale, ci hanno fatto conoscere alcune novità. Il maestro Bruno Seidler-Winkler presentò una *Sinfonia lirica* di Nabokoff e un *Concerto* per Pianoforte e Orchestra di Ernst Toch; il maestro Kunwald, una Suite in tre tempi *Rakastava* di Sibelius; il maestro Michael Taube, un interessante *Piccolo Preludio* di Karol Rathaus; il maestro Helmut Thierfelder, una *Sinfonia* in 4 tempi di Alfred Huth e una *Suite* ispirata da quadri del pittore svizzero Hodler di Leopold van der Pals; il maestro russo Nicola Malko, un *Capriccio* del noto compositore americano George Antheil; il maestro Kunwald, una *Romanza* per quattro Corni e Orchestra di Heim Thiessen; il maestro Czerwonki, un proprio *Episodio* per grande orchestra; e infine dobbiamo ricordare che il maestro Bruno Walter ci ha fatto conoscere una *Sinfonia* in 3 tempi di Lopatnikoff.

Ma la cronaca concertistica non si limita a quanto abbiamo esposto. Un maestro noto per la sua predilezione della musica nuova, Hermann Scherchen, eseguì con l'orchestra della Radio degli *Studi per Orchestra* di Wladimir Vogel, il *Concerto* per Violino e Orchestra *in la*, di Alfredo Casella (solista Joseph Szigeti) ed una *Introduzione* e *Rondò* per Violino e Orchestra di Paul Kletzki, solista Karl Kulenkampff. Il maestro Oskarf Fried presentò due *Rapsodie* per Violino e Orchestra di Bela Bartok; il «Terzetto femminile berlinese», sotto gli auspici del dott. H. Möller, ebbe buon successo con una serata dedicata alla «Canzone popolare» delle varie nazioni. Una mezza novità fu l'esecuzione della *Sonata degli Arpeggi* di Schubert trascritta a concerto per Violoncello e Orchestra, solista Gaspare Cassadò, che ebbe molti applausi.

Una serata interessante, ma niente di più, costituì l'esecuzione di tutti i lavori per Pianoforte di Arnold Schönberg, da parte della pianista Else C. Kraus già nota per aver brillantemente sostenuto altrove la parte di pianoforte nel *Concerto in Si bem.* del sottoscritto. Dello stesso Schönberg notammo una riduzione per Canto e piccola orchestra delle *Canzone della Colomba*, dei suoi «Gurre-Lieder», un lavoro originariamente scritto per un'orchestra enorme. Fu pure esumata una composizione dimenticata di Riccardo Strauss *Lotta e vittoria*. Anche qui la critica si compiace di dire che non ne valeva la pena. Terminiamo la cronaca concertistica di Berlino col citare ancora Furtwängler per avere diretto un *Concerto* per 4 violini del Vivaldi, trascritto per 4 pianoforti da Bach, nel quale il maestro ottenne molto successo.

I lettori di «Musica d'Oggi» si rammenteranno certamente del maestro Georg Göhler che si era fatto patrocinatore dell'arte verdiana in quanto non ancora nota in Germania, col promuovere l'esecuzione di opere quali la *Luisa Miller* e altre delle meno conosciute, e che aveva scritto pure su queste colonne su il Rinascimento verdiano. Dei suoi «Lieder» si fece un'intera serata, egregiamente cantati dalla soprano Else Schumann e dal baritono Paul Lohmann.

Passando ai teatri d'opera della capitale ci possiamo limitare a pochi cenni. Di vere «primissime» non ce n'è stata alcuna. Per contro, qualche ripresa, qualche *première* in ritardo, e qualche esumazione. Fra le riprese degne di nota ricordiamo quella della *Louise* di Charpentier all'Opera di Stato (succursale) sotto l'ottima direzione del maestro Zemlinski, e dell'*Africana* di Meyerbeer all'Opera Comunale con una messa in scena inaudita per ricchezza e sfarzo. Avemmo anche la *Butterfly* all'Opera di Stato (succursale) sempre sotto Zemlinski, con una nuova stella (Jarmila Novotna) e il tenore americano Kullmann. All'Opera di Stato principale è trionfalmente entrata la *Manon* di Puccini, brillantemente interpretata e cantata dalla stessa Jarmila Novotna con Marcel Wittrisch, Des Grieux.

Il maestro Leo Blech e l'Orchestra di Stato ottennero un successo particolare con l'Intermezzo sinfonico che qui precedette il quarto anzichè il terzo atto. L'opera, per molta parte del pubblico nuova, è stata accolta entusiasticamente. Inutile aggiungere che i dottori in musica crollano desolatamente la testa. A che pro', essi pensano, tante iniezioni di dottrina nel pubblico non dotto, per ottenere questo risultato? Ma l'esito appare anche peggiore quando si considera la parte sempre più grande che nei teatri d'opera, anche i più aristocratici, assume l'operetta. Così l'Opera di Stato principale presentò un vecchio lavoro di Strauss, *Una notte a Venezia*, accomodato nella musica dal compositore E. W. Korngold, e nel testo da E. Marischka, con Kleiber per direttore, Lotte Schoene (la deliziosa Mélisande dell'Opéra Comique di Parigi), Tilly de Garmo e il tenore Helge Roswaenge nelle parti principali!

Nè basta ancora. L'altra Opera di Stato in Piazza della Repubblica non volle essere da meno e mise fuori un'ignorata operetta di Offenbach, *Périchole*, messa a nuovo dal dottor Karl Kraus di Vienna. In entrambi gli spettacoli, ma sopratutto nel primo, però, il valore della musica, sia pure di carattere leggero e divertente, non bastò ad assicurare quel grande successo finanziario che speravano le Direzioni, giacchè i libretti sono troppo insipidi, mentre i grandi cantanti non sembrano idonei a renderli meno insipidi per mancanza di quel giuoco scenico che possiedono soltanto i veri artisti da operetta. Quest'invasione della piccola lirica nei grandi teatri si rivela dunque non solo una offesa al decoro artistico, ma anche un'antipatica concorrenza ai veri teatri d'operetta e, in definitiva, un magro affare.

Uno dei già citati direttori generali della musica di Berlino, Leo Blech, ha compiuto recentemente i 60 anni, e per onorarlo, Kleiber, il collega direttore generale, ha diretto un concerto in parte di composizioni del festeggiato, il quale fu allievo di Humperdinck e ha scritto anche alcune opere fra le quali è spesso rappresentata *Versiegelt* in 2 atti, di genere comico.

E' stata inaugurata la nuova «Casa della Radiofonia» con l'opera *Il Flauto Magico* diretta da Bruno Walter, e il noto pianista Walter Gieseking ci fece fare la conoscenza di una *Sonatina transatlantica* di Tansman.

***

MONACO. — L'Opera di Stato ha rappresentato in questo scorcio di stagione la novità operistica più importante di quest'inverno in Germania, vale a dire *L'amata voce* del maestro Weinberger, il fortunato autore di *Schwanda, il sonatore di cornamusa*. Senonchè, sembra che con la nuova opera non sia stato raggiunto il successo della precedente. I procedimenti sono gli stessi, ma l'effetto non è più il medesimo. L'autore ha voluto sfruttare una «trovata» realizzata con fortuna inattesa per una volta, facendole fare il bis. In ambedue le opere l'azione è a base di ingenue leggende popolari, e la musica a base di folklore; si fa pure molto sfoggio di danze popolari, ma in sostanza il Weinberg è un compositore troppo «raffinato» per non farci accorgere che quel suo semplicismo è frutto di un calcolo sia pure molto intelligente, ma sempre calcolo; e perciò, se è riuscito a persuadere una volta, la seconda ha persuaso assai meno o quasi nulla. Ciò non toglie al Weinberg il merito oggi molto raro di saperci dare lavori che interessano il vero pubblico.

Durante l'interminabile periodo di attesa di questo nuovo spartito, l'Opera di stato cercò di distrarre il pubblico facendogli udire *La dama bianca* di Boieldieu e tre operette, per le quali dovrei ripetere il commento già fatto per quelle rappresentate a Berlino.

Un teatro di prosa offrì la *première* della musica di Karol Bathaus per *Il matrimonio* del poeta d'avanguardia «sinistro» Doeblin; ma un'assai più gradevole serata si passò a una rappresentazione di *Hänsel e Gretel* data da una Compagnia di ragazzi, denominata: «Passeri del Duomo di Ratisbona».

Nelle sale di concerto udimmo *Danze ed Arie* del 500 e 600 di Respighi; *Suite in 5 tempi* di Bela Bartók, e le *Sei danze tedesche* di un Mozart quasi sconosciuto; il tutto diretto da Hans Knappertsbusch. Per commemorare Sigfrid Wagner, il venerando Sigmund von Hausegger ha diretto un concerto di lavori del defunto, con in più il noto *Sigfrid-Idyll*.

Se Herman Scherchen è il propagandista di musica nuova nella Germania del Nord quella del Sud ha un rivale nel maestro Adolf Mennerich che a Monaco ci ha fatto udire ultimamente la *Rapsodia* per Violoncello e Orchestra di Miklos Rosza, la *Sinfonia in mi* di Cerepnin, e un *Concerto* per Pianoforte e Orchestra di Nicola Lopatnikoff. Del resto anche Hausegger non ha sdegnato di dirigere un'udizione di «Musica del tempo presente» nel cui programma figurava una *Sinfonietta* di Heinz Schubert. (Non è cosa piacevole per un giovane compositore di chiamarsi Schubert, sopratutto in Germania. Io gli consiglierei di firmare con un bel pseudonimo). Il maestro Hans Pfitzner ha pure diretto un concerto, notevole per una *Sinfonia in si bem. magg.* di Johann Christian Bach.

***

DRESDA. — Avvenimento saliente fu il 25° anniversario della prima di *Salomè*. L'opera fu rappresentata con splendida messa in scena, in due edizioni diverse: l'una con Maria Rajdl, una Salomè *gamine*, per la quale l'autore stesso aveva alleggerita e «sordinata» l'orchestra; l'altra diretta da Busch, con Elisa Hünzner, una Salomè *mondana*, e orchestra originale. Notevole fu pure la esumazione alla Staatsoper di una operetta di Richard Heuberger, *Il ballo dell'Opéra*, che è *quasi* un'opera comica, e che è stata contemporaneamente data all'Opera di Stato viennese.

Nei concerti della capitale sassone sono da notare due novità: le *Danze di Maroszek*, di Kodaly; e una *Suite coreografica* di Hans Gál. Fritz Busch ci diede, inoltre, una ottima esecuzione del *Concerto* per Clarinetto di Mozart, impeccabilmente sonato dal prof. Schüste.

BRESLAVIA. — Con la Slesia rimpicciolita dal Trattato di Versaglia a favore del nuovo Stato nazionale polacco, Breslavia ha acquistato l'importanza di un ultimo «baluardo» di coltura tedesca di fronte al mondo slavo; merita perciò di essere ogni tanto menzionata su queste colonne, tanto più che ultimamente si dettero parecchie novità teatrali e concertistiche. Tra le prime citiamo *Lo specchio magico* di Hans Gál, un'opera per bambini; e *Madame Sans Gêne* di Umberto Giordano, traduzione tedesca del sottoscritto. Entrambi i lavori hanno avuto molto successo di pubblico e molte repliche.

Nei concerti si è avuta la prima delle *Variazioni su una canzone popolare Scozzese*, per Orchestra, di Günther Raphael.

***

COLONIA. — La capitale del Reno non ci ha offerto nessuna creazione operistica, ma notiamo che il *Macbeth* di Verdi ha avuto favore presso il pubblico, malgrado una messa

in scena brutta e molti tagli nella musica.

Nella musica da camera, avemmo le prime di: un *Concerto* per Pianoforte, Ottoni e Arpe, di Paul Hindemith, dedicato alla signora Coolidge; la *Serenata* per Orchestra da camera di Eduard Erdmann; la *Musica per una scena cinematografica* di Arnold Schönberg; un *Concertino* per orchestra di Viole da gamba e Pianoforte di A. Cerepnin; la *Passione secondo S. Matteo* di Theo van der Byl; e, ancora, il *Sestetto* per Strumenti a fiato di Leo Janacek.

***

DUESSELDORF. — Il maestro Weisbach ha osato, pel 25° anniversario della *Salomé* di R. Strauss, di far conoscere in Germania la *Salomè* sinfonica del francese Florent Schmitt. Il Bachverein di Joseph Neyse ebbe il merito di far rivivere, col *Vespro della Beata Vergine*, Claudio Monteverdi, e di eseguire un'interessante cantata di Haendel, *Armida abbandonata*.

WUPPERTAL. — E' questo il nuovo nome che hanno assunto le città riunite di Elberfeld e di Barmen, allungantesi sulla riva del fiumicello Wupper, affluente del Reno. Questa città, ricca d'industrie d'ogni genere, ha pure un buon nome nel mondo musicale. I maestri Franz von Hoesslin, di fama bayreuthiana e internazionale, e il giovane Fritz Mechlenburg si dividono gli allori della bacchetta direttoriale. Essi ci hanno presentate, fra altre di minore importanza, le seguenti tre novità: la suite *Sweelinck* per Saxofoni e Trombe, di Wolfgang Fortner; un lavoro corale, *Trittico* di Kaminski, e la *Seconda Sinfonia* di Robert Heger.

***

CASSEL. — La capitale del napoleonico ex-regno di Westfalia conserva, come ultimo vestigio dei passati splendori reali, una Opera di Stato, o meglio Teatro di Stato, giacchè vi si danno anche commedie. Inutile dire che lo Stato in questione è ora la Prussia, e il teatro dipende, come i due teatri di Wiesbaden, altra ex-capitale principesca, dal Ministero della P. I. di Berlino. Una « prima » data a quel teatro acquista dunque particolare importanza. Di Eduard Künneke i lettori di « Musica d'oggi » avranno sentito parlare ben poco. Egli è stato sin qui un fortunato autore di operette, fra le quali *Il cugino di Vatelapesca* è la più rinomata. Il suo linguaggio musicale aveva sempre avuto qualche cosa che lo distingueva da tutti gli altri compositori d'operetta. Ora egli ha fatto rappresentare un'opera seria dal titolo *Nadia* la cui azione si svolge nella Russia sovietica. Il maestro M. de Abravanel e il *régisseur* Hans Friderici hanno bene curata la *première* del nuovo lavoro che — simile a quello di Iaromir Weinberger — sembra appartenere al genere che *non ripugna* al pubblico (sarebbe ancora troppo temerario usare la parola *piace*).

AMBURGO. — La seconda città dell'impero offre sempre una serie interessante di novità. Nel comunale avemmo due successi, cioè quello, ottimo, di *Basi e Bote* di Pick Mangiagalli, e de *Il carnevale di Venezia*, opera rifatta da Fritz Tutenberg sull'originale di Reinhard Keiser (1707).

Nelle sale di concerti anche qui si succedono le prime di *Suites*: una *Piccola suite per Commedia* di Hermann Wunsch, già vincitore del famoso concorso Schubert, per il riparto Germania; e un'altra *Piccola Suite per Teatro* di Ernst Toch, diretta dal Furtwängler che fece conoscere agli amburghesi pure la già menzionata *Quarta Sinfonia* di Max Trapp.

***

ALTRE CITTÀ. — La tirannia dello spazio mi costringe ad abbreviare la cronaca degli altri centri musicali, e a sommariamente accennare alle prime più importanti. Del già citato Wunsch si eseguì una *Messa* per coro d'uomini a NORIMBERGA. Nella stessa città si distinse pure la compositrice Philippina Schick con una *Cantata drammatica*.

Il *Simon Boccanegra* di Verdi ha avuto una risurrezione germanica nei Teatri Comunali di FRANCOFORTE e HANNOVER, e nell'Opera di Stato (Assia) di DARMSTADT.

Il compianto Sigfrid Wagner è stato commemorato con *festivals* — oltre a quello già menzionato di Monaco — a BOCHUM (frammento dell'opera *Heidenkönig*) e a WEIMAR (frammenti d'opera e poema sinfonico).

A FRANCOFORTE si è tentata, con discusso esito, una realizzazione coreografica del *Sacre du Printemps* di Strawinski seguita dalla prima di *El amor brujo* di De Falla.

La pioggia di *Suites* è continuata con una *Suite lirica* per Pianoforte di Alban Berg, ridotta per orchestra dal maestro Steinberg, a FRANCOFORTE; una *Suite Hary Janos* di Kodaly a MUNSTER; e una esumata *Suite* per il 3° centenario del prebachiano J. H. Schein a WEIMAR. Termino la mia lettera citando un *Dialogo* per Piano e Orchestra di Wolfang Jacobi, eseguito a DUISBURG dalla giovanissima e briosa pianista Helda Hermanns, che noi desidereremmo però riservata all'interpretazione di lavori meno ingrati e sterili.

ALFRED BRÜGGEMANN.

Essendoci giunto troppo tardi, rimandiamo al prossimo fascicolo la pubblicazione di un articolo di ALFREDO CASELLA *in risposta a quello di* V. GUI, *su* « Si naturale o La naturale a proposito del Guglielmo Tell », *apparso nel num. di maggio.*

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BOUCHER (M.) — *Debussy*. (Rieder., Parigi).

L'estrinsecazione della sensibilità di Debussy, delicatamente sensuale, voluttuosa senza ebbrezza, teneramente abbandonata più che nostalgicamente sognante, repugnante dalla esagerazione, appare nella fluidità e nella grazia della originalissima melodia, capricciosa e leggera, flessuosa, o nel recitativo semplice, o nella successione di intervalli lontani, espressivi e dolci, cullantesi su accordi complessi e profondi in una trama serrata e solida. Mobile fantasia, non senza una legge misteriosa. Se ne potrebbe almeno trovare così il canone: squisitezza del gusto. Il quale non solo ruppe, arbitrariamente, non anarchicamente, le secolari consuetudini della composizione, ma anche superò le ardite reazioni di Wagner e di Franck alla tonalità, alla modalità.

Se passiamo a considerare a fondo la sensibilità nuova, di cui il Boucher ha accennato l'estrinsecazione, egli stesso ce ne descrive il più tipico carattere: l'antiromanticismo. Poichè il romanticismo europeo cinquecentesco, dai suoi primi segni alle sue ultime conseguenze, muovendo dall'analisi psicologica, aveva commesso alle sonorità un'espressione quasi autobiografica delle passioni, e con Wagner e con Schopenhauer supposto nella musica la scatenza mistica dell'universo. Con Debussy la musica ritornava a quel suo stadio storico nel quale essa non fu inspirata dalla psicologia. Più d'uno aveva intravisto tale necessità. Prima di lui Franck, che aveva tentato di ridonare all'arte la sua essenza naturale, era rimasto in parte un tradizionalista. Saint-Saëns aveva mirato alla restaurazione della chiarezza, della semplice grazia, ma la tenuità della sua fantasia, congiunta alla presunzione classicistica e virtuosistica, s'erano opposte al raggiungimento dello scopo. Più libero e fantastico, Debussy ripensava Mozart, adorandolo; egli sentiva la musica come l'arte di piacere con i suoni. L'armonia, soltanto fine a se stessa, non più regolata da canoni o da intellettualismi, non aveva da narrare alcuna storia intima; le note non avrebbero più effuso le agitazioni segrete delle anime romantiche. Il classicismo, in quanto descrizione senza passione, veniva restaurato. Descrizione, impressionismo. André Gide aveva affermato: « Il classicismo è l'arte di esprimere il più dicendo il meno, è un'arte di pudore e di modestia ». Non più commentarii di anime, ma entità sonore, visuali, esposte senza mediazione. Alle opere sarebbero bastati titoli non in fronte ma alla fine, e non precisi e preponenti, ma evanescentemente suggestivi. Non più pensieri, ma voluttà sonore. Non più contrappunto matematico, nè costruzioni colossali, nè oratoria. Una parola, e soltanto sussurrata, bastava a rivelare la ricchezza della vita. Brevità, discrezione, tocchi, accenni. Non più che impressioni, d'un albero, d'un giardino, d'un'onda, d'un alito del vento. In questo, lo stile: capriccio e chiarezza, indeterminazione fantastica, temperata dalla grazia. Egli desiderava che non si cercasse nella musica un misterioso al di là.

Acutamente nota il Boucher che l'ascoltatore di Wagner e di Franck doveva prendere tutto sul serio; quello di Debussy, invece, sa bene che le immagini offertegli sono soltanto immagini; esso, come il compositore, cerca uno svago, e lo trova nella virtuosità derivata dal debussysmo: non più la musica che reca gioia attraverso la sofferenza, beethovenianamente, ma gioia, e spensieratamente...

Encyclopédie de la musique - 2ª parte, 11° volume. (Ch. Delagrave, Parigi).

L'undecimo e ultimo volume di questa collezione di monografie (delle quali parecchie sono eccellenti), fondata dal Lavignac, e diretta dal De la Laurencie, tratta della pedagogia, delle scuole, dei concerti, dei teatri, con riguardo quasi assoluto della Francia. Qualche capitolo, per esempio quello dell'*Enseignement musical*, comprende notizie anche dell'Italia, ma spesso superate o assurde! Vi si legge che il « Cherubini » di Firenze è diremo da Franchetti, e che nel Conservatorio di Napoli « Wagner è il modello ammirato »....

ALTMANN (W.) — *Kammermusik*. Katalog. (Ed. Merseburger, Lipsia).

Quarta edizione migliorata, completata e corredata di un indice finale, di questo volume utilissimo alla consultazione, per tutto ciò che riguarda la musica da camera stampata dal 1841 ad oggi.

HENSELER (A.) — *Jakob Offenbach*. (Ed. Max Hesse, Berlino).

La collezione dei « Classici della musica » s'accresce d'un grosso e denso volume su Offenbach. Sapientemente studiato dal Henseler, il famoso e geniale musicista acquista un deciso interesse storico. L'ambiente nativo, quello della formazione mentale e quello della gloriosa produzione, fanno da sfondo al ritratto dell'avventuroso uomo e del fecondo compositore. Procedendo su indagini che sono da considerare esaurienti, ricerche archivïali, consultazione di esplatolari inediti, analisi delle originali partiture, l'Henseler rileva l'influenza dei modi sinagogali e dei canti carnascialeschi di Colonia sulla musica di Offenbach, precisa la sentimentalità, l'idilliaca melodiosità, il dionisiaco entusiasmo, la capacità descrittiva, la veemenza satirica dell'operista, acceso dalle rapide farse in un atto, alle opere grottesche e romantiche, alle operette indimenticabili, e oggi riviventi nel favore di tutta l'Europa. Particolarmente interessante lo studio delle opere maggiori e minori, e dei riferimenti caricaturali dello stile di Bellini, Rossini, e di altri contemporanei dell'Offenbach.

a. d. c.

MUSICA DIDATTICA

Dal *Correio de Manha*, S. Paolo.

La maggior parte delle Opere classiche e didattiche esistenti nel nostro mercato, erano in lingua straniera, procurando grandi difficoltà agli insegnanti ed agli alunni che non avevano conoscenza perfetta del francese o dell'italiano e tanto meno del tedesco.

Anche il maggior numero di Compendii di Armonia usati da noi sono scritti in francese e qualcuno in italiano.

Moltissimi dei lavori più importanti, come quelli di BACH-MUGELLINI o le *Sonate* di BEETHOVEN-CASELLA, esistevano soltanto in lingua italiana, obbligando l'alunno, per potersi fare esatta idea delle annotazioni critiche, a ricorrere alle cognizioni poliglotte del professore, od all'uso del dizionario.

Per riempire la lamentata lacuna, i nostri migliori musicisti si sono prestati a tradurre queste opere in portoghese, risolvendo così un problema arduo della cultura musicale.

Questa bella ed utile iniziativa, alla quale si è accinta l'antica e reputata Casa Ricordi, merita i più grandi elogi, per il contributo che essa porta alla diffusione di opere di grande importanza, tanto più che l'iniziativa non si fermerà a quanto finora si è fatto, ma continuerà con la pubblicazione di altre opere importanti. E già ci ha offerto, tradotti in portoghese, lavori didattici di teoria, di solfeggio, di armonia, di dettato, di lettura, di ritmo, di tecnica, ecc.

Se consideriamo inoltre come le edizioni sieno nitide, corrette, accuratamente stampate, ci rendiamo meglio conto del magnifico e utile servizio resoci dalla grande Casa italiana.

FERRARIA (L. E.) — *50 Esercizi, Divertimenti e Studietti ritmici.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Le Rythme*, Ginevra:

Tutti i Ritmisti conoscono le eccellenti pubblicazioni musicali del compositore L. E. Ferraria, professore di Ritmica a Torino, intitolate *Studi Ritmici «Ritmo, Fraseggio, Tocco»* per Pianoforte. Essi saranno felici di apprendere la pubblicazione d'un nuovo lavoro dello stesso autore: *50 esercizi, divertimenti e studietti ritmici*, nei quali sono trattati nella maniera più musicale un gran numero di problemi che presenta il metodo Jaques Dalcroze. Questa nuova pubblicazione deve trovar posto distinto nella biblioteca di tutti i ritmisti, sieno professori o alunni.

BARESEL (A.) — *Schule des Rhytmus* mit zahlreichen klassisken und modernen Tanzstücken. (W. Zimmerman, Lipsia).

È un utile complemento ai metodi per pianoforte in uso, trattandosi qui esclusivamente la questione del ritmo. Dopo aver presentato nella prima parte una copiosa quantità di esercizi ritmici atti a preparare l'allievo alla risoluzione dei problemi di ritmo abbastanza complessi, l'A. dà, nella seconda parte, una specie di piccola Antologia di danze dalle più antiche allo scapigliato *Charleston*, accuratamente provviste di segni d'esecuzione e d'interpretazione, così che il maestro può far applicare praticamente tutti gli esercizi della prima parte sviluppando con sicuro intuito il senso ritmico dell'allievo.

d. d. p.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FERRARI TRECATE (L.) — *Teatrino in musica* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Sei piccolissimi pezzi che in poche note sanno racchiudere un ambiente, un carattere, un atteggiamento, quasi un angolo di mondo. Sono scritti per il pianista più piccolo, ma se per la tecnica pianistica richiedono poco, per il colorito espressivo valgono a misurare le disposizioni interpretative del minuscolo esecutore.

TOSI (L.) — *Valse triste* per Pianoforte. (Ed. Hug, Zurigo).

Composizione di media difficoltà ma di effetto notevole. Particolarmente grazioso lo spunto del valser che apre e chiude la danza.

HOUDRET (CH.) — *Pavane* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Pezzo di largo sviluppo a movimenti svariatissimi che s'impernia su un tema singolarmente interessante.

GRATCH (O.) — *Cinque Pezzi facili* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Paginette ingenue, dedicate ai più piccini, ravvivate da qualche buona trovata ritmica e melodica.

SAUGUET (H.) — *Romance en ut.* (Rouart Lerolle, Parigi).

Piccola composizione scritta con accuratezza, ma di significato incerto.

LONGAS (F.) — *Toi et moi.* 5 Poèmes. (M. Senart, Parigi).

Tutti questi brevi poemi per canto e pianoforte sono eccezionalmente geniali e interessanti per la bellezza delle parole di Paul Géraldy, e per la rara genialità della concezione musicale; ma quello intitolato *Piano* supera tutti gli altri per la garbatezza della forma insolita e per la squisitezza del connesso melodico, ritmico e armonico, che rivela nel compositore un superbo cesellatore di musica vocale da camera.

ZANOLLI (W.) — *Sulle ali del canto. - Lorelei. - Les Colombes.* Per Canto e Pianoforte. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

Brevi composizioni vocali ispirate a lodevoli intenzioni di buon gusto.

GANDINO (A.) — *Quattro paesaggi Abruzzesi.* Per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Quattro pagine degne del ben noto e apprezzatissimo autore bolognese che vengono ad arricchire il repertorio italiano moderno. Fra le belle composizioni appare particolarmente attraente la seconda, ispirata all'estate, deliziosamente soffusa di fragranza agreste.

GANDINO (A.) — *Quattro Fiori.* Per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Le liriche sono dedicate al Ciclamino di primavera e d'autunno, alla Rosetta e al Melagrano; quattro spunti tipici e molto efficacemente resi dall'autore, che nel Melagrano accentua le sue prerogative di pittore sonoro.

FERRARI TRECATE (L.) — *Filastrocca del sì e del no.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Illuminata di bella letizia, la simpatica filastrocca troverà fortuna nei programmi di musica italiana, dove porterà una spiccata nota di sincerità paesana e di buon gusto artistico.

ELISABETTA ODDONE.

VENEZIANI (V.) — *Marfisa.* Poema corale a Voci d'uomini. Versi di D. Tumiati. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Marfisa è un poema di vasto respiro, che oppone al musicista immense difficoltà; ma Veneziani non è soltanto un valente costruttore di polifonie, ma un melodista di pronte e squisite risorse. La narrazione della leggenda procede sempre in una linearità fluida, ispirata ed efficace.

L'elemento lirico abbonda e sovrasta; il tecnicismo contrappuntistico si mantiene nella giusta misura ed emerge nei momenti più opportuni e necessari.

Sembra, insomma, che il musicista voglia astenersi quanto più è possibile dal virtuosismo polifonico, per rimanere più aderente al lirismo ed alla drammaticità del testo.

Tutti gli episodi sono pervasi da una profonda e sovrasima poeticità, anche quelli che, forse, avrebbero richiesto o maggior impeto o maggiore asprezza; di qui una certa uniformità.

La «Notte Ferrarese», da cui sorgono le voci degli uccelli, dei morti, dei palazzi e delle cose, è ricca di ondate melodiche, di particolari descrittivi, di piccoli e graziosi dettagli polifonici. Il canto della Beata Beatrice freme di commozione, che si comunica irresistibilmente.

Il valore e le difficoltà dell'opera d'arte son servite anche a dare la misura esatta del valore e della volontà del corpo corale. Le voci di tenori, di baritoni e di bassi si sono rivelate eccellenti non solo per intonazione, ma per uguaglianza di timbro e per magnifiche risorse espressive.

r. d. r.

BARNETT (D.) — *Trois Interludes* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Concepiti secondo la formula tradizionale della canzone senza parole, i tre schizzi non si librano a volo audace. Le modulazioni sono timidamente adombrate; il che induce ad un notevole appesantimento della materia sonora, in una statica esposizione.

Gli spunti tematici sono tuttavia spontanei: ma guasta la linea d'assieme la persistenza del contrappunto, nota contro nota.

SOUBEYRAN (E.) — *Petites Pièces en trio.* (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Nella non vasta letteratura della musica da camera per principianti, può ben trovare lieta accoglienza il breve trio per piano, violino e violoncello, che consta di due momenti: «Les joyeux tocsiers» — variazioni su una vecchia canzone inglese — e «Fête Provençale».

La composizione è snella e garbata; essa è scritta con leggiadra semplicità. Il violino e il violoncello, benchè non oltrepassino mai la prima posizione, cantano, intrecciando le loro linee con scioltezza di movimenti. Anche le armonie, pur innestandosi prefcrentemente sui tre gradi essenziali della scala diatonica (quarto grado, dominante e tonica) sono indovinate; onde si può affermare che la breve opera non ha soltanto un valore didattico, ma anche artistico ed estetico.

HURE' (J.) — *Quatre lettres de femmes* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

I titoli delle quattro liriche: «Le gardien de la paix», «Peuple asservi», «Sortie de secours», «Les chefs de rayons» trovano una rispondenza suggestiva nel testo musicale, che illumina, con la varietà del ritmi e con la virtù coloristica del tessuto armonico, i vari quadri evocati dai versi.

RORICH (C.) — *Kleines Trio C-dur* im kontrapunktischen Stile für Flöte, Klarinette und Fagott. (W. Zimmermann, Lipsia).

Trattato con un certo accademismo di maniera, il breve Trio, nelle quattro parti di cui consta («Präludium», «Duettino in Kanonform», «Invenzione quasi Minuetto», «Scherzo Fuga») denota una elaborazione contrappuntistica appropriata agli istrumenti prescelti. Nulla di alato o di peregrino; ma, in compenso, una onesta esposizione di piacevoli motivi, svolti con mano sicura.

MEULEMANS (A.) — *Réflexes* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

C'è veramente in questi sei brani coloristici un prisma di iridescenze e di fantasmagorie. I più vaghi effetti pianistici si alternano a cerie intonazioni opache e gravi, che suggeriscono l'evocazione d'un timbro caratteristicamente strumentale. «Vallée d'enchantement» e «Soleil sur neige» appartengono ad una sorta di impressionismo, che non ha nulla di posticcio o di inconcludente. Si nota — è vero —, particolarmente nella grafia, un andazzo quasi di improvvisazione; ma le risultanze sonore creano un'atmosfera di nostalgica poesia.

L'ultima pagina della raccolta («Chanson des gueux») è imperniata su un vecchio motivo fiammingo, che viene annunziato con scapigliata frenesia, ed è ripetuto più volte in una bizzarra cornice d'armonie.

VAUGHAM WILLIAMS (R.) — *Hymn Tune Prelude* for Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

Saggio di perizia contrappuntistica, congiunta ad una risorsa non comune di ideazione, ben adeguata al genere trattato. Anzichè incedere con una frigida e compassata condotta di parti, che ridurrebbe la composizione ad una comune esercitazione scolastica, l'autore crea una bella varietà di disegni ritmici, accendo l'interesse per ogni dettaglio

AVISON (C.) — *Concerto in E minor* for String Orchestra. (Augener Ltd., Londra).

L'adattamento e la revisione di questo concerto sono dovuti a P. Warlock. Non vi è nulla di innovato o di particolarmente interessante nei tre tempi dell'opera in esame. Il settecentista inglese non imprime una traccia

di personalità, nè aggiunge un segno inconfondibile, che s'avvicini ai grandi modelli della letteratura concertistica del suo tempo.

MONTEVERDE (C.) — *Songs and Duets from the Works*. (Oxford Univers. Press, Londra).

Vi ricorda o boschi ombrosi. Canto tratto dal secondo atto dell'*Orfeo*. La realizzazione del basso continuo è dovuta a J. A. Westrup.

Illustratevi, o Cieli, Mia vita son voglie. Canti tratti dal *Ritorno d'Ulisse*. L'adattamento è opera dello stesso revisore, ed è compiuto con una opportuna sobrietà nell'armonizzazione, congrua allo stile. In queste melodie si aderge l'ala del genio, che vi imprime il suggello della bellezza immortale.

ALDO FINZI.

ALALEONA (D.) — *Canti di Maggio*. Cinque soavi impronte melodiche di Dante e della Primavera Italica. (G. Ricordi e C., Milano).

Dal *Giornale d'Italia*, Roma.

Di Domenico Alaleona, la Casa Ricordi ripubblica nelle sue nitide e nobili edizioni, che hanno ormai conquistato un vero primato nell'arte editoriale musicale, i *Canti di Maggio* (per canto e pianoforte) che sono, forse, le più squisite e genuine espressioni dell'anima sensibile del compianto musicista marchigiano. Tre di questi canti sono la interpretazione sonora, austera e ispirata, di poesie dantesche (*Era già l'ora che volge il desio*, con violino obbligato; *Nell'ora credo che nell'Oriente prima raggiò nel monte Citerea; Matelda*); gli altri due, *Il Lusignolo*, d'ignoto, del secolo XIV, e *Ben venga maggio* di Poliziano; tutti d'una freschezza e, diremmo, d'una ingenuità che sorprende e commuove. A base dell'arte di Alaleona c'era ,e vibcerà sempre, il più squisito e tenero sentimeno umano. L'intellettualismo del raffinato letterato non prevarica mai; nemmeno nell'ode *A Dante* (parole di D'Annunzio) co' coro ad libitum.

r. d. r.

SCOTT (C.) — *Zoo* pour Piano. (Ed. Schött, Magonza).

Otto composizioni tutte d'una paginetta: ritratti-caricature di animali del giardino zoologico; ma non ci sembrano le cose migliori del compositore inglese. Spesso lo spirito rimane allo stato intenzionale, e su tutto l'album grava un colore uniforme che non contribuisce certo alla buona riuscita di esso.

BOLLER (C.) — *Chanson d'amour et de guerre* pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Sono sei canzoni popolari (una francese antica, due canadesi, una catalana, una belga e l'ultima provenzale) liberamente trascritte ed adattate: armonizzate con gusto e buon senso di colore. Riusciranno gradite per la loro eleganza e semplicità.

FRANCO (J. M.) — *De España* para Voz y Orquesta (o Piano). (M. Senart, Parigi).

Tre quadri di carattere spagnuolo con uso abbondante di modi popolareschi: ricchi di colore e di buon effetto. La difficoltà non è eccessiva nè per la voce nè per il pianista: in compenso il risultato è assai brillante anche se la sostanza musicale non è nuova, e, talvolta, più apparente che reale.

TEDOLDI (A.) — *Sonate en si mineur* pour Violoncelle et Piano. (J. Hamelle, Parigi).

Di struttura chiara e lineare, di architettura ben equilibrata ed ariosa in tutti i suoi tre tempi (l'*allegro* iniziale, il *lento*, ed un finale di carattere quasi rapsodico): melodiosa e ricca di sentimento, la *Sonata* ci sembra uno dei migliori lavori di questo interessante autore.

POULENC (F.) — *Deux novellettes* pour Piano. (J. e W. Chester, Londra).

Ormai Poulenc sembra aver trovato la sua via e la sua espressione rivivendo, con una sensibilità tutta moderna, le formule espressive del sec. XVII ch'egli piega ed adatta alla propria personalità con una *souplesse* tutta propria. Queste due *Novellette* per pianoforte sembrano però richiamare una sensibilità più romantica e più nel carattere non solo della composizione, ma del Poulenc *ante* «Concert Champetre». Infatti portano la data del 1927; sono due lavori garbati, eleganti, piacevoli che, se non rivelano un lato nuovo del nostro musicista, non sono affatto indegni di lui.

TURINA (J.) — *Danses gitanes* pour Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Danze spagnuole in cui si fa largo uso di modi popolareschi, di quel colore vivace e di quel ritmo brioso cui l'A. ci ha già abituato nei suoi altri lavori. Non sono troppo difficili, ma sono di un effetto brillante e sicuro anche se la sostanza musicale è un poco leggera.

d. d. p

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Pianoforte a 4 mani

DIABELLI

E. R. 32. - *28 Pezzi melodici* nell'estensione delle 5 note. Op. 149 (Marciano). L. 5,—
E. R. 31. - *2 Sonate*. Op. 38 e 73. (Cesi). L. 6,—
E. R. 30. - *3 Sonate*. Op. 32, 33 e 37. (Cesi). L. 6,—
E. R. 29. - *5 Sonatine*. Op. 24 N. 1 e 2, 54, 58, 60. (Cesi). L. 5,—
E. R. 33. - *6 Sonatine* nell'estensione delle 5 note. Op. 163 (Marciano). L. 6,—

ENKE

E. R. 662. - *12 Pezzi melodici* nell'estensione delle 5 note. Op. 6 e 8 (Marciano). (Testo ital., franc., ingl., sp.) L. 6,—

GALLUZZI

E. R. 41. - *Ricreazioni pianistiche*. Piccoli pezzi melodici nelle 5 note. Volume I. L. 5,—
E. R. 519. - Volume II. » 6,—

KUHLAU

E. R. 684. - *6 Sonatine*. Op. 44 e 66. (Pozzoli). L. 8,—

LOESCHORN

E. R. 38. - *12 Pezzi melodici e caratteristici*. Op. 51. (Marciano). L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® R. ACCADEMIA FILARMONICA, ROMA. — In seguito ad accordi intervenuti tra questa e la Casa G. Ricordi e C. di Milano, la R. Accademia bandisce un Concorso Nazionale per la composizione:

a) di un Quartetto o Quintetto, per archi soli o per archi e pianoforte;

b) di una Sonata per un istrumento a corda e pianoforte o per due istrumenti a corda;

c) di una o più Liriche per canto e pianoforte;

d) di uno o più Pezzi per coro a sole voci, per i quali lo stile e le parole sono a scelta dei concorrenti.

Tra i lavori che giungeranno, verranno prescelti per il premio, se ve ne saranno di meritevoli: un Quartetto o Quintetto, una Sonata, quattro Liriche e quattro Pezzi corali.

Il premio consiste:

1) nella pubblicazione dei lavori premiati, presso la Casa editrice musicale « G. Ricordi e C. »;

2) nella esecuzione, durante la Stagione 1931-32, presso la R. Accademia Filarmonica Romana, presso la Stazione Radiofonica di Roma, presso l'Ente Fascista di cultura di Firenze, e presso altri Enti musicali, con i quali sono in corso trattative;

3) nella concessione di un Diploma della R. Accademia Filarmonica Romana.

La Commissione giudicatrice avrà inoltre a sua disposizione la somma di L. 1000, elargita dall'Accademico Comm. Prof. Ernesto Buzzi, con la quale costituirà due premi, da assegnarsi a quei lavori dei comma *a*) e *b*) che ne crederà meritevoli.

NORME:

1. — Sono ammessi a concorrere i soli compositori di nazionalità italiana.

2. — Le Composizioni presentate devono essere inedite e mai eseguite in pubblico e scritte in modo chiaro e intelligibile. La partitura, ove occorra, dovrà essere accompagnata dalle parti staccate.

3. — Le composizioni non devono portare il nome dell'autore: saranno invece distinte con un motto seguito da un numero di 4 cifre, ripetute su una busta suggellata, entro la quale saranno indicati nome, cognome, luogo di nascita e domicilio del concorrente.

4. — Il tempo utile per la presentazione dei lavori presso la Segreteria dell'Accademia (Roma, Via S. Rocco, 1), scade alle ore 12 del 30 settembre 1931.

5. — Apposita Commissione, nominata dalla R. Accademia, giudicherà inappellabilmente del concorso.

6. — La Commissione aprirà soltanto le buste relative ai lavori premiati; gli altri dovranno essere ritirati entro un mese dalla scelta dei premiati; decorso questo termine cessa ogni responsabilità di custodia da parte dell'Accademia.

7. — La R. Accademia si riserva il diritto di determinare tutte le modalità inerenti alla esecuzione dei lavori premiati.

8. — La Casa editrice « G. Ricordi e C. » riconoscerà agli Autori delle composizioni pubblicate i diritti d'uso. Per maggiori particolari su questo punto rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia.

9. — I Compositori dei lavori vocali premiati dovranno esibire il permesso di pubblicazione delle parole, a firma del rispettivo Autore, il quale dovrà anche dichiarare di essere stato tacitato di ogni suo diritto dal Compositore stesso.

® GOVERNATORATO DI ROMA. — Il Concorso per un'opera da rappresentarsi al Teatro dell'Opera non ha avuto, neanche quest'anno, favorevole esito. Su 50 lavori presentati, 21 hanno meritato un secondo esame, ma nessuno riconosciuto degno di essere rappresentato. Tuttavia, la commissione, presieduta da Mascagni ha creduto di segnalare le cinque opere (*Monna Ghita, Il carro di Dionisio, La donna di Carlon, Sogno di un mattino d'autunno, Uriele*) che hanno resistito fino all'ultimo rigoroso esame.

® COMPAGNIA DEGLI ILLUSI, NAPOLI (Via F. Crispi 48). — E' prorogato al 30 giugno p. v. il Concorso fra musicisti nati nella regione Campana e che abbiano compiuti i loro

studi a Napoli, per composizioni sia per Violino o Violoncello e Pianoforte, 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.

® ISTITUTO MUNICIPALE DI MUSICA « G. NICOLINI » DI PIACENZA. — Concorso intitolato « De Angelis Valentini » per una composizione per Pianoforte. La scelta della forma musicale è in facoltà del concorrente e all'autore che risulterà vincitore sarà corrisposto il premio di L. 500 e un diploma. Il termine di invio dei lavori, col sistema del motto e della busta, scade il 15 settembre 1931.

® DOPOLAVORO PROVINCIALE, FERRARA. — Concorso corale che avrà luogo dal 15 luglio al 15 agosto, al quale possono partecipare le Scuole corali fondate almeno sei mesi prima. Invio delle domande non oltre il 25 giugno p. v. Esecuzioni di due lavori: uno a scelta, l'altro d'obbligo. Quest'ultimo dovrà essere o GABRIELLI, *La verginella è simile alla rosa* (a 3 voci miste) o VENEZIANI, *Canto elegiaco* (a 4 voci maschili).

Per maggiori schiarimenti rivolgersi al Comitato ordinatore (presso la Segreteria Provinciale dell'O. N. D.) in Ferrara.

® Il Concorso internazionale di musica orientale (v. nostro fascicolo di gennaio), bandito da EDITION ORIENTAL DI MUSIQUE di Alessandria d'Egitto, al quale hanno preso parte musicisti italiani, francesi, belgi, spagnuoli, americani, inglesi ed egiziani, è stato vinto dal musicista Fernando Gravina-Castelli, genovese, residente a Madrid, con la composizione *Egyptienne*.

® Il Concorso per Direttore della BANDA COMUNALE di REGGIO CALABRIA è stato vinto dal maestro Tommaso Ferrante di Napoli.

RECENTI PUBBLICAZIONI PER PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

E. USIGLIO

122014. - LE EDUCANDE DI SORRENTO. Preludio (De Cecco). L. 8,—

F. VITTADINI

122059-60. - LA SAGREDO. Due Fantasie. Cadauna L. 8,—

R. ZANDONAI

122054. - LA VIA DELLA FINESTRA. Fantasia (Culotta). L. 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NOTIZIE

® Il 14 maggio si è riunito a Roma, presso il Ministero delle Corporazioni, il COMITATO ARTISTICO DI SORVEGLIANZA SULLE RADIO DIFFUSIONI, il quale ha esaminato ed approvato la lista delle opere musicali (repertorio e nuove esecuzioni) che in numero di 30, saranno comprese nei programmi radiofonici delle stagioni di estate ed autunno, cioè durante il periodo della chiusura dei grandi teatri lirici.

Dopo animata discussione, alla quale parteciparono gli onorevoli Corbino e Pierantoni, i maestri Mulè, Selvaggi e Gasco, furono approvate le due liste, in cui sono comprese opere liriche quasi esclusivamente italiane, nelle quali sono rappresentati tutti i nostri maggiori compositori. Nel programma sono anche comprese opere antiche, in cui al valore documentario e culturale, si unisce il criterio della più incontrastabile e resistente vitalità artistica.

Nella seconda parte della seduta il presidente dell'Eiar, ing. Marchesi, espose anche il grandioso progetto della graduale diffusione della radiofonia nelle 100.000 scuole rurali d'Italia, programma che tende a elevare anche nelle campagne più remote, il sentimento civile e artistico degli italiani.

® Dai giornali rileviamo che durante la stagione del TEATRO REALE DELL'OPERA DI ROMA, iniziatasi il 26 dicembre, si sono date 88 rappresentazioni con 18 opere ed un balletto. Di esse, tre erano di primissima esecuzione (*Vedova scaltra* di Wolf Ferrari, *Bisbetica domata* di Persico, *Castello nel bosco* di Casavola); un'opera (*Sadkò* di Rimski Korsakow) era nuova per l'Italia; e nove di nuovo allestimento (*Manon, Crepuscolo degli Dei, Dannazione di Faust, Paolo e Francesca* di Mancinelli, *Compagnacci, Il Cavaliere della rosa, Adriana Lecouvreur, Bohème, Maschere*). *Lucia, Ballo in maschera, Aida, Chénier, Carmen* erano già in repertorio.

Il massimo delle rappresentazioni, 9, è stato raggiunto da *Aida;* seguono *Crepuscolo, Dannazione* e *Chénier*, con 7; *Manon, Nozze di Figaro, Vedova scaltra, Bohème* e *Maschere* con 6; *Sadkò* con 5; *Ballo in maschera, Cavaliere della rosa, Adriana* con 4; *Lucia* e *Carmen* con 3; *Bisbetica domata, Paolo e Francesca, Compagnacci, Castello nel bosco* con 2. Le ulteriori recite di questi ultimi lavori, non potettero aver luogo per indisposizione di artisti.

® Presso un privato di Bergamo, che li ha avuti in consegna dai proprietari, si trovano un gruppo di MANOSCRITTI DONIZETTIANI, comprendenti tutto l'originale dell'opera *Parisina* e il secondo atto dell'*Elisir d'amore*, compresa la famosa cantata *Una furtiva lacrima*.

I manoscritti, autenticati e catalogati, dovrebbero essere ceduti al Museo Donizettiano, istituito nel Palazzo dei Conservatori, ove altri importantissimi cimelii del grande bergamasco sono conservati.

Detti manoscritti costituiscono tre grossi volumi, due dei quali formano lo spartito di *Parisina* ed il terzo ha 104 fogli segnati al primo dalla firma di Donizetti e dalla data *Primavera* 1832, *Milano*.

® LA STAGIONE LIRICA ALL'ARENA DI VERONA si inaugurerà il 25 luglio col *Maestri Cantori*, concertati e diretti dal maestro Giuseppe Del Campo. Ne saranno interpreti principali: il tenore Parmeggiani, la soprano Caniglia, il basso Journet e il baritono Badini. Come fu già annunziato seguiranno il *Mefistofele*, protagonista il basso Nazzareno De Angelis, e il *Guglielmo Tell* col baritono Benvenuto Franci, il tenore Francesco Merli, la soprano Lina Bruna Rasa ed il basso Giacomo Vaghi. Direttore generale della messa in scena sarà Giovacchino Forzano.

® Il 6 c. m. è partito per Buenos Aires col « Giulio Cesare » il maestro ILDEBRANDO PIZZETTI, il quale — come già abbiamo detto nel precedente fascicolo — va a dirigere il suo *Fra Gherardo* ed alcuni concerti sinfonici.

® L'ORCHESTRA DELL'AUGUSTEO DI ROMA, ch'era da tre anni stabile, verrà sciolta, e sarà dalla prossima stagione sinfonica scritturata anno per anno. Il provvedimento è stato provocato dal fatto che il Governatorato ha diminuito la sovvenzione di ben trecentomila lire.

® Il Ministero dell'E. N. ha chiamato a far parte della Commissione esaminatrice per il CONCORSO DI MUSICA E CANTO CORALE negli Istituti Magistrali i maestri Achille Schinelli, Andrea D'Angeli e Filippo Guglielmi.

® E' stato ospite di Ravenna il maestro OTTORINO RESPIGHI, recatosi per studiare i monumenti bizantini ed in particolare la Basilica di San Vitale. Come si sa l'illustre maestro sta scrivendo un'opera *La Fiamma* che ha per sfondo Ravenna nell'epoca bizantina. Egli ha visitato anche la pineta, dato che la scena del primo atto si svolge appunto in vista dello storico bosco e si è intrattenuto a lungo in S. Vitale, che costituisce l'ambiente della scena ultima dell'opera.

® Il 22 maggio ha avuto termine a LONDRA il CONGRESSO DELLA CONFEDERAZIONE INTERNAZIONALE DEGLI AUTORI E COMPOSITORI, al quale hanno partecipato 34 Società di autori di 23 nazioni. Le sedute si sono concluse con la nomina a presidente della Confederazione di Pietro Mascagni. Il Congresso ha accettato diverse proposte italiane, tra cui quella riguardante i diritti degli autori di scenari cinematografici, che dovranno essere percepiti col sistema della percentuale e non a *forfait;* e l'altra di deferire allo studio di una commissione, che ne riferirà al prossimo Congresso di Vienna, la creazione di una terza federazione internazionale, la quale comprenderà insieme ad altri elementi anche i protettori dei diritti di riproduzione musicale fonomeccanica.

® UN PREMIO INTITOLATO AL NOME DEL PIANISTA ERNESTO CONSOLO, da poco scomparso, è stato istituito al Conservatorio di Firenze, dove il Consolo insegnò per tanti anni.

® Il signor Georges Millaudy, a nome dell'ASSOCIAZIONE SINDACALE DEGLI ARTISTI LIRICI FRANCESI, ha protestato presso l'editore di una canzone che « venduta sotto ipocrita copertina, con un titolo banale, ripetuta nei caffè concerti, cantata sulla strada e incisa da una importante casa, costituisce un vero attentato al pudore ».

In nome del predetto Sindacato che si è sentito offeso moralmente da questa « elocubrazione rivoltante » ha invitato l'editore a ritirare immediatamente dal commercio la canzone stessa, riservandosi di ricorrere al Sindacato degli editori ed al prefetto di polizia.

® I candidati definitivamente ammessi a disputare il GRAN PREMIO DI ROMA per la musica a PARIGI, sono i seguenti: la signorina Desportes, 2° gran premio dell'anno scorso, la signorina Roget ed i signori Dupont, Lucas, Cheillan, Olivier Messiaen.

Entrati al palazzo di Fontainebleau, per la prova definitiva, si avrà il giudizio ai primi di luglio.

® Il signor GEORGES RICOU ha dato definitivamente le dimissioni da direttore dell'Opéra Comique di Parigi, a motivo della scarsa sovvenzione governativa (in confronto delle crescenti spese) che rende troppo difficile la gestione del teatro stesso.

® *Lakmé*, capolavoro di DELIBES, ha raggiunto all'Opéra Comique di Parigi la sua millesima replica.

® Nel distretto di Buda, sulla riva destra del Danubio, dove sorgeva la città romana di Aquincum fondata da Settimio Severo, è stato rinvenuto in condizioni di ottima conservazione un ORGANO IDRAULICO ROMANO simile a quelli che si suonavano nelle cerimonie musicali nei templi, ma dei quali sinora si aveva conoscenza solo dalle descrizioni, poichè nessun esemplare si era mai trovato.

L'organo in questione consta di una tastiera, di molte canne di bronzo e reca una tavoletta da cui si rileva che un magistrato, Caio Giulio Siatorino, lo regalò alla corporazione dei tessitori di Aquincum.

® MUSEI MUSICALI. — Nel Museo mozartiano di Salisburgo è stata ordinata una nuova sezione che riguarda l'opera teatrale di Mozart e in particolar modo la messa in scena

delle sue opere dalla fine del Settecento ai giorni nostri.

— In occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Mussorgski è stata aperta alla Biblioteca pubblica di Leningrado una Esposizione consacrata alla memoria del grande compositore. L'Esposizione consiste in numerosi spartiti manoscritti del maestro, fotografie e cimeli vari che illustrano l'attività di lui.

® Honegger sta terminando, con la collaborazione di Paul Valery, un nuovo melodramma danzato-cantato, dal titolo *Anfione*. Ne sarà interprete, a Parigi, Ida Rubinstein.

® Franz Lehar ha terminato la sua nuova operetta, *Il mondo è bello*, che verrà contemporaneamente inscenata a Berlino ed a Vienna.

® La stagione lirica autunnale californiana, che andrà dal 10 settembre al 17 ottobre, comprenderà la rappresentazione delle seguenti opere: *Ballo in maschera, Trovatore, Tosca, Bohème, Butterfly, Marouf, Maestri cantori, Tannhäuser, Lohengrin*. Dirigeranno i maestri Cimini, Merola, Pelletier, Bechsmith e Riedel.

® Al Metropolitan di Nuova York, si eseguirà, nel prossimo inverno, l'opera *Merry Mount*, di Howard Hanson, già pensionato dell'Accademia Americana di Roma.

NECROLOGIO

REGINA PINKERT MOROTTI

A Milano, il 28 maggio è morta questa celebre artista lirica, nata a Varsavia del 1869.

Studiò dapprima il pianoforte, e poi il canto, incoraggiata dal celebre tenore Reszke che per primo scoprì la sua magnifica voce di soprano. Debuttò, sotto la protezione della Patti, al Covent Garden e di lì s'inizia la sua trionfale carriera attraverso i principali teatri delle più importanti città del mondo, ponendosi in prima linea fra i soprani dell'arte lirica, per bellezza di voce, agilità, stile di bel canto, signorilità, finezza e cultura. Il suo repertorio era vastissimo, e tutte le parti si adattavano stupendamente al suo temperamento.

Cantò per l'ultima volta a Nuova York nella stagione 1906-1907 ed a Roma in una rappresentazione indetta dalla Associazione della Stampa, acclamata Rosina nel *Barbiere*.

Sposa al comm. Morotti nel 1908, si era ritirata a Milano dove il suo salotto — per le di lei cospicue doti di bontà e di cortesia — era diventato un vero cenacolo d'intellettualità.

® Pure a Milano, il 1° giugno, l'Avv. Umberto Campanari, amico ed esecutore testamentario di Giuseppe Verdi ed amministratore, fino alla morte, della Casa di riposo dei Musicisti, creata dal maestro e alimentata coi proventi dei diritti delle sue opere.

® Nella casa di Turate, il 13 maggio, il baritono Francesco Nicoletti, del quale si ricordano i suoi fervidi successi, anche alla Scala, nel *Parsifal* e nell'*Iris*, ed il suo nobile comportamento durante la guerra.

® A Trieste, lo stesso giorno, Ernestina Bendazzi Garulli, rinomata artista di canto ed ottima insegnante.

® A Roma, novantenne, il 14 maggio, Costanzo Bartocci, ben noto mandolinista, che scrisse un apprezzato metodo stampato dalla nostra Casa.

® A Fiesole, il 15 maggio, il compositore e pianista Paolo Litta.

Il celebre violinista Eugenio Jsaye è morto a Bruxelles, per paralisi cardiaca, il 12 maggio, all'età di 73 anni. Dopo essere stato allievo di Leonard a Liegi, si perfezionò a Bruxelles con Vieuxtemps e poco per volta assurse alla celebrità per la sua tecnica di primissimo ordine congiunta ad una dignità interpretativa quanto mai aristocratica. Insegnò, con grande onore, anche al Conservatorio di Bruxelles.

In Italia venne per la prima volta nel 1889, ma poi vi ritornò nel 1897 e nel 1907, accolto con entusiasmo. Lascia anche qualche composizione ed un'opera rappresentatasi negli ultimi mesi.

PIANOFORTE A DUE MANI

E. POLDINI

Ce qui se passe dans la forêt enchantée

Suite (Op. 95)

120410. - N. 1. Les aunes gémissent.
120411. - N. 2. Il y a des elfes.
120412. - N. 3. L'ermite est là.
120413. - N. 4. Tour de lutin.
120414. - N. 5. Au bal de crapauds.
120415. - N. 6. L'ondine à la voix douce.
120416. - N. 7. Chasse nocturne.

Ciascun numero L. 3
119547 (Riuniti) L. 15.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

STORIA DELLA MUSICA

CESARI (G.) (122000). *Lezioni di Storia della Musica.* I. Parte. (A) L. 20,—

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1259). *Concerto nello stile italiano* (Tedoldi). (B) L. 6,—
BELLINI (R. (122184). *Romanza.* (A) L. 5,—
BIANCHINI (E.). *Fiabe musicali*:
——— (121951). La bella Umiltà. (A) L. 5,—
——— (121952). Bellina e il mostro. » » 6,—
——— (121953). Biondina. » » 5,—
——— (121954). Il Califfo Cicogna. » » 5,—
——— (121955). Il gatto con gli stivali. » » 5,—
——— (121956). Rosaspina. » » 5,—
BRAHMS (G.) (E. R. 1296). *Ballate*, Op. 10. (B) L. 4,—
CHERUBINI (L.) (E. R. 1347). Anacreonte. Ouverture. (B) L. 2,50
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.). *Due Pezzi* (Romanello):
——— (122187). *Barcarola veneziana*, Op. 30, N. 6. (B) L. 1,—
——— (122188). *Canto di Primavera*, Op. 62, N. 6. » » 2,—
MEYERBEER (G.) (E. R. 1350). Ligurah. Ouverture. (B) L. 2,50
POZZOLI (E.) (E. R. 1295). *Piccole scintille*. Quindici Pezzettini facili. (B) L. 6,—
ROSSINI (G.) (E. R. 1374). L'Assedio di Corinto. Sinfonia (B) L. 2,50
——— (E. R. 1378). Guglielmo Tell. Sinf. » » 2,50
——— (E. R. 1379). L'Italiana in Algeri. Sinfonia. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1377). La Gazza ladra. Sinf. » » 2,50
SCHUMANN (R.) (E. R. 999). *Due Pezzi*: 1. Perchè? Op. 12, N. 3 — 2. Rêverie, Op. 15, N. 7. (B) L. 2,—
SINFONIE, OUVERTURES E PRELUDI CELEBRI. (E. R. 1278). Vol. 9°; Verdi. (B) L. 12,—
STEIBELT (D.) (E. R. 1310). *Sei Sonatine*, Op. 49 (Simonetti). (B) L. 4,—
TAGLIAPIETRA (G.). *Antologia di musica antica e moderna*. Vol. 5°. (E. R. 984). (B) L. 12,—
(Frescobaldi (G.). Correnti e Balletti; Cento Partite sopra il Passacaglio; Toccata in Sol min.; Toccata di durezze e ligature. — Trabaci (G. M.). Toccata di durezze et legature. — Frescobaldi (G.). Toccata IX; Canzona in Sol; Canzona in Fa; Gagliarde: I. in La min., II. in Sol min., III. in Sol min., IV. in Do, V. in La min.; Aria detta «La Frescobalda»; La Frescobalda. Aria con variazioni; Correnti; Canzone francese detta «La Sabbatina»; Canzone francese della «La Querina»; Passacaglia. Tracrifione libera. — Picchi (G.). Toccata; Passo'e mezzo antico di sei parti; Saltarello del Passo'e mezzo. — Gabrieli (A.). Passo'e mezzo antico per Organo. — Picchi (G.). Ballo detto «Il Pichi»; Ballo detto «Il Steffanin»; Ballo alla Polacha; Ballo Ongaro; Todesca; Padoana dita «La Ongara»; «L'Ongara» a un altro modo).
——— (E. R. 985). Vol. 6°. (B) L. 15,—
(Scheidt (S.). Passamezzo; Corrente; Corrente; Canzone francese (Canzo gallica); «Ecce Mars»; Salmo; «Da Jesus an dem Kreuze stund»; Canzone sopra Ut Re Mi Fa Sol La; Fuga contraria; Toccata sopra «In Te, Domine, speravi». — Scheidemann (H.). Preludio a corale; «Dio sia lodato e benedetto». — Fasolo (G. B.). Fuga. — Rossi (M. A.). Toccata I; Toccata II; Toccata III; Toccata IV; Toccata V; Dieci Correnti. — Merula (A.). Sonata cromatica. — Fontana (F.). Ricercare II; Ricercare X; Ricercare XI. — Froberger (J. J.). Toccata I; Toccata II; Toccata VI, da sonarsi alla Levatione; Fantasia IV, sopra Sol La Re; Canzone III; Capriccio VI; Suite «Auff die Mayerin»; Suite III; Suite IV; Suite XII: Lamento sopra la dolorosa perdita della R. Maestà di Ferdinando IV, Re dei Romani).

CANTO E PIANOFORTE

CORIA (R.) (22185). *Yo quiero una dama* (Io vo' una damina). Tango (MS-Br). (A) L. 6,—

VIOLINO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.). *Due Pezzi*, trascritti da S. Quaranta:
——— (122103). Giga, op. 61 N. 3. (A) L. 5,—
——— (122104). Serenata, Op. 38 N. 3. » » 5,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 1264). *Canto della sera*, Op. 85 N. 12 (Wilhelmj-Corti). (B) L. 2,—

QUARTETTO D'ARCHI

BUSTINI (A.). *II. Quartetto*:
——— (122019). Partitura in-16°. (A) L. 15,—
——— (122020). Parti staccate. » » 30,—
SANTOLIQUIDO (F.). *Quartetto in Do minore*:
——— (121957). Partitura in-16°. (A) L. 10,—
——— (121958). Parti staccate. » » 20,—

ORCHESTRA

ALFANO (F.) (122179). Eliana. Balletto su motivi popolari italiani. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (122047). Ouverture per «La Bisbetica domata». Partitura in-16°. (A) L. 15,—

BANDA

VESSELLA (A.) (121838). *Studi d'istrumentazione;* vol. 8°. (A) L. 25,—

PICCOLA BANDA

VERDI (G.) Un Ballo in maschera. Fantasia (Manente):
——— (121765). Partitura. (A) L. 15,—
——— (121766). Parti staccate. » » 25,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CORIA (R.) (122186). *Yo quiero una dama* (Io vo' una damina). Tango. (A) L. 6,—
DE CECCO (A.) (122070). Funiculì-Funiculà. Sinfonia. (A) L. 10,—
DE LEVA (E.) (122193). La Camargo. Minuetto (Culotta). (A) L. 8,—
GIACCHINO (C.) (122112). *Gocce di rugiada*. Op. 79 N. 1. (A) L. 6,—
MARTUCCI (G.) (12071). *Capriccio* Op. 2. Trascrizione di A. De Cecco per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum). (A) L. 6,—
USIGLIO (E.). Le Educande di Sorrento. Due Fantasie di A. De Cecco:
——— (122034). I. Fantasia. (A) L. 10,—
——— (122127). II. » » » 10,—
VERDI (G.). Simon Boccanegra (Culotta):
——— (122015). Fantasia sul Prologo. (A) L. 20,—
——— (122035). Fantasia sul 1° Atto. » » 15,—

LIBRETTI

TUMIATI (D.) (122231). Marfisa. Poema, musicato per Coro a voci d'uomini da Vittore Veneziani. L. 1,50

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

ADINOLFI (F.). *A la puerta de tu patio*. (M. Senart, Paris). Fr. 9,—
BARESEL (A.). *Schule des Rhythmus*. (W. Zimmermann, Leipzig).
CANTU' (M.). *Sonata Clavicembalista*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
CHOPIN (F.). *Sonates*. Op. 35 et 58. Edition de travail par A. Cortot. (M. Senart, Paris).
D'ALBERT (E.). *Blues*. (Ed. Kaleidoskop, Berlin).
DUMOULIN (M.). *Allegro Giocoso*. (M. Senart, Paris). Fr. 14,—
FERRARI TRECATE (L.). *Sei mascherine per il pianista più piccolo*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
FRANCO (J.). *Evocación Malagueña*. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
FRANZ (C. A.). *6 Konzert-Etuden*. Heft I. N. 1 a 3; Heft II. N. 4 a 6. (C. Merseburger, Leipzig).
FRAZZI (V.). *Scale alternate*, con diteggiature di E. Consolo. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 10,—
GRATCH (O.). *Cinque Pezzi* facili e diteggiati. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—
GRETCHANINOFF (A.). *Perles de Verre*. Piano Album. (Ed. Schott, Mainz).
GUY ROPARTZ (J.). *Croquis d'Automne*. Cinq pièces (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 4,—
HAENDEL (G. F.). *Pièces d'Aylesford*. (W. Rehberg). (Ed. Schott, Mainz).
HOUDRET (Ch.). *Pavane*. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
KADOSA (P.). *Suite II. — Sonata II. — Epigramme. — Bagatellen. — Sonatine. — Al Fresco*. (Ed Schott, Mainz).
NESTLER (A.). *Tonleiter Studium*. (C. Merseburger, Leipzig).
NIEMANN (W.). *Variationem* über ein alt-englisches Menuett. (C. F. Peters, Leipzig).
PICK-MANGIAGALLI (R.). *Toccata*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
PIJPER (W.). *Concerto* for Pianoforte and Orchestra. Riduzione. (University Press, Oxford).
POULENC (F.). *Deux Novellettes*: N. 1, en *Ut maj.*; N. 2, en *Si bem. min.* (J. & W. Chester Ltd., London).
SAUGUET (E.). *Romance en ut*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SCHUBERT (F.). *Sonate*: N. 14 C. Dur; N. 6 H Dur; N. 7 A. Moll; N. 8 Es. Dur; Bearbeitet W. Rehberg. (Steingräber, Leipzig).
SCOTT (C.). *Zoo*. (Schott, London).
SERVAIS (A.). *Marche Solennelle*. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—
TITTLE (K.). *Three Preludes* (Augener Ltd., London) 2/—
THIMAN (E. H.). *New Nursery Rhymes*. (Augener Ltd., London). 2/6
TOSI (L.). *Valse triste*. (Hug & C., Zurigo).
TURINA (J.). *Souvenir de l'Ancienne Espagne*. 1. L'éternelle Carmen. — 3. Don Juan. — *Cinq Danses Gitanes*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
ZANOLLI (W.). *Voci della notte*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

ORCHESTRA

ALLENDE (P. H.). *3 Tonadas*. Partitura tascabile. (M. Senart, Paris). Fr. 16,—
BACH (J. S.). *Kantate N. 140. — Kantate N. 65*. Partiture tascabili. (E. Eulenburg, Leipzig).
BOIELDIEU (F. A.). *Der Kalif von Bagdad*. Ouverture. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
CALTABIANO (S.). *Preludi*: 1. Notturno; 2. Mattinata. Partitura tascabile. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DVORAK (A.). *Scherzo capriccioso*. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
HAYDN (J.). *Symphonie N. 48. — Symphonie N. 55*. Partiture tascabili. (E. Eulenburg, Leipzig).
HONEGGER (A.). *Musique pour la «Phaedre» de G. D'Annunzio*. Traduction des texte par A. Doderet. Partitura tascabile. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
HONEGGER (A.). *Symphonie*. Partitura tascabile. (M. Senart, Paris). Fr. 40,—
LALO (E.). *Le Roi d'Ys*. Ouverture. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
RICCI SIGNORINI (A.). *Rapsodie italiane*: N. 8, Toscana; N. 9. Piemontese; N. 10, Napoletana. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 25,—
RIVIER (J.). *Ouverture pour un Don Quichotte*. Fr. 25.- *Burlesque*, pour Violon et Orchestre. L. 20. Partiture tascabili. (M. Senart, Paris).
TRAPP (M.). *Symphonie N. 4*. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Leipzig).
WUNSCH (H.). *Kleine Lustspiel-Suite*. (E. Eulenburg, Leipzig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

ESTERO

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - San Martin, 523.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 14 East 43rd Street.

S. PAULO.
G. Ricordi e C. - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9°.

Società delle Cartiere Meridionali
Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:
ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)
GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere
Sede in ROMA
Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:
TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

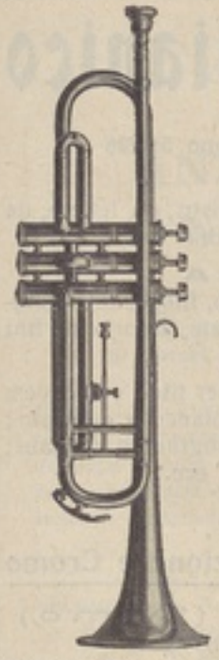
MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXXI





S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO
DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Catalogo e Listini gratis a richiesta

Senza rivali
nella qualità
e nel prezzo



CERTIFICATO DI GARANZIA
VENDITA RATEALE

Cataloghi gratis

E. ZACCAGNINI

FABBRICA PIANOFORTI TORINO

VIA TIEPOLO - TEL. 65-154

MILANO
G. RICORDI & C.
Via G. Berchet, 2

ROMA
G. ALFONSI
Via G. Lanza, 146

GENOVA
ASINELLI & DE-EORDEGHI
Via Galata, 50 (rosso)

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

Quando il calore incombe



Per ogni tavola

FREPALDI

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726

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 VICENTINO



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



G. TAGLIAPIETRA

ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA

PER PIANOFORTE

157 Autori. - 519 Composizioni. - 18 Volumi. - 2868 Pagine di musica

Ogni volume contiene notizie biografiche e bibliografiche di ciascun autore; l'indice tematico e numerose note esplicative, storiche, artistiche ed altre sulla interpretazione del pezzo e sulle differenti soluzioni di difficoltà di taluni passaggi. Le indicazioni del pedale sono state eseguite con la notazione moderna e la musica è corredata dalla più razionale digitazione, sviluppo dei trilli e dei gruppetti ecc., con ricchezza d'indicazioni per l'esatta esecuzione.

Volume I. (E. R. 980). — Contiene 1 brano di F. Verdelotto; 1 di A. Willaert; 6 di G. Cavazzoni; 6 di A. De Mudarra; 1 di M. De Fuenllana; 1 di G. Bermudo; 2 di C. De Rore; 7 di L. Milan; 3 di A. Gabrieli; 4 di A. Cabezon; 2 di A. Padovano.

Volume II. (E. R. 981). — Contiene 4 brani di C. Merulo; 3 di L. Luzzaschi; 7 di W. Byrd; 1 di T. Morley; 9 di G. Gabrieli; 1 di F. Richardson; 2 di P. Philips; 4 di G. Farnaby.

Volume III. (E. R. 982). — Contiene 4 brani di J. P. Sweelinck; 2 di J. Mundy; 8 di J. Bull; 3 di J. Titelouze; 5 di H. L. Hassler; 9 di A. Banchieri; 1 di C. Erbach; 2 di B. Praetorius; 4 di O. Gibbons.

Volume IV. (E. R. 983). — Contiene 24 brani di G. Frescobaldi.

Volume V. (E. R. 984). — Contiene 19 brani di G. Frescobaldi; 1 di G. M. Trabaci; 10 di G. Picchi; 1 di A. Gabrieli.

Volume VI. (E. R. 985). — Contiene 8 brani di S. Scheidt; 1 di H. Scheidemann; 1 di G. B. Fasolo; 6 di M. A. Rossi; 1 di A. Merula; 3 di F. Fontana; 11 di J. J. Froberger.

(in preparazione i volumi VII a XVIII)

I volumi I a V: L. 12 — II volume VI: L. 15

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAM. DI PIANOFORTE

10 ALBUMS: IL BEL CANTO

VOLUME I. - Bottesini G. - Caracciolo L. - Costa M. - Denza L. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Millotti L. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tessarin A. - Tosti F. P. (103170)

VOLUME II. - Baldelli A. - Bazzini A. - Caracciolo L. - Costa M. - De Leva E. - Denza L. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Marchetti P. - Millotti L. - Pinsuti C. - Tosti F. P. (103171)

VOLUME III. - Campana F. - Caracciolo L. - De Giosa N. - De Leva E. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tessarin A. - Tofano G. - Tosti F. P. (103172)

VOLUME IV. - Bazzini A. - Caracciolo L. - Costa M. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Guercia A. - Mariani A. - Millotti L. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tosti F. P. (103173)

VOLUME V. - Caracciolo L. - Celega N. - Costa M. - De Leva E. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mariani A. - Millotti L. - Pinsuti C. - Rotoli A. - Tofano G. - Tosti F. P. (103174)

VOLUME VI. - Capponi F. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mancinelli L. - Millotti L. - Rotoli A. - Tofano G. - Tosti F. P. (103175)

VOLUME VII. - Bottesini G. - Capponi F. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - Frontini F. P. - Marchetti T. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. (103176)

VOLUME VIII. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - De Leva E. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mariani A. - Rotoli A. - Scontrino A. - Tosti F. P. (103177)

VOLUME IX. - Capponi F. - Caracciolo L. - Falchi S. - Millotti L. - Palloni G. - Quaranta F. - Rotoli A. - Ruta G. - Tosti P. P. - Vieri A. (103178)

VOLUME X. - Capponi F. - Caracciolo L. - De Leva E. - Marchetti F. - Millotti L. - Palloni G. - Rotoli A. - Ruta G. - Scontrino A. - Tosti F. P. (103179)

Ciascun Album (di 12 pezzi) L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

LA SECONDA RAPSODIA UNGHERESE DI LISZT

eseguita dalla celebre Orchestra Tzigana



MAGYARI IMMRE

La seconda Rapsodia di Liszt interpretata da un'Orchestra Tzigana Ungherese! È impossibile ottenere un quadro d'ambiente magiaro più perfetto di quello che suscita davanti a noi questa magnifica incisione. Di dischi riproducenti la celeberrima Rapsodia, suonata da pianisti o da grandi orchestre, ve ne sono a decine: anche il Maestro Weissmann e il pianista Szreter l'hanno eseguita per noi (R-9221). Ma un disco come questo, nel quale la prima orchestra tzigana del mondo si esibisce con spettacolosa bravura nell'interpretazione del più famoso e caratteristico dei pezzi ungheresi, è veramente una rarità del genere.

Disco 10638-O - diam. cm. 25 a doppia faccia, prezzo L. 18,—

DISCO ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - Via L. Palazzi, 19 - MILANO

Negozio di vendita in Milano: A. R. A. Largo Santa Margherita

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

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,–

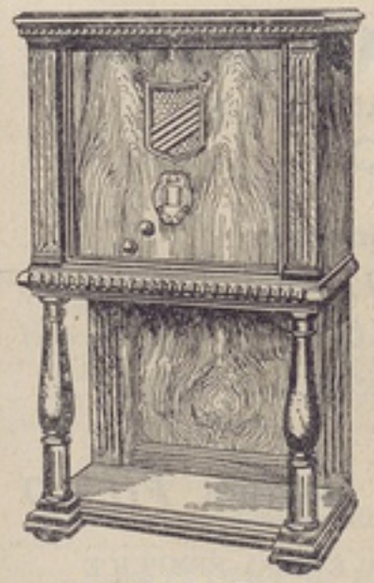
(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

L. Perrachio. — La creazione sinfonica e quartettistica di Schubert . . Pag. 295
A. Casella. — Di un « si naturale » e di qualche altra cosa . . . . . » 299
A. Lancellotti. — Ettore Berlioz . . . . . » 302
RIVISTA DELLE RIVISTE: Un grido d'allarme. - Minnie van Beethoven. - Arnold Schönberg. - Italia. - Estero . . . . . » 311
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Congressi . . . . . » 318
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (R. Brussel); da Vienna (H. R. Fleischmann); da Bruxelles (E. Closson); dalla Svizzera (G. Doret) » 321
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 328
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 332
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 335

BRANO MUSICALE

P. Quaratino: *Donnicciuole in tafferuglio.*



L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 38.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio *senza basamento*, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee
Potenza, selettività, riproduzione perfetta

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

Anno XIII Luglio 1931-IX N. 7

MVSICA D'OGGI

La creazione sinfonica e quartettistica di Schubert

Spesso per delineare la fisionomia di un creatore si paragona con quella di altri creatori. Per individuare e porre nella sua luce la sua creazione si raffronta con altra creazione. — Schumann, scritti (1838): « queste composizioni sinfoniche si trovano in tal rapporto con quelle di Beethoven... ».

Il procedimento si spiega colla necessità di avere un punto di riferimento sicuro sul quale poggiare. Colla necessità, direi, di avere una unità di misura certa colla quale misurare l'incerto, l'ignoto, il meno noto.

Ma se il procedimento si può spiegare, non si può giustificare e tanto meno approvare.

Il giudizio e la valutazione non possono non essere falsi. Se non totalmente, parzialmente falsi: in quanto in questa riduzione di valori ad un comune denominatore molti elementi van trascurati o distrutti o sono insufficientemente valutati. Per esempio la personalità del creatore — elemento in cui si compendiano i modi di pensare e di fare di un creatore, che è proprio di quel creatore e non si può valutare colla personalità di altro creatore in quanto la personalità di un creatore mira, se non a distruggere, a scostare le personalità degli altri creatori, a spostarle, per far luce a se stessa ed aprirsi la via alla realizzazione d'arte, che è espressione appunto della propria individualità.

Questa sorte è toccata spesso a Schubert: di vedersi paragonato a Beethoven. Di vedersi misurato coll'unità di misura Beethoven. Cito il più autorevole, Schumann — ibid. 1838 — « Schubert ha un carattere di ragazza, più loquace, più tenero, più espansivo: è un fanciullo spensierato che gioca fra giganti. Queste sue composizioni sinfoniche si trovano in questo rapporto con quelle di Beethoven... C'è sempre il rapporto come da donna a uomo: questi comanda dove quella prega e persuade ».

Perchè questo metodo? E perchè poi Schubert paragonato a Beethoven e non ad altri? Non a Weber per esempio? Per l'identità dei generi — sinfonia, quartetto; forma sonata insomma? Forse. Ma forse più ancora per la contemporaneità. Questione di date...

Ed è un errore. La contemporaneità di Beethoven e di Schubert è apparente, non reale. La morte li ha fatti, sì, contemporanei — 1827, 1828 — ma Schubert

è di un'altra generazione, ha un'altra età: è rivolto verso un'altra epoca, la sua creazione è tesa verso un altro futuro. Quel futuro che un destino spietato gli chiuderà. Ma tutto in lui denota un'altra orientazione. Beethoven inizia, sì, quel movimento che si è convenuto di chiamare romanticismo: lo crea e lo mette in moto. Ma Schubert con Weber — e più Schubert che Weber — se ne impadronisce subito e gli imprime di colpo un movimento vertiginoso. Lo porta di colpo lontano. Così lontano che Mendelssohn e Schumann e Liszt e gli altri romantici aggiungeranno pochissimo a quello che Schubert ha fatto. E quel che aggiungeranno, aggiungeranno più per la tecnica che per lo spirito.

Quello, lo spirito, sarà completo subito. L'inquietudine, che sarà propria di quell'epoca e di quel movimento, sarà già chiara in Schubert, nella sua armonia movimentatissima, nella sua modulazione frequente nuova inattesa, nella sua linea melodica fantasiosa ed instabile. La fine facoltà d'introspezione, l'indagine psicologica minuta ed acuta di quegli uomini tormentati e tormentosi si rivela in lui cogli stessi caratteri che avrà fra poco. Anche Bach, lo sappiamo, anche Beethoven sono indagatori fortissimi e fortissimi psicologi: ma è un'indagine diversa, più ampia, più larga, più comprensiva, più sintetica, espressa con termini più larghi e più ampi. In Schubert c'è già la lievità del tocco, la sfumatura, la finezza: l'amore dell'ombra e della penombra, la mezza tinta. In questo è moderno: come moderno è il mondo che crea, fantastico, irreale, favoloso, spesso fuori dell'umanità, popolato di esseri di leggenda, rischiarato di luci sovranaturali, prodigioso, impossibile...

Creatore singolare, unico nel suo tempo, non può essere misurato con una misura che non sia la sua. Se proprio un paragone è necessario, si paragoni con se stesso. Si guardi diritto, in faccia, coi suoi sorrisi e le sue lagrime, colle sue luci e colle sue ombre, colle sue cose belle e colle meno belle.

***

L'opera sinfonica di Schubert è costituita di sei *ouvertures* composte fra il 1812 e il 1819, ossia fra il quindicesimo anno d'età ed il ventiduesimo. Composizioni di scarso valore e di scarsa singolarità, più tosto piatte e scialbe, eccettuate forse l'*ouverture* in do magg. « nello stile italiano » (1817) e quella in mi min. (1819) dove sono adombrati alcuni de' tratti caratteristici del creatore. Di gran lunga superiori sono le *sinfonie*, in numero di sette, composte fra il 1813 ed il 1828.

Sono, è vero, di valore disuguale: la prima in re magg. (1813) non è paragonabile alla *sinfonia tragica* — che la segue di soli tre anni — che ha un carattere con quel suo tema rotto sospirante angosciato: che ha un *adagio* bellissimo, compatto, conciso. Non è neppure paragonabile a quella in si bem. magg. (1816) con quel suo primo movimento leggermente mozartiano e, meglio, haydniano ma insolitamente spedito stringato comprensivo. Sprazzi di luce sono però dappertutto.

Di alto valore, a giudicare dalla notorietà, dovrebbero essere i due movimenti dell'*Incompiuta* (1822). E per me sono fra le creazioni meno felici di Schubert. E per me è sintomatico il fatto che egli non l'abbia compiuta. Il fantastico creatore ha avuto qui una fantasia poco elevata, punto alata, punto ricca, ma modesta involuta indecisa a spiccare il salto, perpetuamente ripiegata su se stessa e tornante su se stessa.

Donde tanta notorietà? Per la frase melodica del primo movimento, il momento più infelice della sinfonia? Per quel che di orecchiabile è in quella frase? O non più tosto per la speculazione di quella *orecchiabilità* da parte dei direttori d'orchestra? Per la pigrizia mentale dei direttori d'orchestra, virtuosi della bacchetta, paragonabile alla pigrizia mentale dei virtuosi del pianoforte e del violino? Indolenza di cercare il nuovo? Malvezzo di imitarsi a vicenda e seguirsi e pedinarsi?...

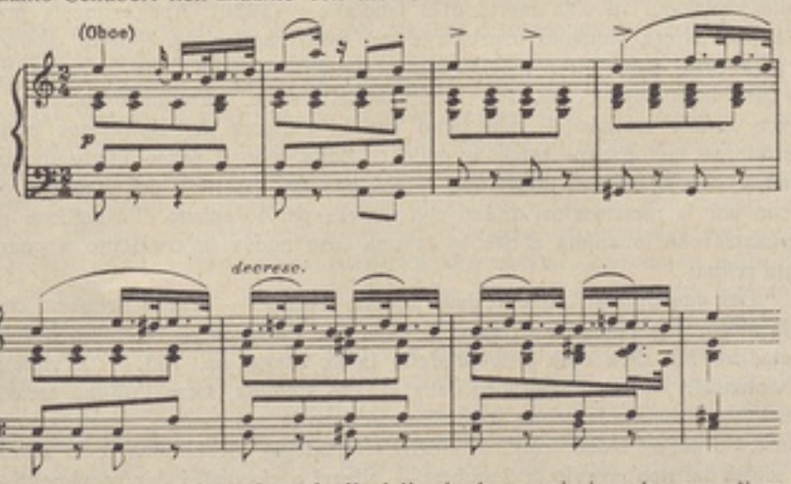
Fra le più alte creazioni di Schubert va invece considerata la settima *sinfonia*, l'ultima, in do magg. Creata nel marzo del '28: fra pochi mesi il dolce ed infelice poeta non sarà più... la *sinfonia* resterà ignorata per dieci anni, fino a quando un altro poeta, Roberto Schumann, la ritroverà tremante di venerazione e di ammirazione fra i manoscritti in possesso del fratello Ferdinando Schubert, e la porterà seco e l'affiderà alle vigili cure di Mendelssohn, che ne dirigerà la prima esecuzione il 21 marzo 1839 a Lipsia.

Una creazione superba. Una creazione vasta. E dico vasta, non lunga. La distinzione va fatta perchè talvolta Schubert è lungo. Nella fretta del comporre — si pensi alla prodigiosa quantità di musica che ha lasciato — nel calore, nella passione si ripete e per noi, oggi, che siamo concisi e stiamo diventando telegrafici, per noi che abbiamo fretta, che non abbiamo più la pazienza dei nostri nonni — che l'impiegavano a scoprir bellezze nuove — le ripetizioni son lunghezza. Dovremo rieducarci e riacquistare tanta fantasia?....

La sinfonia è creazione vasta: 46 minuti di musica, ma il discorso è così ricco e scorrevole, i termini sono talmente interessanti, le idee nobili, la tesi attraente che la lunghezza si snoda inavvertita.

Quattro movimenti. Una *introduzione* aperta dai corni soli, sviluppata dai fiati, ricamata dagli archi e segue l'*allegro ma non troppo*. Un'idea maschia, robusta, un gesto forte: poi inattesa, improvvisa la seconda idea, dolce seria accorata, un fare che si ritroverà tanti anni dopo in Brahms. Lo sviluppo tematico bello: serene dolcezze, finezze di poesia, di pensiero, di colori: poi slanci, pienezze di suono, esuberanze: riflessioni profonde, pensose...

Quanto Schubert nell'*andante con moto!*



« Egli ha dei suoni per i sentimenti più delicati: ha pensieri anche per gli avvenimenti della vita, i fatti quotidiani. Così multiformi sono i pensieri e gli atti degli uomini, altrettanto è molteplice la musica di Schubert. Ciò che egli vede coll'occhio e tocca colla mano si trasforma in musica... ». Queste parole di Schu-

mann si possono applicare a questo brano, di cui altrove ha scritto: « in esso si trova un passo dove un corno chiama da lontano, che par esser disceso da un'altra sfera. Pare che un ospite divino si sia introdotto di soppiatto nell'orchestra ». È il passo alle misure 148-160 che prepara la ripresa.

Vivacissimo lo *scherzo*. Un genere dove Schubert è inimitabile: signore assoluto, inesauribile, instancabile. Le sue trovate non han fine — guardate subito in principio: anche i timpani bisbigliano il tema... — E tutto fatto con una semplicità, una spontaneità: composto così in pochi minuti, chiaro, trasparente. Nulla per stupire — nulla di certo esibizionismo d'oggi fatto di stupefacenti, esercitazioni vuote di sostanza, chiacchiere — tutto consueto sentito vissuto.

Magistrale la parte di mezzo del *finale*: superbo lavoro tematico, magnifica prova di quanto possa ancora un procedimento tanto antico quanto l'imitazione. Ma c'è un'ombra: lo strumentale non contribuisce alla vita, al calore, a quel continuo *divenire* che è nella sostanza. Strumentale serio, severo: troppo. Manca di mobilità, di sostanza fluida, liquida nelle zone medie. È lo strumentale di Beethoven, perfettamente tagliato per la musica di Beethoven — impossibile pensarne un altro — insufficiente alla musica di Schubert. Sarebbe egli giunto ad un tipo di strumentale più adeguato? Nessun dubbio: Schubert compone mirabilmente per pianoforte; si sa quale contributo ha dato questo strumento allo sviluppo dello strumentale; egli non avrebbe tardato a trasportare i modi del pianoforte nell'orchestra.

***

Quindici sono i *quartetti*, composti fra il 1812 ed il 1826 e due i *quintetti*. Analizzare minutamente questa mole non è possibile. A tratteggiarne i caratteri generali dovrei ripetere la maggior parte delle cose dette fin qui. Così mi limiterò a notare che anche fra i *quartetti* ve n'è uno che richiama di preferenza l'attenzione dei quartettisti: quello in re min., di cui il movimento lento è costituito dalle variazioni su « la morte e la fanciulla » (1826). Anche questa preferenza è a mio parere alquanto usurpata e più tosto capricciosa. Questo *quartetto* non è all'altezza, anzi! forse meglio, alla profondità di quello che lo segue in ordine di data, in sol magg., op. 161: l'ultimo della serie. Altra importanza ha e dovrà avere questa creazione: non tanto per la bellezza dell'ispirazione quanto per l'arditezza nel disegno totale e nella condotta, per il senso intensamente drammatico, per alcuni lati nuovi che si rivelano nel carattere del creatore, o quanto meno per la metamorfosi di lati non nuovi: per lo spirito di ribellione e d'indipendenza che lo anima e che lo fa una cosa nuova in confronto a quanto si è fatto prima.

Dei due *quintetti*, quello detto « della trota » — *lied* di Schubert che, come « la morte e la fanciulla », serve di tema alle variazioni — è chiaro e dolcemente melodico. Ma altra cosa è il *quintetto* in do magg. op. 163 — 2 violini, viola, 2 violoncelli — contemporaneo della grande *sinfonia*, forse l'ultima creazione del musicista, eseguito la prima volta 22 anni dopo la sua morte... Quattro movimenti: pensosi e severi i due tempi di mezzo — l'*adagio*, ricchissimo, e lo *scherzo*, che si scosta dal tipo proprio di Schubert — allegri e giocondi i due movimenti estremi.

Allegro giocondo e leggero ha finito questo altissimo creatore: « come se il domani potesse ancora ricominciare ».

LUIGI PERRACHIO.

Di un "si naturale,, e di qualche altra cosa

Roma, giugno MCMXXXI/IX.

Egregio Signor Direttore,

ho letto con vivo interesse l'articolo che Vittorio Gui ha pubblicato nel numero di maggio di *Musica d'Oggi*, in merito al famoso e tanto discusso *si naturale* trovantesi alla trentesimaterza battuta del solo di corno inglese nella sinfonia del *Guglielmo Tell* di Rossini. Riferendosi ad un brano (in verità, sinora ben poco noto) delle *Memorie* di Arditi, parrebbe che quel celebre *si naturale* avesse proprio da essere — come del resto portano quasi tutte le edizioni anche antiche — un *la*. Cosa che — come giustamente osserva Gui — urta contro il più elementare buon gusto, il *si* essendo indubbiamente assai superiore al *la*, e d'altronde ripetendosi la risoluzione *si-sol* non meno di otto altre volte nella medesima melodia, della quale costituisce così una caratteristica inconfondibile e tipica. Tuttavia, malgrado la attendibilità apparente del documento di Arditi, mi pare che il dubbio sia già da tempo stato risolto in favore del *si*, ed in modo veramente inappellabile. La versione che dà fede al *si* è tradizionale in Francia, dove appunto fu creato il capolavoro rossiniano e dove — più di ogni paese — è rimasto popolare e di repertorio corrente. Nel 1897, si accese in Inghilterra (dove si pretendeva che la nota dovesse essere un *la*) una vivace discussione, e si pubblicarono in proposito articoli ed opuscoli, notevoli fra questi ultimi quello del Rivière, intitolato *La ou si?*, pubblicato a Londra in quel medesimo anno, e quello del Malherbe, comparso prima come articolo nel « Petit Musicien » di Parigi. Ambedue gli opuscoli giungono alla conclusione, suffragata da ampia documentazione, che la verità risieda dalla parte del *si*. Vi ha poi un'altra testimonianza, e questa di alto valore: quella di Giulio Ricordi, che narra nella sua «Gazzetta Musicale» che trovandosi a Parigi nel 1867 (e quindi *un anno solamente prima della morte* del Pesarese) egli ebbe dal Maestro la conferma che si deve eseguire il *si*. « È facile — disse Rossini — convincersi che il *si* dà e mantiene il carattere pastorale senza confronto col *la*. Ho scritto *si*; onde vi prego, ritornando in Italia, di correggere le parti d'orchestra e gli spartiti, e — se lo credete necessario — aggiungete magari una annotazione, affinchè, seguendo una inveterata abitudine, gli esecutori non continuino a leggere un *la* ». Ed a questa categorica affermazione, corroborata dalla alta fama di integrità artistica e di serietà di Giulio Ricordi, si riferirono sempre i maggiori direttori d'orchestra italiani non solo, ma anche stranieri (ebbi conversazioni in proposito con Strauss, con Nikisch e recentemente col Dr. Muck).

Infine abbiamo, in ultimo ricorso, l'autografo conservato alla biblioteca dell'Opéra di Parigi. Ebbi recentemente ancora l'occasione di consultare quel prezioso documento, ed appunto in merito alla questione della quale si occupa questo scritto. L'autografo porta un indiscutibile *si*. Non solo, ma volli — in quella medesima circostanza — vedere la parte di corno inglese, conservata pure presso la stessa biblioteca, e che servì alla prima rappresentazione del 3 agosto 1829; ed ebbi così a constatare che recava essa pure un *si*.

Abbiamo dunque, in favore del *la*:

a) il documento di Arditi, che forma l'oggetto dell'articolo di Gui;

b) quasi tutte le prime edizioni (compresa quella romana della partitura orchestrale pubblicata da Ratti, che posseggo, e che credo sia di poco posteriore alla prima, pubblicata dal Troupenas di Parigi).

Abbiamo invece in favore del *si*:

a) l'autografo di Rossini, conservato a Parigi;

b) la parte di corno inglese adoperata per la prima rappresentazione dell'Opéra, conservata presso la medesima biblioteca;

c) la prima partitura orchestrale, pubblicata da Troupenas a Parigi;

d) la partitura orchestrale edita a Firenze nel 1860 da Guidi;

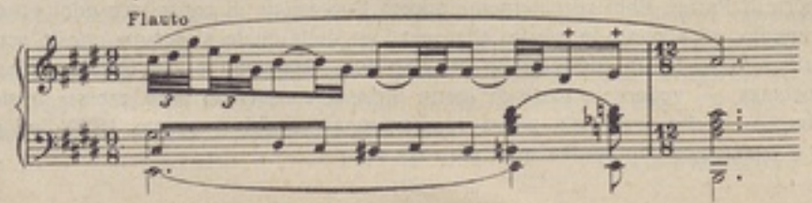
e) la autorevolissima affermazione di Giulio Ricordi, raccolta dalla bocca del Maestro pochi mesi prima della sua morte, e quindi posteriore al documento che Arditi pretende di aver avuto da Rossini.

Rimane adesso da scegliere fra le due documentazioni. Ed allora, per quanto si voglia annettere importanza alle affermazioni di Arditi, non si può però negare che, contro al documento da lui allegato in favore della sua tesi, sta un insieme di prove veramente forte, per non dire schiacciante, tra cui l'autografo nitidissimo e la parte staccata che fu quella della prima rappresentazione, e che quindi avrebbe portato — se il *la* fosse la verità — un errore così madornale, da non poter supporre un istante che Rossini non se ne sarebbe accorto alle prove. Gui affaccia la ipotesi che il famoso biglietto da visita autografo che Arditi ebbe da Rossini sia una falsificazione. Io lo credo senz'altro. A meno ancora che Arditi abbia approfittato di un momento di stanchezza mentale del grande vecchio, forse di leggera senilità, per strappare a Rossini una conferma « ufficiale » ad una sua opinione personale, la quale concorderebbe perfettamente del resto colle pessime informazioni storiche che abbiamo sul « valore » musicale dell'autore del famigerato *Bacio*.

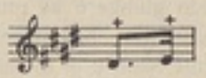
Ad ogni modo, credo che — anche dopo di aver conosciuto l'episodio arditiano (e dobbiamo essere grati a Vittorio Gui di aver scovato in quelle pressochè ignote « Reminiscenze » questo interessante brano) — si possa, si debba continuare ad eseguire il *si*, il quale ha dalla parte sua non solo un interesse musicale infinitamente superiore, ma anche una documentazione che si può considerare definitiva e inappellabile.

Poichè siamo in sede di « errori » musicali, mi sia consentito di abusare ancora un istante dello spazio oggi concessomi, per segnalare un curioso sbaglio trovantesi nel *Prélude à l'Après-midi d'un faune* di Debussy, sbaglio il quale credo sia sinora sfuggito a tutti i direttori, e che mi fu possibile pochi mesi addietro di accertare in modo esauriente.

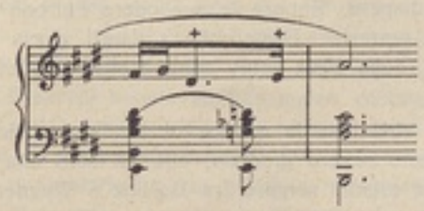
La seconda battuta dopo il N. 2 di richiamo porta, nella partitura edita da Fromont e così pure nel materiale orchestrale:



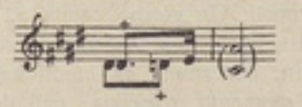
Da lunghi anni avevo il sospetto che le due ultime note avessero ad essere ritmate così:



ciò che è senza dubbio infinitamente più logico e musicale. Avendo avuto nello scorso febbraio l'occasione di dirigere quel celebre poema all'*Orchestre Symphonique de Paris*, chiesi comunicazione del manoscritto al successore di Fromont, signor J. Jobert, e fui così in grado di ristabilire quanto era accaduto. Debussy aveva bensì scritto un punto dopo il *re*, ma dimenticato il taglio di semicroma al *mi*. Dimodochè l'incisore, nel dubbio, optò per la soppressione del punto, trasformando le due note in altrettante crome. E Debussy — che era un pessimo correttore di bozze — non si avvide dello sbaglio, il quale rimase inosservato per oltre trent'anni. Si obbietterà che — anche dopo aver esaminato il manoscritto autografo — potrebbe rimanere il dubbio che l'errore consistesse non già nella dimenticanza del taglio di semicroma da parte di Debussy, ma invece nell'aver punteggiato il *mi* che doveva invece essere semplice croma. E questa obbiezione sarebbe giustissima, ed avrebbe dalla parte sua non solamente la partitura pubblicata, che fu riveduta (?) dall'autore, ma anche la parte staccata che, sin dall'inizio, ha servito a perpetuare questo grave errore. Ma ho potuto consultare presso il medesimo editore l'autografo della riduzione — fatta da Debussy stesso — del medesimo poema per due pianoforti. Ed ebbi qui la estrema soddisfazione di trovare:



Ritengo tale precisazione del testo assai importante. Anzitutto essa dà alla melodia il suo ritmo logico, che era gravemente alterato da quelle due crome. Arricchisce poi l'armonia di quel bellissimo urto momentaneo dei due *re*:



che è senza dubbio assai più raffinato dell'armonia che recava la partitura. Infine, siccome il flauto deve necessariamente riprendere fiato dopo il *mi*, per continuare le battute successive, il nuovo ritmo porta con sè l'obbligo di rallentare assai la battuta stessa (seconda dopo [2]), onde aver il tempo di respirare senza troppo distruggere il ritmo melodico.

Abbiamo dunque veduto come l'esame dei manoscritti possa sempre essere utile. Nel caso del *Guglielmo Tell*, la cosa era assai semplice e l'indagine agevole. Nel caso dell'*Après-midi d'un faune* invece, il dubbio avrebbe potuto continuare

a sussistere, anche dopo l'esame dell'autografo. Ma, questa volta, la dimostrazione del sospettato errore venne definitivamente offerta da un altro autografo dello stesso lavoro. Ed allora, dovendo giungere ad una « morale » dopo quanto segue, mi pare che quella possa così definirsi: fidarsi anzitutto del proprio gusto (specialmente quando questo è veramente sano e di buona qualità ed irrobustito da un'alta coltura) in caso di problemi come quelli che abbiamo esaminato in questo scritto. E poi fidarsi dei manoscritti quando quelli hanno evidentemente ragione, ma anche disinteressarsene quando hanno visibilmente torto (come sarebbe stato precisamente il caso per l'*Après-midi d'un faune*, ove non fosse per fortuna avvenuta la prova inappellabile del secondo autografo).

RingraziandoLa della ospitalità che vorrà concedere a questa mia lettera, La saluto con viva cordialità.

ALFREDO CASELLA.

Ettore Berlioz

A pochi uomini di genio fu amareggiata la vita come ad Ettore Berlioz. La sua esistenza trascorse tra le lotte più aspre per il pane quotidiano ed anche per il defenestramento della cattiveria dei colleghi, che l'avevano preso a perseguitare e gli facevano mille dispetti. Eppure le sue opere finirono col trionfare e il suo nome si impose alla posterità. Basterebbe a dargli gloria quella *Dannazione di Faust* che ancor oggi, dopo circa cento anni, è così viva ed attuale, così delicata e così dotta.

Cosima Wagner chiamava la musica di Berlioz musica da pubblico e non da musicisti. Ma questo severo giudizio, che ha solo una parvenza di vero, si spiega con l'inimicizia esistita sempre fra Berlioz e Wagner.

Ettore Berlioz nacque a Côte S. André nel 1803 da un medico di grido. Ma, compiuti i primi studi, quando si recò a Parigi per frequentare la facoltà di medicina di quella Università ed uscirne anche lui con una laurea dottorale, trascurava le lezioni di anatomia e di patologia per accorrere ai molti concerti che si succedevano nella metropoli. Un giorno capita ad un'audizione di Beethoven. Prima di allora non aveva sentito nulla del grande compositore tedesco, e quella musica gli penetrò talmente nell'anima da inumidirgli gli occhi. La linea della sua esistenza fu, da quel momento, tracciata; egli dette un calcio a tutti i libri di medicina, disertò le aule universitarie e volle dedicarsi anima e corpo alla musica. Col semplice aiuto di una chitarra cominciò a comporre pezzi di ogni genere, e forse questo periodo giovanile fu il più lieto della sua vita. Ma la letizia doveva durar poco. Suo padre, accortosi dei mancati progressi negli studi desiderati, gli tolse la pensione. Il momento era grave e bisognava superarlo. Berlioz non si perse di animo, ma, presentatosi al direttore dell'Opéra Comique, chiese ed ottenne di essere ammesso tra i coristi. Aveva una bella voce, e gli corrisposero una paga modesta, ma bastevole per i suoi parchi bisogni. Era tuttavia ancora

così poco esperto nella composizione che una sua *Messa* di quel tempo rivelò tanti difetti tecnici da non potere essere rappresentata.

Rappacificatosi col padre, ogni anno componeva un pezzo musicale, nella speranza di ottenere il così detto *Premio di Roma*, che gli avrebbe dato il diritto di essere iscritto tra i pensionati dell'Accademia di Francia. Nel 1928 riuscì secondo. Finalmente nel 1830, con la sua ouverture *Sardanapalo*, scritta durante l'insurrezione del luglio, mentre le palle fischiavano ed il rumore dei colpi di cannone faceva tremare il tavolino sul quale produceva, ottenne la desiderata vittoria e poco dopo partì per Roma.

Direttore dell'Accademia era, allora, nel 1830, il pittore Orazio Vernet, che viveva da buon collega con i suoi pensionati, ai quali lasciava completa libertà di uscire o di tornare a casa, spesso anche contro i regolamenti dell'Accademia.

Il Berlioz a Roma doveva studiare la musica. Ma c'era musica a Roma in quei tempi? Egli afferma di no. I teatri, dice, davano delle *platitudes*. La musica in San Pietro, accompagnata da un organo che si muoveva sulle ruote, e che appena, scrive, « sarebbe stato tollerato in un istituto di terz'ordine di Parigi », lo lascia freddo, e le stesse esecuzioni delle opere del Palestrina, sul cui valore fa ampie riserve, le dice guastate dalla cattiva interpretazione, che troppo ricorda l'andazzo di teatro. Si meraviglia che nella *Giulietta e Romeo* di Bellini, della quale, è giusto dirlo, parla con ammirazione sincera, la parte di Romeo sia sostenuta da una donna, il che « turba tutta l'armonia estetica dell'opera ».

La musica della quale discorre con entusiasmo è la musica dei *pifferari* che nel Natale suonano innanzi alle immagini della Madonna. È musica, dice, « fresca e sgorgante dall'anima del popolo, e ad essa, per formare un'opera d'arte meravigliosa, non mancano in Roma che le verdi montagne d'Abruzzo e il rumore misterioso del vento nelle loro foreste ».

A San Luigi dei Francesi assistè ad una messa cantata in onore del re de' francesi, nella quale l'organo non giunse mai ad accordarsi con le voci.

Questa mancanza di nutrimento artistico aveva operato così profondamente nell'animo di Berlioz da gettarlo in una plumbea malinconia. Neppure i ricevimenti dell'Accademia di Francia giungono a distrarlo. La sera, al Caffè Greco, dove si dànno convegno tutti gli artisti stranieri a bere il *punch* dell'amicizia, egli rimane spesso seduto in un angolo, triste e solo.

Trovò un poco di pace in una gita che fece a Subiaco, e che fu per lui come un bagno di salute: la vivacità e la freschezza con le quali la racconta, ne fanno ampia testimonianza. Non è da meravigliare, dopo ciò, che alla fine del primo anno di pensionato non aveva pronta quella composizione religiosa che il Regolamento dell'Accademia prescrive di presentare al giudizio dei Maestri.

« In Italia, — egli confida ad un'amica, la Principessa di Wittgenstein — non mi riusciva di scrivere una nota. Allora feci copiare semplicemente una mia Messa che era stata cantata due volte a Parigi prima della mia partenza, e mandai la... nuova composizione ai miei giudici. Questi, ammirati, dichiararono che il lavoro mostrava l'evidente influenza del mio soggiorno in Italia e che in esso si riscontrava, ormai, l'intenzione di abbandonare quelle mie tendenze musicali scandalose ». Ma, partita questa lettera, il compositore capì di aver detto un po' troppo, e allora scrisse subito a Liszt: « Nella mia lettera alla principessa mi sono lasciato trascinare a dire qualche verità sulle mie impressioni di Roma. Ti prego, perciò,

di volerla indurre a mantenere il segreto più profondo sulla mia confessione. Non è sempre opportuno dire la verità in pubblico, e questa mi porterebbe non piccole noie... ».

È da sapersi che Berlioz aveva posto in quel tempo la sua candidatura all'Istituto! Benchè stimasse che al mondo vi fossero *troppi* accademici, aveva un gran desiderio di vedervene aggiunto ancor uno. E quest'uno era lui.

Ma poi, anche Roma lo ispirò, e frutto della sua dimora nell'Urbe furono l'ouverture *Lelio*, il *Ritorno alla vita* ed una fantasia sulla *Tempesta* di Shakespeare. Dopo diciotto mesi di esilio tornò a Parigi, dove nel 1835 ottenne il posto di critico musicale nel giornale dei *Debats*, e fu poi nominato bibliotecario dell'Istituto Musicale.

Ciascuna di queste cariche gli fruttava 1500 lire al mese, un totale di 3000 lire, che, allora, erano qualche cosa, ma che, tuttavia, lo tenevano legato al carro, impedendogli ogni volo. Nelle sue *Memorie* egli narra che, mentre aveva la moglie molto malata, gli venne, una notte, l'idea di una sinfonia. Si alza per andare a scriverla, ma pensa: « Se io comincio questo pezzo, scriverò tutta la sinfonia, che sarà importante, vi dedicherò tre o quattro mesi, non farò più appendici, non guadagnerò più nulla. Poi, quando sarà compiuta, non potrò resistere alla tentazione di farla copiare (1000 o 1200 franchi di spesa), quindi di farla sentire: darò un concerto, il cui incasso coprirà appena la metà delle spese: perderò ciò che non ho; mi verrà meno il necessario per la povera malata, e non mi resterà più nè di che far fronte alle mie spese personali, nè di che pagare la pensione di mio figlio sulla nave, dove prossimamente deve imbarcarsi. Queste idee mi dettero un brivido e gettai la penna dicendo: Bah! Domani avrò dimenticato la sinfonia. La notte seguente sentivo chiaramente l'*allegro*: mi sembrava di vederlo scritto, ero pieno di un'agitazione febbrile, cantavo il tema... stavo per alzarmi.... Ma le riflessioni della vigilia mi frenarono ancora. Tenni duro contro la tentazione, mi aggrappai alla speranza di dimenticare. Finalmente mi addormentai e l'indomani, al risveglio, qualunque ricordo era scomparso ».

Tutto questo è veramente tragico. Ma ciò che più rattrista è il pensare quanta fatica gli costasse assolvere al suo compito di critico musicale dei *Debats*. Non che egli non avesse pronto e sicuro il giudizio, ma la letteratura non era per lui come la musica, ed allineare dei periodi di prosa rappresentava un'impresa assai più ardua che non allineare delle note musicali.

Per Berlioz quel *feuilleton*, cioè quell'appendice settimanale dei *Debats*, rappresentava un supplizio. Tanto più che talora non poteva dire tutto quello che pensasse: « Questa fatica, per me sempre nuova, mi avvelena la vita » — dichiara nelle sue *Memorie*. — Fa, poi, una curiosissima descrizione della tortura che una volta gli dette un *feuilleton*. Per scrivere le prime dieci righe impiegò tre giorni. « I lobi del mio cervello sembrava che si infrangessero. Avevo, nelle vene, come delle ceneri ardenti. Talvolta rimanevo coi gomiti appoggiati al tavolino, tal'altra camminavo a grandi passi come un soldato di sentinella che abbia freddo. Appoggiata alla scrivania c'era una chitarra: con un calcio la sfondai. Sul caminetto due pistole mi guardavano con i loro occhi rotondi: le fissai lungamente. Mi davo dei gran pugni sul capo. Infine, come uno scolaretto che non può fare il compito, scoppiai in lagrime, strappandomi i capelli ». L'arrivo del figliuolo, un bimbo di sei anni, lo calmò. « L'indomani riuscii, finalmente, non so come, a scrivere non so che, su non so chi... Sono passati quindici anni da quella volta — concludeva — ed il mio supplizio dura ancora! ».

Nel 1832 dovette allogarsi in una stanza mobiliata nella Rue Saint-Marc perchè non possedeva di che arredare un appartamento. L'anno successivo si trasferì a Montmartre, in una casetta di un piano. Vi occupava due stanze, mentre le altre erano tenute dal padrone di casa, certo Thorel. Quivi scrisse la sinfonia *Aroldo in Italia*. Con lo sguardo errava sulla pianura di Saint-Denis e con la fantasia gli pareva di essere nella Villa Medici. Era felice: Eugenio Sue, Liszt, Chopin, Alfredo de Vigny, si recavano a visitarlo; ma non aveva danari. Riusciva a stento a sbarcare il lunario.

Nella nuova casa di Montmartre, dove si trasferì nel 1834, gli antichi amici continuavano ad avvicendarsi. Il *Paradiso*, come egli lo chiamava, vide anche la figura di Rossini: grasso, sudato e sorridente, saliva qualche volta nel piccolo eremo, facendo sfoggio della sua scienza gastronomica.

Una lapide ricorda che il grande compositore visse tra quelle mura, che un giovane pittore italiano, uno di coloro che più hanno esplorata e compresa ed amata quella metropoli, Anselmo Bucci, ebbe care, perchè furono fin dall'inizio della guerra, la sua dimora ed il suo studio. In quella casa Berlioz compose, oltre ad *Aroldo*, il *Benvenuto Cellini*. Sperava che quest'opera lo avrebbe tratto dagli imbarazzi finanziari, ed invece fu un disastro: non tenne il cartellone che tre sole sere!

Ettore Berlioz faceva, dunque, il critico, perchè la musica non gli procurava i mezzi per vivere. Fu soltanto dopo le rappresentazioni dei *Troiani a Cartagine*, che potè consacrarsi interamente alla sua arte prediletta.

Nelle *Memorie* si legge questo grido di esultanza: « Finalmente, finalmente, finalmente, dopo trent'anni di schiavitù, eccomi libero! Non ho più da scrivere appendici, non ho più mediocrità da elogiare, nè menzogne da dire, nè commedie da recitare. Sono libero, e posso non andare più a teatro, non più parlarne, non più udirne parlare! ».

Ma la via libera dell'arte non lo sottrasse alle lotte per l'esistenza. Nel 1854, quando già era in vista, i colleghi gli crearono intorno una tale rete di ostilità da rendere impossibile la rappresentazione del suo oratorio: *L'Infanzia di Gesù*. Ma il compositore con un'astuzia vi riuscì ugualmente: *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*, ed un bel giorno pubblicò di aver scoperto un Oratorio inedito di certo Pierre Ducré, maestro di Cappella sotto Luigi XIV. Poco tempo dopo egli scriveva alla Principessa Sayn Wittgenstein, l'amica di Franz Liszt: « Al mio oratorio (quello che feci passare per un lavoro di Ducré) si prepara un successo da offuscare tutte le altre mie composizioni. Esso venne accolto come il Messia, e i magi (i critici) poco mancò non gli offrissero incenso e mirra. Si lodano i miei progressi, tutti si congratulano perchè *cambiai* la prima maniera, e dicono altre corbellerie del genere. Ecco come è il pubblico! ».

Abbiamo già detto, parlando di Liszt, con quanta amorevolezza il grande pianista ungherese incoraggiasse Berlioz a raccogliere alcuni pezzi orchestrali e vocali, dai quali egli vedeva già sorgere un'opera sinfonico-vocale. Berlioz fece questo, ed avemmo il suo capolavoro, *La Dannazione di Faust*, che fu composta a pezzi e bocconi, in sedia di posta, sulle grandi strade dell'Austria, Ungheria,

Slesia e Normandia, che il musicista si era dato a percorrere, e nei suoi vagabondaggi pensosi, durante le parentesi parigine. L'*Invocazione alla natura* e l'*Introduzione* nacquero durante le sue corse in carrozza di posta e sui battelli del Danubio. La scena sulle rive dell'Elba, il ballo delle Silfidi e l'aria di Mefistofele furono creati a Vienna. « A Pest — lasciò scritto il musicista nelle sue *Memorie* — alla luce della fiammella di gas di una bottega, una sera in cui mi ero smarrito per la città, ho composto il ritornello dei contadini; a Praga mi sono alzato nel cuor della notte per fermare un canto che avevo timore di dimenticare: il coro degli angeli nell'apoteosi di Margherita ».

A Breslavia trovò le parole e la musica della canzone latina degli studenti. In casa di un amico a Douen scrisse il gran trio: « Angelo bello, la cui dolce immagine ». Il resto dell'opera fu composto, o meglio, improvvisato a Parigi, parte in casa, parte al caffè delle Tuileries. Finalmente la celebre marcia di Racoczy fu creata dal maestro a Vienna subito dopo il successo trionfale di una serie di concerti.

Il Berlioz, grande ammiratore di Goethe, gli aveva mandato il primo abbozzo della *Dannazione* fin dal 1828, senza riceverne neanche una parola di risposta. Ma la composizione, ripresa, elaborata, rifatta, non fu ultimata che nel 1846. In due mesi, il musicista, esplicando un'attività degna del suo grande emulo, Wagner, riuscì ad allestire l'esecuzione del grande poema sinfonico vocale all'Opéra Comique di Parigi. Riunì l'orchestra, i cori, i solisti di cartello, concertando egli stesso lo spartito. Nè trascurò di preparare l'ambiente con una propaganda abilmente fatta per mezzo della stampa. La prima esecuzione si dette il 6 dicembre. Nevicava; nel teatro semivuoto faceva un freddo che paralizzò gli esecutori e lo stesso autore. Fu un disastro. Nè le cose migliorarono alla seconda rappresentazione la sera del 20 dicembre. Nevicava, l'uditorio era ancor più scarso. Un bello spirito potè dire: « *La canzone del topo* passerà inosservata, perchè non c'è un gatto in teatro ».

Invano Teofilo Gautier espresse il giudizio di cui oggi possiamo valutare l'esattezza: « Ettore Berlioz ci sembra costituire con Hugo e con Eugenio Delacroix la trinità dell'arte romantica ». Tali parole non trovarono alcuna eco. « Nella mia carriera di artista — confessava in quei giorni Berlioz — nulla mi ha più profondamente ferito di questa inattesa indifferenza ». E alla sorella il compositore scriveva, disponendosi ad andare in Russia per cercarvi la fortuna che non aveva trovato in Francia: « Ho speso somme pazze... Ormai sono costretto, come gli uccelli da preda, a cercare lontano di che vivere... ». È appena da una ventina di anni che i francesi hanno concesso al Berlioz il posto che si merita. Ma in questo periodo le pagine della *Dannazione* sono state eseguite centinaia di volte soltanto nei concerti dello Châtelet.

Nessuna vita amorosa è stata tanto romantica come quella di Berlioz. Nel suo interessante studio, Stefano Rey lo dice sopratutto un amante sfortunato, perchè, come tutti i romantici, inseguiva le creazioni del suo spirito nelle donne che credeva di amare, e ben presto il suo amore si trovava distrutto dalla realtà. Ma la delusione amorosa era necessaria per nutrire il suo genio che aveva il gusto e quasi il bisogno del dolore. Berlioz non avrebbe scritto la *Sinfonia fantastica* se non avesse visto Harriet Schmidsohn incarnare la parte di Ofelia

nell'*Amleto*. Ma essa non corrispose al suo amore che cinque anni dopo. La bellissima attrice, compagna di arte del famoso Kean — ricorda Margherita Bario in un profilo biografico — aveva appena venti anni, quando, nel 1828, faceva parte della Compagnia inglese che si recò a Parigi per recitare opere di Shakespeare, allora ignote a quel pubblico. L'annunzio di queste rappresentazioni suscitò grande aspettativa tra i parigini, ed alla prima della Compagnia inglese al teatro dell'Odeòn, con *Amleto*, il successo fu immenso. Nel pubblico era un giovane alto, scarno, dal gran naso aquilino, dall'abbondante capigliatura rossigna, un giovane musicista in rotta con i maestri allora imperanti: Rossini, Paër, Cherubini, Bellini, Boieldieu, Donizetti, un ardente fautore di Mozart, Gluck, Spontini, Weber, Beethoven, un ribelle, un genio, Ettore Berlioz... Sconvolto nel più profondo dell'anima dalla bellezza e valentia dell'interprete, che gli apriva il mondo ignoto della poesia shakespeariana, Berlioz rimase subito preda di un'ardente passione per Enrichetta Schmidsohn; ebbe il coraggio di tornare l'indomani a teatro per sentirla in *Giulietta e Romeo*, ma gli mancò la forza di vederla ancora sulla scena, così vicina e pur tanto lontana; con tutta l'impulsività del suo temperamento violento ed estremo, si lasciò andare alle maggiori stravaganze, errando all'impazzata nei dintorni di Parigi fino a rimanere esausto di forze sulla neve o sulle rive della Senna. Berlioz scrisse alla Schmidsohn parecchie lettere, ma con esito completamente negativo: non sapendo come fare per essere conosciuto dall'artista per la quale tutta Parigi delirava, volle dare un concerto di sue composizioni, sperando di ottenere un successo. Il concerto, organizzato attraverso infinite difficoltà artistiche e finanziarie, ebbe buon esito ma non fu il trionfo che l'autore aveva sperato, e, malgrado i resoconti dei giornali, Miss Schmidsohn non ne seppe nulla! Intanto si annunziava all'Opéra Comique una rappresentazione a beneficio dell'attore Huet; l'artista inglese Abot e miss Schmidsohn, con atto di solidarietà fraterna, promisero il loro concorso; avrebbero recitato due atti di *Giulietta e Romeo;* a Berlioz parve occasione quanto mai favorevole per poter avvicinare la grande tragica, e cercò ogni mezzo per fare includere una sua *ouverture* nel programma della serata: egli arrivò alla prova mentre gli artisti inglesi erano alla scena della tomba, quando Romeo solleva il corpo esanime di Giulietta; Berlioz dette un urlo terribile e fuggì; miss Schmidmsohn lo vide e ne rimase spaventata. Fu tutto! Tali le prime scene... mute di questo drammaticissimo amore.

Berlioz scrive all'amico Ferraud: « Possibile!... Io giungerei ad essere amato da Ofelia, o, almeno l'amor mio la lusingherebbe, le piacerebbe!... Il mio cuore si gonfia, la mia immaginazione fa degli sforzi terribili per comprendere questa immensità di delizia senza riuscirvi ».

Ma la Schmidsohn è inesorabile: non si commuove, e lascia — dice l'Incagliati — che egli si sfoghi, imprecando contro la ria sorte sulla... carta. Insofferente, adirata di così esasperati spasimi, fugge via, ripara in Olanda.

E Berlioz, in data 9 aprile 1829, scrive:

« È partita, e, partendo senza pietà per le mie angosce di cui fu testimone per due giorni di seguito, non mi ha lasciato che questa risposta portatami da un messaggero: « Non vi è nulla di più impossibile... ».

Impossibile? Berlioz ha uno scatto di ribellione. Scrive ad un amico: « Io sono sempre felicissimo. La mia vita è sempre piacevole. Niente dolori, niente disperazioni, niente disillusioni ».

Il cuore, però, non regge. Quell'immagine ritorna a disegnarsi nella sua fantasia e a torturargli l'anima.

« Essa è tuttora a Londra — scrive Berlioz — e, nonostante la lontananza, mi par sempre di sentirla vicino a me. Oh, disgraziata! Se potesse un istante concepire tutta la poesia, tutto l'infinito di un simile amore, volerebbe tra le mie braccia, anche a costo di morirvi ».

D'un tratto Ofelia diventa per lui « una cortigiana »; l'artista « una donna ordinaria, incapace di comprendere un sentimento immenso e nobile come quello di cui io l'onoravo ».

E si invaghisce (dispetto o volubilità?) di una giovane pianista di stile classico che tutta Parigi musicale ammira ed acclama, e scrive per essa musica su musica. Affida ad un'orchestra di cento professori e ad un coro di centocinquanta voci l'incarico di proclamare la sua Camilla come « l'*ottava meraviglia del mondo* ».

E parte per Roma dove ha vinto il pensionato di Villa Medici.

Durante la sua assenza, Camilla, immemore, diventa la moglie di Pleyel, il celebre fabbricante di pianoforti e compositore.

L'ira di Berlioz esplode. Che fare? Torna in Francia e, umiliato, contrito e supplichevole, si getta ai piedi di... Ofelia.

La sua fama è cresciuta ed Harriet acconsente a sposarlo il 3 ottobre 1833. Avrebbe potuto trascorrere una vita felice con questa donna che dichiarava di amare tanto e che appassionatamente ora lo corrispondeva, ma... a poco a poco non l'ama più. La trova troppo grave, troppo positiva, e poi invecchiata. Segue la signora Recio, un'attrice di second'ordine, che gli inspira, però, solo un capriccio passeggero. La vita di Berlioz si trova divisa tra due donne che non ama più, e le abbandona entrambe. La Schmidsohn, affranta, viene colpita da paralisi e muore in solitudine.

Sulla tomba dell'infelice, Berlioz non trova che questa esclamazione: « Mia povera Ofelia! ». Nè una lagrima, nè un rimpianto!

Forse l'inesplicabile si spiega col fatto che Berlioz ebbe un unico amore in tutta la sua vita, e che gli altri suoi trasporti non furono se non capricci, sia pure persistenti e violenti. Questo suo unico amore era nato in un villaggio delle montagne di Grenoble. Berlioz poteva dirsi ancora un bimbo. Aveva dodici anni, mentre la donna del suo cuore ne contava diciotto. Estella Gautier fu per lui una passione ardente di cui tutti sorridevano: la fanciulla lo trattava come un bambino, ma con una certa indulgenza. La gelosia lo rodeva quando la vedeva ballare con un suo zio, e andava allora a sfogare i propri tormenti dietro un campo di granturco. Da questo dolore era nata la sua prima musica: *La stella mattutina*.

Il musicista non rivede la sua bella che mezzo secolo dopo. Essa è ora una buona vecchietta, tutta dedita all'affetto dei suoi nipotini, e rimane di stucco quando il bollente romantico le spiattella di amarla ancora alla follia, e di aver compiuto il viaggio per dirglielo. La povera signora sulle prime crede ad uno scherzo, ma Berlioz non è uomo da scherzare e la perseguita con un epistolario infiammato, in cui cerca di commuovere la crudele. Un giorno essa scrive: « Sapete che le più belle distrazioni per i ragazzi sono le immagini: ve ne mando una per richiamarvi alla realtà e aiutarvi a disperdere le illusioni del passato ». Era il suo ritratto coi capelli bianchi e la cuffia da nonna.

Estella poi consente a tenere una corrispondenza con questo vecchio signore che si è fatto un nome a Parigi, e che si ricorda vagamente di aver conosciuto ragazzo, sgraziato, sentimentale e timido. In queste lettere sempre più tristi, entrambi si confidano i loro dispiaceri. Così il primo amore impossibile di Berlioz, diventò anche l'ultimo.

È nota l'amicizia cordiale che Berlioz ebbe con Mendelssohn, nonostante la diversità grande del loro carattere e temperamento. Mendelssohn — osserva Gino Monaldi — non poteva non sentirsi turbato dalla genialità scettica, miscredente, sarcastica, dell'amico, e negli incontri tra i due musicisti il contrasto dei temperamenti dava luogo a scene singolari. Un giorno, caduto il discorso sulla utilità del metronomo, Mendelssohn esclamò che un musicista non è tale se alla lettura di un brano non ne indovina subito il movimento. Qualche giorno dopo, Berlioz invitò l'amico ad eseguire al pianoforte la partitura del suo *Re Lehar*, ma quegli, dopo vani tentativi, chiese che gli indicasse il tempo.

« Come? — obbiettò Berlioz con sarcasmo — un musicista come voi ha bisogno che gli venga indicato il movimento di un pezzo di musica qualunque? ».

Berlioz pare ci mettesse tutta la migliore volontà nell'irritare il compagno, idealista ed asceta. In un meriggio invernale del 1831 alle Terme di Caracalla a Roma la discussione cadde sulla vita futura, e Berlioz si faceva beffe di una giustizia divina, su cui l'altro insisteva. Nel calore della discussione Mendelssohn sdrucciolò e cadde. Berlioz si affrettò a rialzarlo, ma con vittorioso sarcasmo gli disse:

« Ecco la Giustizia Divina... Io bestemmio, e siete voi che cadete!... ».

Un ultimo particolare: quando Berlioz fu a Lipsia a dirigere la sua *Dannazione di Faust*, prima di lasciar Roma propose a Mendelssohn lo scambio delle bacchette. Fu così che, alla elegante bacchettina di osso di balena di Mendelssohn, Berlioz corrispose con un informe e grossolano bastone. Ma l'accompagnò con un biglietto, in cui chiamava l'amico *Grand chef* ed augurava che nel paese delle anime le loro bacchette fossero sospese unite alla porta del Consiglio.

Berlioz aveva poca simpatia per la musica tedesca ed era un umorista al tempo stesso: così non gli mancò occasione di ridere e far ridere alle spalle dei sacerdoti della musica assoluta, come prova questa storiella che egli stesso usava raccontare perchè *servisse di avvertimento*.

Per gli esami del Conservatorio di Parigi, il famoso fabbricante di piani Erard aveva avuta la gentilezza di offrire uno dei suoi migliori piani a coda preparato apposta per concerti: trentun studenti — aveva pensato il fabbricante — debbono suonarvi su il loro pezzo, e questo servirà non fosse altro a mettere in buone condizioni di suono il piano, che è alquanto duro. Il pezzo prescritto era il concerto di Mendelssohn. Il primo scolaro si fece al piano e lo trovò alquanto duro di tasto; ma gli altri esaminandi che lo seguirono, notarono che il piano diveniva sempre più facile al tocco, e il settimo trovò che suonava splendidamente. Dal dodicesimo esaminando già cominciarono ad udirsi lagnanze che il piano era persino troppo dolce. Il numero 26, una tenera signorina la cui specialità era il tocco leggero, entusiasmò talmente i giudici che le fu dato il primo premio. Frattanto si era già dovuto chiamare il medico perchè due membri della Commissione erano svenuti. Quando il numero 29 fu chiamato, egli disse timidamente al suo vicino:

« Non oso suonare, mi pare che i tasti si muovano da sè! ».

Tuttavia prese il suo posto, ma, aveva appena messo le dita sulla tastiera, che il piano cominciò a suonare da solo. Egli balzò in piedi, ed il piano continuò senza interruzione — concerto di Mendelssohn sempre avanti. — Uno dei giudici, piuttosto miope, gridò infuriato: « Finitela, dunque! ». Ma il pubblico si affrettò ad informarlo che il piano suonava da sè. Si chiama in tutta fretta l'Erard, mentre il piano galoppa sempre più rapido in una successione frenetica di note. Erard arriva, parla gentilmente al piano, ma senza successo. Non sapendo che altro fare, si smonta il piano; ma è peggio, perchè ogni tasto continua a suonare per conto proprio. Il piano era impazzito; si dovette finalmente bruciarlo pezzo per pezzo.

A proposito di questa sua antipatia per la musica tedesca, ricorderemo che quando, in una sera del 1861, il *Tannhäuser* di Wagner cadde a Parigi rumorosamente, Giuditta Gautier, figliuola del celebre Teofilo, scrittrice di gusto squisito e donna di alta intelligenza, vide ad un tratto entrare nel suo palco un uomo dagli occhi scintillanti di gioia, che le disse rapidamente: « Tutto va d'incanto. La caduta è certa ». Era Ettore Berlioz. Tanto lui che Wagner, pur per vie diverse, perseguivano lo stesso ideale musicale. E, quantunque Wagner, nonostante il suo carattere altezzoso, cercasse di rendersi amico Berlioz, questi rimase suo irriducibile avversario, ed i due genii si separarono freddamente, consolandosi col dir male l'uno dell'altro.

Berlioz odiò anche la musica italiana del suo tempo, e in ciò andava d'accordo con Mendelssohn. Il Berlioz era ammiratore dei nostri grandi del passato, come Scarlatti, Paisiello, Cimarosa, ma odiava profondamente quella musica di maniera imperante allora nei teatri d'Italia, musica non animata dalla fresca ispirazione del secolo decimottavo, musica ancor priva dei grandi interpreti moderni che la trasformarono, inaugurando un secondo Rinascimento. Bellini, Donizetti, Verdi, erano ancora alle prime armi. Ma in tutti i casi si sarebbero mantenuti sempre le mille leghe lontani dal suo concetto e dalla sua sensibilità musicale. Concetto e sensibilità che non valsero, per quanto elevatissimi, a dargli in vita quella celebrità e quella ricchezza a cui il suo genio aveva diritto. Solo da una ventina di anni, Berlioz ha raggiunto una fama mondiale e può dirsi che a conquistargliela siano stati principalmente gli italiani, poichè è in Italia, e proprio a Roma, che la *Dannazione di Faust*, ad un sessantennio dalla sua nascita, ottenne quel successo clamoroso e decisivo che ne mutò le sorti.

Oggi anche in Francia si accorgono dell'esistenza di Berlioz e cercano di salvare dal piccone la sua umile casa di Montmartre, quella casa nella quale ebbe le più pure gioie della famiglia ed alla quale accorrevano gli uomini più eminenti del suo tempo. E a Parigi gli hanno eretto un monumento nello *Square Ventimille*, dove è un minuscolo giardino e dove l'artista andava spesso a meditare.

ARTURO LANCELLOTTI.

GAETANO CESARI

Lezioni di Storia della Musica

Parte I^a^ (122000) L. **20.–** EDIZIONE RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Un grido d'allarme

E' quello che lancia in uno dei suoi ultimi numeri la rivista *Dissonances*, a proposito di uno stato di cose creatosi nel campo musicale in conseguenza della crisi economica che il mondo attraversa, da una parte; dall'altra in seguito allo sviluppo sempre maggiore ed al perfezionamento continuo della radio, del grammofono, del cinema sonoro.

« E' necessario — afferma l'articolista — di rendere pubblico questo allarme ed è dovere di tutti i musicisti che possono, di farsene eco, per distogliere dalla carriera musicale i giovani che sarebbero tentati d'intraprenderla. Tranne rare eccezioni, la musica non ha mai procurato da vivere largamente al professionista: oggi non gli procura più da vivere affatto e condanna alla miseria la maggior parte di coloro che speravano trovare in essa un mezzo per vivere... Mentre i « *talkies* » cacciano dalle sale dei cinema i numerosi strumentisti che vi lavoravano modestamente, ma che avevano in tal modo l'esistenza assicurata, il disco, con i suoi ultimi perfezionamenti e l'amplificatore che ne decuplica l'intensità, ha impegnato una lotta vittoriosa, alleandosi alla radio, contro le piccole orchestre che animavano i caffè, i restaurants ecc. In meno di due anni, in ogni paese d'Europa, un vero esercito di professionisti della musica è stato gettato sul lastrico.

« L'insegnamento traversa una crisi non meno angosciosa. Mentre i Conservatori producono a ritmo accelerato falangi di strumentisti e di cantori, di cui un'infima parte può dedicarsi al concerto con qualche probabilità di riuscita, mentre la maggior parte intraprende la carriera dell'insegnamento, gli allievi diventano ogni giorno più rari per gli insegnanti privati, come del resto avviene anche per le scuole regolarmente organizzate le quali vedono con inquietudine la loro clientela restringersi, e pensano a ridurre il proprio personale, piuttosto che accrescerlo.

« Le orchestre sinfoniche non vedono meno la loro esistenza minacciata non solo dalla spietata concorrenza della radio, del grammofono, del film sonoro, ma dalla crisi economica mondiale. Molte organizzazioni sinfoniche europee sono già scomparse, e quelle che sopravvivono, lo possono grazie al mecenatismo privato ed alle sovvenzioni.

« Grazie al perfezionamento veramente miracoloso del film e del disco, grazie ai continui progressi compiuti dalla tecnica del cinema e del grammofono, possiamo già fin da ora prevedere il momento in cui l'esecuzione musicale sarà concentrata quasi esclusivamente in pochi *studios*, dotati di mezzi e di risorse illimitate, e nei quali compagnie liriche ed orchestre composte di elementi eccezionali, registreranno i capolavori del repertorio che il pubblico era abituato finora ad ascoltare all'audizione diretta...

« Certamente non siamo ancor giunti a questo punto, ma sarebbe puerile voler dissimulare che marciamo a grandi passi verso questa suprema trasformazione della nostra vita artistica... ».

Lo scrittore vede forse un po' troppo nera la situazione creata dalla musica meccanica; ma non si può negare che in tutti gli innumerevoli articoli comparsi sull'argomento in molte riviste, in tutti gli scritti osannanti al perfezionamento della macchina, anche in quelli più ottimisti, si scorgono benissimo tra le righe le inquietudini e le pessimistiche previsioni che la rivista svizzera espone così chiaramente.

Un giornale inglese dà una visione poco lieta del futuro musicale, ma — a giudicare dai risultati attuali — molto probabile: gli amatori della musica andranno in grandi gallerie, si metteranno una cuffia radiofonica, e, mediante una tastiera di comando, simile a quella dei campanelli elettrici, ordineranno la musica che loro più aggrada: opera, operetta, musica sinfonica ecc. E l'aspetto estetico dell'auditore non sarà molto dissimile da quello del paziente che subisca un'operazione chirurgica.

E i concertisti? Spariranno anche quelli, eccettuati i tre o quattro dotati di mezzi veramente eccezionali che la macchina non potrà sostituire nè, forse, riprodurre. L'uomo ha creato la macchina (anche nell'arte) l'ha perfezionata e la perfeziona ogni giorno di più. Quando la macchina sarà perfetta, ingoierà l'uomo. Sarà proprio questo l'avvenire della musica?

Minnie van Beethoven

Nel 1872 — racconta Maria Komorn sul *Signale für die musikalische Welt* — una famiglia di buoni borghesi, residente in un borgo della bassa Austria, fece richiesta di una insegnante di pianoforte a mezzo di una inserzione. Tra le numerose risposte pervenute, una attirò particolarmente l'attenzione; la firma era: « Beethoven ».

Chiamata l'ignota dal nome immortale, questa se ne venne dalla capitale austriaca, con un'acconciatura alla moda un po' bizzarra, e con fare disinvolto. Era Hermine (Minnie) van Beethoven, pronipote del Maestro, figlia di quel Carlo così caro al compositore, che tanti crucci e tante ambascie aveva dato, rendendo male per bene.

Poteva avere dai 18 ai 19 anni.

I tratti del volto, lo sguardo, ricordavano il grande scomparso: la somiglianza appariva immediata, con prodigiosa evidenza. Minnie van Beethoven fu assunta: la giovine che doveva esserne l'allieva era la madre di Maria Komorn, autrice di questa pagina di memorie.

Minnie diede prova di un talento musicale non comune: tecnica e senso interpretativo sicuro, memoria pronta. Ella si cimentava anche con fortuna in alcuni saggi di composizione. Invece, scarso e monco era il suo metodo pedagogico: la didattica pianistica non appariva certo la sua più brillante virtù. L'insegnamento ch'ella impartiva consisteva, molto affrettatamente, nell'eseguire più volte innanzi all'allieva le pagine di studio: sistema empirico e sterile.

Delle Sonate del Maestro elle aveva perfetta conoscenza soltanto delle prime (dall'op. 2 all'op. 7). Nulla di particolarmente notevole ella sapeva della vita del suo grande congiunto.

Minnie soggiornò un anno presso i suoi ospiti; e fu un anno di schietto cameratismo e di serena convivenza.

Tornata a Vienna, riprese le sue antiche relazioni e fu di nuovo attratta dalla vita multiforme della capitale.

Il Teatro di Corte, ad ogni rappresentazione del *Fidelio*, pose a disposizione della madre di lei un palco: con questo atto d'ossequio e di reverenza, la Direzione del Teatro riconosceva al nome dell'umile famiglia il valore d'un simbolo e una dignità consacrata.

Minnie si sposò con certo Axmann in Vienna, si ammalò precocemente, e morì il 17 marzo 1887, a trentacinque anni.

" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità

Arnold Schönberg

Il solo nome di questo musicista — nota Erwin Felber nella rassegna *Die Musik* — risuona per i parrucconi abbarbicati al feticcio della tradizione, come un richiamo di battaglia. E tuttavia il primo passo verso una tregua degli animi è già compiuto; poichè gli stessi irreducibili antagonisti del compositore ammettono nella sua arte una coerenza sistematica di metodo e una formula razionale di produzione.

Curiosi sono gli esordi della carriera di Schönberg. Era un oscuro impiegato di banca. La banca fallì; ed eccolo in mezzo alla strada.

Chiunque si sarebbe lasciato cadere in preda alla disperazione. Schönberg no: è felice di avere spezzato la sua catena; si può ora dedicare interamente all'arte prediletta. Mille idee gli germinano in capo. Il suo cervello è in una ebollizione perpetua: l'animo e lo spirito vibrano in una volontà prepotente di creazione.

Elabora un concerto per Violoncello del preclassico Monn; istrumenta opere di Bach, scindendo, con acume e chiaroveggenza singolare, gli elementi barocchi degli impasti sinfonici dal rilievo che è dato alla gotica imponenza delle forme; tenta, in relazione al proprio sistema dodecatonale, una riforma della notazione musicale; scrive un trattato di armonia, che nel corso del tempo è divenuto ormai fondamentale per lo studio della scienza armonica ai nostri giorni. All'opera poderosa egli premette una annotazione modesta: « Questo libro io ho appreso dai miei discepoli ».

Tempi d'inferno, i primi. Per dieci anni rimase interrotta la composizione dei suoi *Gurre-Lieder*; per vivacchiare il Maestro doveva istrumentare musica da strapazzo, dirigere a Berlino operette di infimo ordine. E intanto ingigantiva nel suo spirito l'anelito verso la liberazione, il sogno della solitudine.

Schönberg non è mai stato un idolatra dell'effetto armonico in sè e per sè, come linea verticale. Sdegnoso di tutti gli sdilinquimenti impressionistici, egli è stato sempre un cultore e un ricercatore delle risorse contrappuntistiche più cerebrali e più astruse. Già in *Verklärte Nacht* sono riconoscibili i segni di questa preoccupazione dottrinaria. Le armonie non risultano mai dalla esposizione degli accordi, ma dall'intersecazione delle parti.

Nel *Pelléas* (scena della torre) si avvertono quasi ad un punto il motivo di Melisanda, nella sua veste originale, stretto, e capovolto; un altro inciso melodico a due voci, in imitazione canonica; il tema di Pelléas, e altre parti di contrappunto.

Da oltre un decennio Schönberg è un propugnatore del sistema dodecatonale, in con-

P. QUARATINO

DONNICCIUOLE IN TAFFERUGLIO

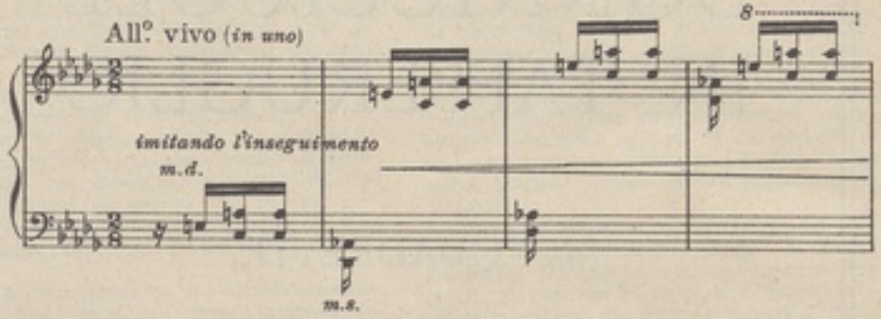
DA "QUADRETTI,,

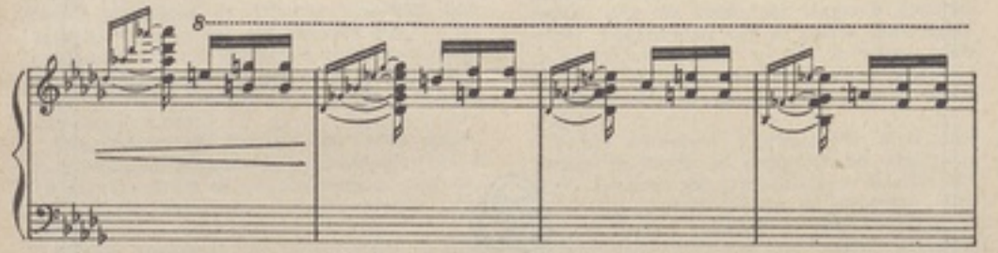
PER PIANOFORTE

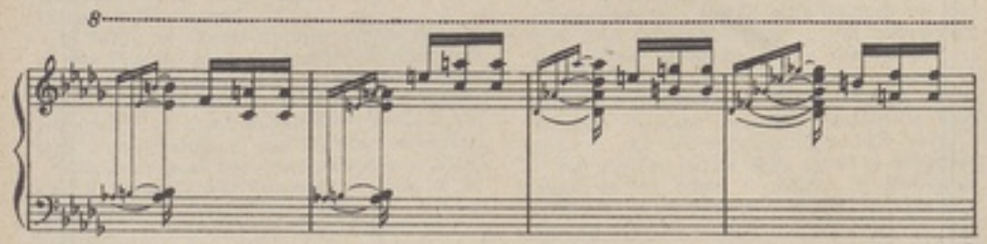
Al mio Maestro Giovanni Barbieri

Donnicciuole in tafferuglio

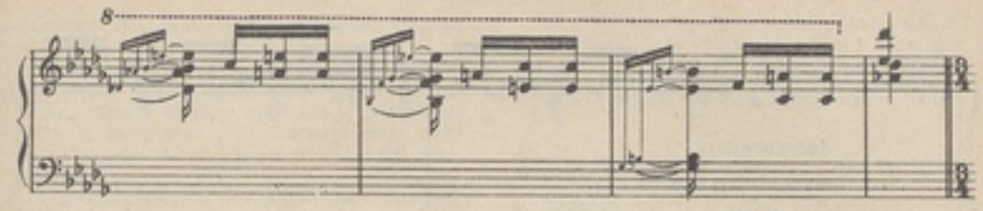
P. Quaratino

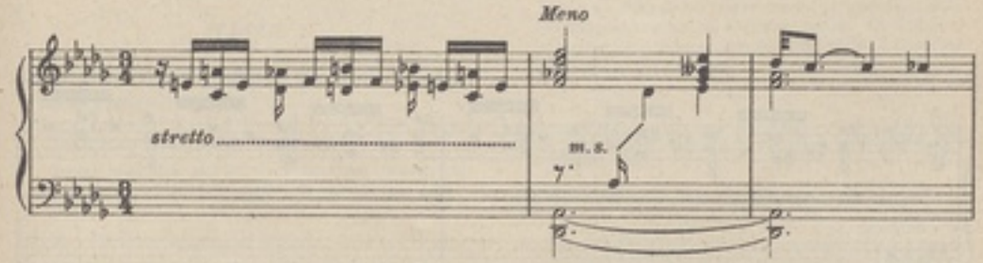


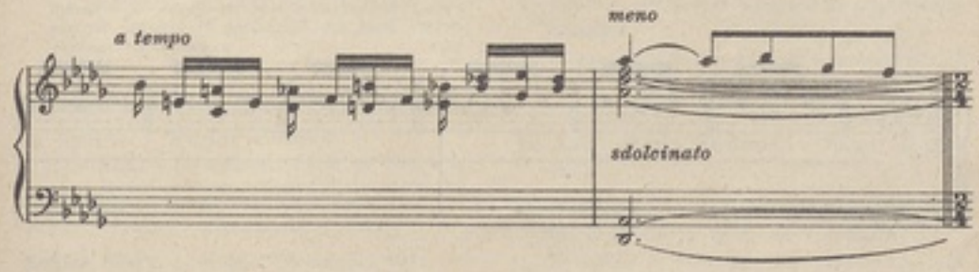


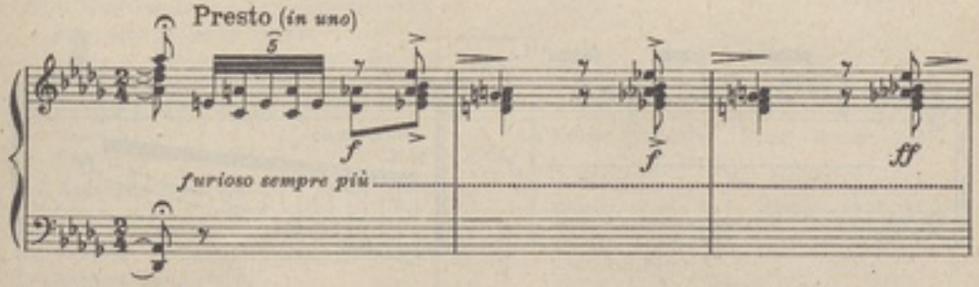


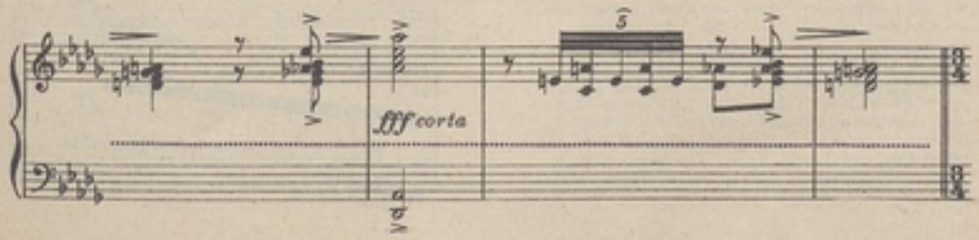
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXVIII, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

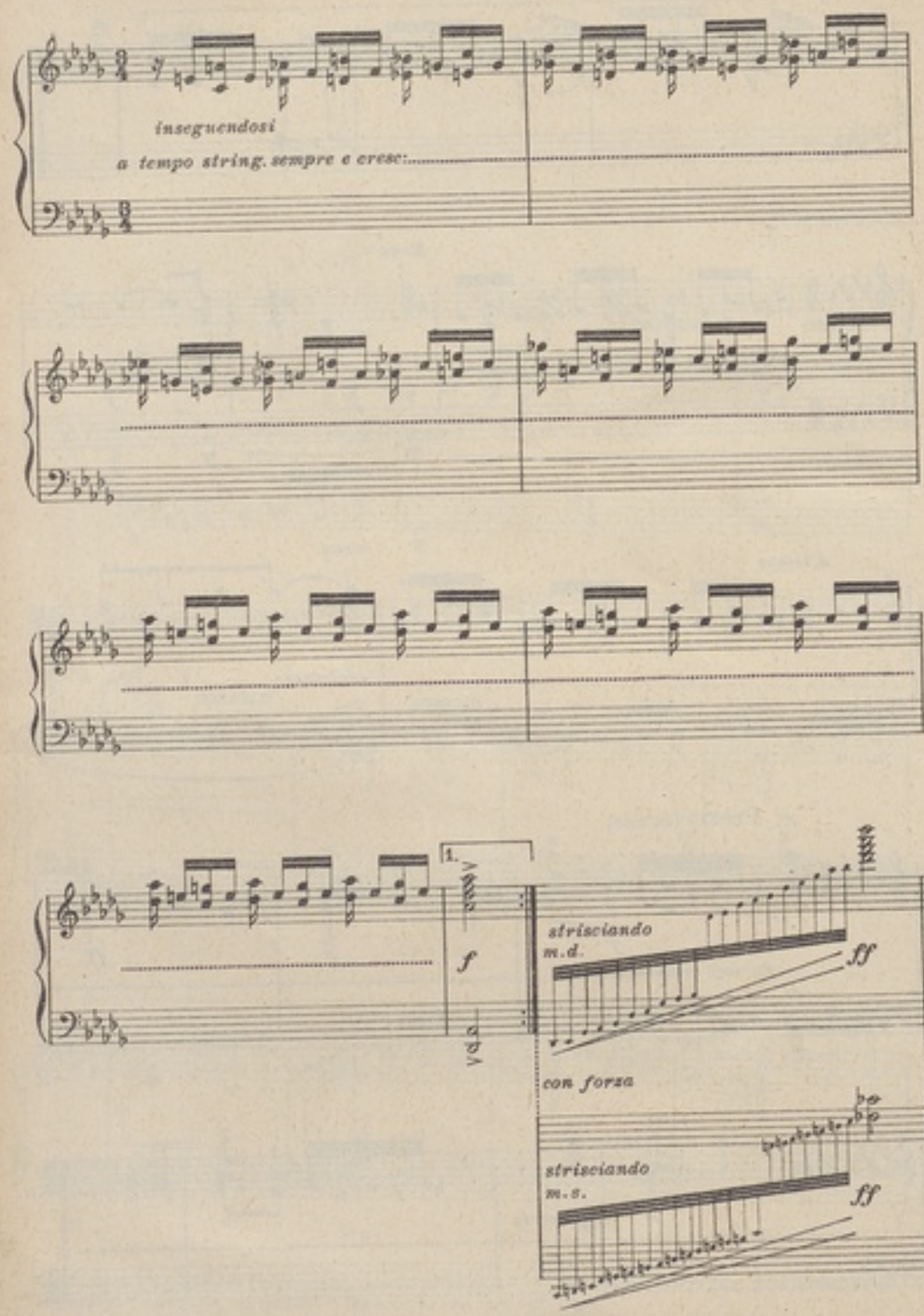












trapposto al sistema diatonico invalso sino ad ora e alle leggi armoniche riconosciute.

Nel *Pierrot lunaire* le combinazioni contrappuntistiche vanno intese come forme parodistiche, mentre in altre opere della prima maniera le astruserie della condotta delle parti fanno pensare alle sterili esercitazioni dei fiamminghi.

Qui è veramente la matematica camuffata da musica.

TALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, maggio 1931.

V. Scotti. - *Giuseppe Radiciotti.*

Scritto biografico sull'illustre musicologo romano recentemente scomparso, seguito da un'accurata bibliografia.

B. R. - *Gli sviluppi del disco.*

Storia del fonografo dall'origine ai giorni nostri, e degli sviluppi che tale invenzione ebbe, specialmente negli ultimi anni, in tutti i campi dell'arte musicale: diffusione dei lavori antichi e moderni, archivi della canzone popolare ed applicazioni del disco all'insegnamento della musica.

Musicisti d'Italia. - Milano, 31 maggio 1931.

O. Reggio. - *Estetica musicale.*

« La Musica è per eccellenza l'Arte che nobilita ed eleva l'anima collettiva... L'opera d'Arte sgorga più dal cuore che dal cervello... » ecc. ecc.

Musica Sacra. - Milano, 25 maggio 1931.

G. L. Centemeri. - *L'accompagnamento d'organo della polifonia vocale.*

« ... Via le inutilità: armonie calme, sommesse e piene; discorso evidente a particolari necessari. Insomma canto, evidenza melodica come nelle polifonie ben fatte dei corali di Bach, delle sinfonie di Beethoven... ».

La Rassegna Musicale. - Torino, maggio 1931.

A. Parente. - *Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia.*

L'A. continua il suo esame all'estetica di F. Torrefranca, confutando alcune idee specialmente riguardo « alla rivendicazione della tradizione italiana della musica istrumentale e pura ». È vero però — osserva il Parente — che una tale rivendicazione « non fu priva di egregie conquiste ».

A. Schaeffner. - *Note su E. T. A. Hoffmann, critico musicale.*

Nell'opera varia e multiforme di Hoffmann, scrittore e compositore, la critica musicale ha non piccola parte. « Sotto la loro forma a volte burlesca, satirica, stravagante, i *Kreisleriana* ci presentano un sistema coerente di pensieri e di osservazioni sulla musica ed i musicisti... »: e sono precisamente i caratteri di questa critica che l'A. mette in bella luce.

L'Italia Letteraria. - Roma, 7 giugno 1931.

F. Torrefranca. - *L'ultima pietra.*

« ... L'ultima pietra che ormai è a posto anche se appena squadrata, è quella del quartetto italiano. Il che vuol dire, anche, avere risolto la questione delle origini del quartetto ». L'origine italiana del quartetto è confermata dalla scoperta, fatta dall'A., di alcuni quartetti di B. Galuppi.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 30 aprile 1931.

U. Giordano. - *Per la discoteca di Stato.*

Relazione integrale fatta dall'illustre musicista all'Accademia d'Italia per una Discoteca di Stato, sulle necessità ed esigenze di tale fondazione, e sui mezzi necessari alla sua esistenza.

V. Raeli. - *Prospetto sintetico di una eredità musicale.*

In questo capitolo l'A. tratta della grande figura di G. Verdi e delle caratteristiche dell'arte verdiana.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, giugno 1931.

G. Tebaldini. - *La Rappresentazione di Anima et di Corpo di E. de' Cavalieri.*

Si illustrano i criteri che hanno guidato l'A. nella sua edizione pratica di questo capolavoro del 1600 italiano.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1931.

S. Demarquez. - *Gustav Holst.*

Biografia ed analisi — lucida ed ampia — della vasta e multiforme opera del compositore inglese (d'origine svedese) noto anche fra noi per il suo poema *I Pianeti*.

A. Machabey. - *Guillaume de Machault.*

Conclusione dell'ampio studio sul grande musicista francese del sec. XIV. Dopo averne esaminata la vita ed analizzata minutamente l'opera, l'A. mette in evidenza la grande influenza che Guillaume de Machault ebbe non solo sui contemporanei, ma anche lungo tempo dopo, in Francia e fuori: stabilisce la posizione storica e l'importanza di questa grande figura e la varia importanza degli studi di cui essa fu oggetto attraverso i secoli. Segue una bibliografia delle opere e dei manoscritti consultati dall'A.

J. Bruyr. - *La jeunesse de Grétry.*

Estratto da un volume di prossima pubblicazione, sul compositore francese.

Ch. Koechlin. - *Musique et Mathématique.*

« Un'idea, molto diffusa tra il pubblico, è che tra musica e matematica esiste una stretta connessione: ma se si chiedono indicazioni *precise*, le risposte sono sempre vaghe ed impregnate d'un misticismo piuttosto nebuloso... perchè la bellezza musicale potesse esser creata col mezzo di formule matematiche, bisognerebbe che il suo carattere fosse *quantitativo* (come per la matematica o la geometria): invece il carattere della bellezza è essenzialmente *qualitativo*... è impossibile trovare una regola *matematica* per l'incatenamento degli accordi o per la buona costruzione d'un pezzo di musica... ».

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1931.

G. de Saint-Foix. - *Histoire de deux Trios ignorés de Michel Haydn.*

Storia ed analisi di due *Trii* di M. Haydn che suo fratello, Joseph, inviò a Londra con un gruppo dei propri e che gli furono attribuiti, nonostante la dichiarazione da lui fatta che l'autore era il fratello: osservazioni sui caratteri « mozartiani » dei due Trii, e sull'influenza ch'essi dovettero avere su Mozart.

A. Machabey. - *Essai sur la méthode en musicologie.*

In questa prima parte, si espone e illustra il metodo di studio negli argomenti musicologici; concernendo un tal metodo specialmente la musicologia francese e la musica occidentale.

G. Le Cerf. - *Note sur le clavicorde.*

Seconda parte della pubblicazione del Ms. Latino 7295 della Bib. Nat. di Parigi riguardante il *dulce melos*: commentario ed interpretazione del ms. stesso.

A. Tessier. - *Un catalogue de la Bibliothèque de la Musique du Roi.*

Pubblicazione del catalogo della Biblioteca di Musica esistente nel castello di Versailles, preceduto da una chiara e precisa prefazione in cui l'A. traccia la storia di questa.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 maggio 1931.

A. Mangeot. - *Aurons-nous la Musique sans Musiciens?*

Il gran problema della musica attuale è quello della macchina che sostituisce l'esecutore. Arriverà il momento in cui avremo la musica senza bisogno di ricorrere all'interprete? L'A. si augura di no: e suffraga la sua tesi con copiosi argomenti estetici e d'ordine pratico.

L. Chevaillier. - *La valeur de l'effort*

Sullo stesso argomento, specialmente nei rapporti dell'insegnamento, l'eminente insegnante conclude: « ... Glorifichiamo la macchina, creazione del genio umano; ma adoperiamola sanamente. Che essa secondi il nostro sforzo e non lo *soppianti* mai: altrimenti spariranno nell'abisso del nulla e il nostro piacere e la nostra coscienza... ».

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 maggio 1931.

G. de Pourtalès. - *Sur Richard Wagner.*

Conferenza tenuta il 22 marzo 1931 all'ultima delle sessioni per il cinquantenario dei Concerti Lamoureux.

——— 15 maggio 1931.

P. Lalo. - *L'actualité lyrique.*

Saggio critico sull'opera in tre atti e cinque quadri *Guercoeur* di Alberic Magnard, inscenata a cura dell'Accademia Nazionale di Musica.

Le Ménestrel. - Parigi, 1-8 maggio 1931.

A. Machabey. - *La théorie atonale de J. M. Hauer, musicien viennois.*

Nella prima parte dello studio l'A. espone le teorie di Hauer, ed in che cosa esse si differenziano da quelle di Schönberg; nella seconda esamina le opere del compositore.

——— 15 maggio 1931.

L. Quenehen. - *Le piano de Grétry.*

Storia e descrizione del pianoforte che fu di Gluck, poi di Gréty, e che oggi appartiene a M.me M. Roesger-Champion.

——— 22-29 maggio 1931.

H. Bachelin. - *Une prose morte.*

La « prosa morta » è *Victimae paschali*, di cui si tracciano le origini e le caratteristiche (drammatiche) ormai poste in oblio; constatando l'impossibilità di risuscitare la bellissima prosa.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, maggio 1931.

F. Howes. - *The « St. Matthew » Passion.*

Lungo ed accurato studio — impossibile a riassumere — sulle varie interpretazioni della *Passione secondo San Matteo* di Bach.

A. Farmer. - *The organ music of Brahms.*

Prima parte d'uno scritto — che riassumeremo a pubblicazione compiuta — sulle importanti e poco note composizione per organo di Brahms.

L. Pollatsek. - *Béla Bartók and his work.*

S'inizia lo studio sull'opera del compositore ungherese, esaminandolo come ricercatore e studioso di canzoni popolari: le quali influirono sullo sviluppo della sensibilità del compositore, sulla formazione della sua tecnica armonica e ritmica, ecc.

H. Hilton. - *Voice-control or breath control?*

Controllo della voce o controllo del respiro? Scritto sulla tecnica vocale, ed esame delle direttive delle due scuole su accennate.

The Musical Opinion. - Londra, maggio 1931

H. Brian. - *A. Bennet: the Musical Amateur.*

Necrologio di A. Bennett, scrittore di poemi per musica (la *Judith* di Goessens è opera sua), recentemente scomparso.

F. Berger. - *Comparison in Music.*

« Confrontare l'opera d'un compositore con quella di un altro, oppure un gruppo d'opere dello stesso con quelle di un altro è un procedimento molto usato per farsi un'opinione che diversamente sarebbe difficile definire. Ma i termini di confronto debbono essere scelti con molta cautela: solo così, l'esame può esser veramente utile alla critica... ». L'A. illustra il suo dire con ottimi esempi.

R. Gallop. - *The setting of Folksong.*

Sul modo di raccogliere i canti popolari. « Le caratteristiche essenziali dei canti popolari debbono esser conservate non già come in un museo, ma ricreate ed adattate così ch'esse possano conservare e rivelare la loro essenza nel nuovo ambiente in cui sono state trapiantate ».

Monthly Musical Record. - Londra, maggio 1931.

R. H. Myers. - *Francis Poulenc.*

Breve ma chiaro esame dell'opera del giovane compositore francese: sulla sua evoluzione e sulle caratteristiche delle varie fasi di questa evoluzione.

E. Blom. - *Epistolary History.*

La « storia » è quella che risulta dall'Epistolario Bülow-Wagner-Cosima recentemente pubblicato nella traduzione inglese. Ma che cosa risulta più di quanto si conosce? Ognuno getta nell'epistolario una parte della verità, della sua verità: ma l'attitudine dei personaggi (e specie di Bülow) non rimane meno enigmatica, ed il velo che avvolge quest'episodio della vita di Wagner non è ancora diradato.

The Chesterian. - Londra, aprile - maggio 1931.

W. Ritter. - *Edward H. Grieg.*

Conclusione dello scritto iniziato nel fascicolo precedente in rivendicazione del musicista norvegese il quale ha saputo interpretare la sensibilità del proprio paese (l'A. dice: identificarsi con essa) come nessun altro: e non è precisamente quel « compositore di poca importanza » che taluni critici — scambiando la superficie per la profondità — vanno affermando troppo frettolosamente.

J. M. Thomas. - *Chopin in Mallorca.*

Articolo di carattere biografico su questo soggiorno chopiniano.

H. R. Fleischmann. - *A. Bruckner and his position in modern music.*

« I tratti fondamentali delle opere di Bruckner sono il misticismo ed il romanticismo.... Il suo misticismo ha origini in una profonda religiosità che non si prostra contrita davanti al suo Fattore, ma davanti a Lui canta le Sue lodi con tono esaltato e solenne... E quanto al suo romanticismo, esso ha un accento così personale e delicato che — nonostante le apparenti analogie — non può essere neppur lontanamente comparato a quello di R. Wagner... ».

The British Musician. - Londra, giugno 1931.

A. H. F. Strangways. - *The spirit of jazz.*

Lo spirito del *jazz* — di quello autentico, in cui la musica scritta non è che un canovaccio offerto all'improvvisazione degli esecutori — è in questo continuo agorgare di trovate d'una fantasia sempre rinnovellata, nel continuo equilibrio tra l'incosciente creazione istantanea della fantasia e la cosciente attenzione dell'esecutore ad inquadrare la sua improvvisazione nell'insieme del lavoro.

—— *Mendelssohn.*

« ... La sua musica non è patetica in se stessa: è patetica per ciò che rivela della vita e della natura del compositore rassegnato al destino, il quale gli impedisce, nonostante le grandi qualità e le nobili ambizioni da cui è animato, di raggiungere il sublime, e la vera grandezza. Questa è la tragedia di Mendelssohn ».

The Sackbut. - Londra, maggio 1931.

W. Lyle. - *Medtner, and his Music.*

L'A. ha intervistato il compositore russo in occasione d'un concerto a lui dedicato: ne traccia brevemente il profilo e la biografia, esponendo alcune delle sue idee ed analizzando qualcuno dei suoi la-

Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblicherà in Agosto. Il prossimo fascicolo (VIII-IX) uscirà dopo la metà di Settembre.

vori più significativi. Segue una bibliografia delle opere di Medtner.

J. Chatterton. - *The romance of song-hunting.*

Articolo sulle caratteristiche delle canzoni popolari dei vari paesi e sulla loro rispondenza immediata anche in popoli stranieri.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio 1931.

K. v. Wolfurt. - *Zu neuen Ufern.* (A nuove rive).

Considerazioni estetiche e presagi sull'avvenire delle nuove musiche.

A. Schönberg. - *Zur Kompositionslehre.* (Sull'insegnamento della composizione).

Suggerimenti pratici agli insegnanti, i quali debbono ormai convincersi della necessità imprescindibile di svecchiare i sistemi e i metodi della didattica dalle pastoie della tradizione e dalla musonerìa ortodossa del misoneismo.

E. Steinhard. - *Igor Strawinsky.*

Profilo del geniale compositore russo. L'articolista considera il periodo che segna l'apparizione di *Petruschka* come profondamente significativo dal lato storico, per il divenire della musica moderna. Nel 1912, Mahler era morto da un anno; Strauss faceva rappresentare a Stoccarda l'*Arianna a Nasso;* di Reger si eseguiva il *Quartetto per archi* op. 133; Schönberg aveva composto, sino dal 1908, i notissimi *Pezzi per pianoforte* op. 11, e si accingeva a scrivere, appunto nel 1912, *Pierrot lunaire.* Strawinsky porta, col suo balletto, un'atmosfera sonora inusitata, un brivido di sensibilità nuova e rivoluzionatrice.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 6 maggio 1931.

Il fascicolo è dedicato al lancio propagandistico dei concertisti. Figurano numerose fotografie di artisti, con l'enumerazione delle doti caratteristiche di ognuno.

——— 13 maggio 1931.

M. A. Souchay. - *Die Voraussetzungen des Belcanto.*

Osservazioni d'indole tecnica, sullo studio e sulle esercitazioni pratiche dei cantanti destinati alla carriera concertistica e teatrale.

G. Brichta. - *Arnold Rosé.*

Il 16 maggio u. s. il celebre violinista ha festeggiato il cinquantesimo anno di appartenenza all'orchestra dell'Opera di Vienna. Glubileo in verità rarissimo e ricco di significato artistico. Il Rosé, che dà il nome al Quartetto conosciutissimo e ammirato tra noi, ricorda con commozione la prima esecuzione a Vienna del *Tristano*, nell'anno 1883: esecuzione alla quale egli prese parte. Sette direttori d'orchestra egli ha veduto succedersi sul podio: Jahn, Mahler, Weingartner, Gregor, Strauss, Schalk, Krauss.

——— 20 maggio 1931.

F. Piersig. - *61 Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.*

Dall'11 al 16 maggio si è svolto in Brema il sessantunesimo festival dell'Associazione Nazionale dei musicisti tedeschi, con esecuzioni degne di rilievo di musica moderna, sotto gli auspici del m.o E. Wendel.

——— 27 maggio 1931.

E. Seling. - *Musik und Ethik.*

La musica adempie ad una alta funzione morale ed estetica nei riguardi della psiche collettiva. I rapporti intercorrenti tra la musica e l'etica sono esaminati al vaglio di una critica sistematica, con perspicua indagine e con criteri di minuta analisi.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 1 maggio 1931.

W. Hitzig. - *Wünsche zum Rundfunkprogramm.*

I «desiderata» per una riforma razionale dei programmi della radio sono esposti in forma lucida e piana. L'articolista è convinto di interpretare i voti degli innumerevoli ascoltatori, i quali hanno ormai a noia la ripetizione, portata sino all'abuso e alla sazietà, dei pezzi d'obbligo da concerto. Occorre tener desto l'interesse del pubblico invisibile, bandendo ogni anacchevole stereotipismo nella manipolazione dei programmi, e propagando musica nuova: anche di battaglia, ma nuova.

——— 8 maggio 1931.

W. Abendroth. - *Musik und Politik in unserer Zeit.* (La musica e la politica nel nostro tempo).

Wagner, nel 1868, con le sue premesse su *L'arte tedesca e la politica tedesca* individuava il fattore politico come elemento essenziale d'influsso per la vita dello spirito. Ai nostri giorni, il fenomeno presenta caratteri peculiari di estrema evidenza dimostrativa. Intorno al fattore politico, rappresentato dalla sovranità dello Stato, gravitano tutte le compagini sociali, le forze dello spirito e le manifestazioni del genio umano, comprensive — tra l'altro — della creazione musicale.

H. Pringsheim. - *Zuviel Musikerziehung?* (Troppa educazione musicale?).

C'è una saturazione nel pedagogismo musicale, che minaccia di compromettere seriamente il buon gusto e la libera elezione, da parte della gioventù studiosa, delle vie artistiche da intraprendere. Così si crea il dilettantismo, che per l'arte è pernicioso e nefasto.

——— 22 maggio 1931.

F. Lanhöfer. - *Didaktische Musik?*

Spunti di innovazione polemica sull'opportunità e sul valore pratico della musica didattica. L'arte va compresa in sè e per sè; essa non ha bisogno di piegarsi ad esercitazioni scolastiche occasionali, per farsi capire.

H. Kaplan. - *Gedanken über das Geigenspiel.*

Queste osservazioni pratiche sul modo di suonare il violino possono tornare utili a molti interessati. La vibrazione non deve essere mai leziosa, allo stesso modo che nel canto umano, anche nei punti di maggiore forza espressiva, la voce non deve infiettersi in un guaito o in una cantilena.

E. Schliepe. - *Pessimismus der Oper?*

Da oltre dieci anni si parla della «crisi» dell'opera. Ma c'è veramente questa crisi? O non si tratta piuttosto di una penuria lacrimevole di compositori?

Melos. - Magonza, maggio-giugno 1931

H. Mersmann. - *Die neue Musik und ihre Texte.*

Il rapporto tra il testo poetico e la musica, nelle composizioni moderne, è l'elemento che più presta il fianco agli strali della critica. La caratteristica della lirica di Hugo Wolf sta nel fatto ch'egli non si accinse a musicare indifferentemente l'una o l'altra poesia, a seconda delle predilezioni e dell'estro del momento; ma prescelse uno o due poeti, e a quelli dedicò tutta la sua arte: Mörike, Eichendorff.

AUSTRIA

Anbruch. - Vienna, maggio 1931.

A. Hába. - *Meine vierteltonoper: «Die Mutter».*

Al festival musicale del 1930 in Lunich, H. Scherchen, incontrato il musicista (autore di questa breve autopresentazione), decise a spron battuto di rappresentargli l'opera a quarti di tono, da poco ultimata. E la rappresentazione dovrebbe essere prossima. Lo stile — preannunzia l'autore — è assolutamente atematico. Per la prima esecuzione a Monaco, la Ditta A. Förster ha predisposto la costruzione di un pianino a quarti di tono; la Ditta V. Kohlert ha preparato due clarinetti a quarti di tono, la Ditta A. Heckel due trombe pure a quarti di tono.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, maggio 1931.

J. Racek. - *Il linguaggio musicale di Smetana.*

Una delle caratteristiche più tipiche del linguaggio di Smetana è una grazia particolare, una specie di fervore dovuto alla concezione lirica del musicista. Ma la condizione essenziale d'un tal calore espressivo risiede nella struttura armonica e melodica dei pensieri del maestro: e da questo punto di vista l'A. si pone per analizzare l'arte di Smetana.

K. Vetterl. - *Composizioni per radio di musicisti moravi.*

La trasmissione radiofonica, com'è noto, ha sottoposto nuovi problemi di composizione e di strumentazione ai compositori. L'A. studia le più recenti composizioni di musicisti moravi in questo campo.

Der Auftakt. - Praga, aprile 1931.

R. Schulz. - *Interpretieren!*

La stampa di tutto il mondo ha consacrato la gloria di Toscanini, per la fedeltà delle interpretazioni. Riprodurre il pensiero del compositore, senza sovrapporsi alla figura artistica e spirituale di colui che ha creato: questo è il compito dell'interprete.

——— maggio 1931.

A. Kutscher. - *Bilanz des Theaters.*

Il bilancio del teatro lirico presenta falle così gravi, da far seriamente temere che la barca si sommerga. La crisi economica dilaga, senza lasciare presagire una pausa di bonaccia. E le ripercussioni sulle risorse patrimoniali delle gestioni teatrali sono quanto mai tristi.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, 15 maggio 1931.

——— *De la valeur expressive du silence.*

«... In alcune circostanze e davanti a certe emozioni il silenzio possiede una forza suggestiva che la musica stessa non può vantare». Questa conclusione dello scritto è ampiamente illustrata con argomenti teorici ed esoterici.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

F. ALFANO

122179. - Eliana. Balletto su motivi popolari italiani, per Orchestra L. 20,—

A. BUSTINI

122019. - *Il Quartetto* L. 15,—
122020. - Parti staccate » 30,—

M. CASTELNUOVO TEDESCO

122047. - *Ouverture* per la «Bisbetica domata», per Orchestra. L. 15,—

F. SANTOLIQUIDO

121957. - *Quartetto in Do min.* L. 10,—
121958. - Parti staccate » 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

® Il Carro di Tespi lirico ha iniziato con l'*Aida* le sue rappresentazioni alle RONCOLE, di fronte alla casa ove nacque Verdi, presenti molte migliaia di persone convenute da ogni dove. Magnifica l'esecuzione. Dirigeva Vitale, interpreti principali Lauri-Volpi, l'Arangi Lombardi, la Buades, Borgioli. La messa in scena è stata curata da Forzano.

® A ROMA è piaciuta la nuova operetta in un atto, *La dote di Jeannette*, libretto di Rossato, musica di Pietri, assai bene allestita dalla compagnia Riccioli.

® Con una eccellente *Tosca* (la Pacetti, Pertile, Stabile, direttore Serafin) si è chiusa la stagione al Covent Garden di LONDRA. Prima di lasciare l'Inghilterra, gli artisti italiani della compagnia hanno dato un concerto, presente il R. Ambasciatore, a beneficio dell'Ospedale italiano.

Allo stesso teatro era piaciuta la *Fedra*, opera del maestro Romani di Livorno, già rappresentata al Costanzi nel 1915.

® Al Colon di Buenos Aires hanno avuto fervido successo *Tosca* diretta da Calusio, con Titta Ruffo; ed il *Matrimonio segreto* di Cimarosa, diretto da Pizzetti. Quest'ultimo spettacolo ha costituito un vero avvenimento pel mondo musicale argentino ed il teatro era completamente esaurito.

E. BIANCHINI

Fiabe musicali per Pianoforte:

121951. - La bella Umiltà	L. 5,—
121952. - Bellina e il mostro	» 6,—
121953. - Biondina	» 5,—
121954. - Il Califfo Cicogna	» 5,—
121955. - Il gatto degli stivali	» 5,—
121956. - Rosaspina	» 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Le ultime quattro udizioni sono state dirette da Ghione, da Viotto e da Molinari (le ultime due), tutti accolti con grande favore.

Al concerto di Votto ha partecipato il celebre pianista Paderewski, che da moltissimi anni non veniva in Italia. Il suo successo è stato grandioso. Accolto da una imponente ovazione, egli si è dimostrato ancora una volta artista poderoso, sia dopo il suo *Concerto in la b.*, colorito e quadrato, che gli permise di dar prova del suo virtuosismo, sia nei diversi brani chopiniani, ed in molti altri fuori programma, che hanno trascinato il pubblico all'entusiasmo. La Scala era gremita e l'incasso fu considerevolissimo.

Oltre che nel *Concerto* del Paderewski, Votto si dimostró direttore di bella preparazione e di sicuri mezzi anche nella *Sinfonia in sol magg* .di Sammartini e nei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski.

Bellissimo successo ottenne anche il violoncellista Casals — nel concerto diretto da Ghione — quale magnifico interprete del *Concerto in re magg.* di Haydn e di quello in *la min.* di Schumann. Il brano nuovo del programma era costituito da *Ore di Vespro* di Masetti, che confermò l'eccellente ultimo successo di Bologna, e la bella sensibilità dell'autore.

Nel Concerto Molinari, destarono grandissimo interesse ed ebbero caldissima accoglienza i *Due Preludi* di Bach, trascritti da Pick Mangiagalli con ricchezza di trame contrappuntistiche e con profusione di coloriti smaglianti e che sono evidentemente destinati ad avere la più larga diffusione nell'ambiente dei concerti sinfonici.

Nella stessa serata furono riudite con molto piacere le bellissime *Antiche Arie e Danze* di Respighi (2ª serie) e il complesso ed efficacissimo brano sinfonico della *Giulietta* di Zandonai (*Danze del Torchio* e la travolgente *Cavalcata*).

Il Molinari diresse pure quella nobile e significativa composizione che è la *Sinfonia italiana* del Veretti che egli aveva tenuto a battesimo all'Augusteo di Roma.

® QUARTETTO AMERICANO. — Anche la nostra città ha potuto udire questo bellissimo complesso che per la munificenza di S. E. la signora Garret, ha fatto una tournée in Italia. Le udizioni milanesi, davanti ad un pubblico distintissimo, sono state tre, ed i brani prescelti, con cura e senso artistico, sono valsi a mettere in evidenza le doti dei singoli componenti e l'affiatamento del celebre quartetto. Gli autori interpretati furono Brahms, Borodine, Franck, Mozart, Beethoven, Turina, Glazunoff e Debussy.

® CASTELLO SFORZESCO. — Due bei concerti si sono svolti nella suggestiva cornice del cortile della Rocchetta. Al primo, pro' monumento Baracca, hanno partecipato Rosetta Pampanini, Virgilio Ranzato e il basso Zaccarini. Il secondo, pure per scopi benefici, è stato diretto dal maestro Marcantoni e vi hanno partecipato la corale Palestrina, e diversi artisti come la Caniglia, la Capuana, Costa Lo Giudice, Borgonuovo, Jolanda Pedrazzini, Vidusso ecc.

® CONSERVATORIO. — Commossa commemorazione di Armando Seppilli, con discorso del dott. Sostegni, e concerto di musiche del commemorato.

TORINO

® Al LICEO vi è stato un concerto in onore della Principessa del Piemonte. Figuravano nel programma la *Sonata* di Porpora, trascritta da Gui; l'*Eliana* di Alfano, brani di Perosi, Martucci ecc.

Nella stessa sala si è pure avuta una rievocazione di Giovanni Rinaldi (Reggiolo 1840-Genova 1895), con discorso del prof. Boerio e concerto di musiche rinaldiane.

ROMA

® AUGUSTEO. — Grande concerto benefico diretto da Mascagni, con intervento di Lauri Volpi, De Luca, la Besanzoni e la Pasini.

® ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA. — L'on. Battistini ed il Conte di S. Martino hanno ricordato, con commossa parola, l'autore di *Ruy Blas*, nel centenario della sua nascita. Ha seguito un concerto di brani di opere del Marchetti.

® CAMERATA MUSICALE. — Il programma dell'ultimo concerto era costituito da *Pastorale* di Vivaldi, *Trio* di Turina, l'*Orfeo* di Pergolesi e un'*Aria* di Paisiello.

BOLOGNA

® Il maestro Ardizzone ha diretto, al COMUNALE, un bel concerto per beneficenza, con partecipazione del tenore D'Alessio e di altri elementi.

® L'ultima udizione alla FILARMONICA, direttore il maestro Amleto Zecchi, comprendeva un programma di musiche di accademici: Bruni, Dallanoce, Roveri, Belletti, Costa, Amleto e Adone Zecchi.

® A favore del monumento al Marinaio d'Italia, Tito Schipa ha cantato, al Massimo di PALERMO, con grandissimo successo.

NAPOLI

® COMMEMORAZIONE MARTUCCIANA. — Con intervento di autorità e di numeroso pubblico ha avuto luogo, nell'atrio di Castelnuovo (artisticamente addobbato per la circostanza) un concerto orchestrale di musiche martucciane, diretto con perizia e buon gusto dal maestro Franco Capuana. Si sono eseguiti la *I Sinfonia*, la *Novelletta*, il *Notturno*, la *Tarantella*, un *Andante* per violoncello e orchestra (ottimo solista il Viterbini) e la *Canzone dei ricordi*, interpretata efficacemente dalla Bertana.

PADOVA

® Per la ricorrenza del settimo centenario della morte di S. Antonio, nella celebre BASILICA è stata eseguita una messa espressamente composta per la circostanza dal maestro Ravanello, assai lodata dalla critica.

Nella sala della RAGIONE ha avuto luogo poi la prima esecuzione dell'oratorio *Il Santo*, di Padre Bernardino Rizzo.

All'ESPOSIZIONE D'ARTE vi è stato, infine, un applaudito concerto organistico di Ulisse Matthey.

® Bel concerto, a VENEZIA, di Gilda Dalla Rizza e della pianista contessa Foscari Sochaczewer.

® Per l'inaugurazione del nuovo organo a S. Giovanni in PARMA, il maestro Ferrari Trecate ha tenuto alcuni apprezzatissimi concerti con partecipazione anche dell'Orchestra d'archi del Conservatorio, diretta dal maestro Lazzeri. Furono eseguite alcune novità, tra cui un *Adagio all'antica* di Furlotti, ed un'*Aria* di Aldelmo Damerini.

® Molto apprezzata è stata a TRIPOLI l'udizione in cui il maestro Antonino Genova è stato squisito interprete di due *Concerti* di Vieuxtemps e di Paganini.

® Entusiastiche accoglienze ha avuto a BUENOS AIRES Ildebrando Pizzetti, dirigendo il suo primo concerto, tutto di sue composizioni, tra le quali *Concerto dell'estate*, *Rondò veneziano*, e i Preludi all'*Edipo Re*. La critica si è occupata diffusamente e con parole altamente elogiative di questa manifestazione artistica.

CONGRESSI

Dal 21 al 25 giugno, dopo circa venti anni di silenzio, si è svolto a Parigi il Congresso internazionale degli editori, sotto la presidenza del signor Louis Hachette. Gli editori italiani erano rappresentati dall'On. Ciarlantini, delegato anche dalla Confederazione Nazionale Fascista dell'Industria Editoriale e che ha assai efficacemente parlato alla seduta inaugurale, dal comm. E. R. Ceschina e dal commendatore Carlo Clausetti, che oltre alla Casa Casa Ricordi, rappresentava la Federazione Fascista dello Spettacolo.

Il Congresso comprendeva tre sezioni: *A*) Diritti d'autore e quistioni attinenti all'edizione delle opere letterarie; *B*) Commercio librario; *C*) Quistioni musicali.

Alla sezione *B* partecipò attivamente l'onorevole Ciarlantini riferendo sulla coordinazione degli sforzi degli editori di differenti paesi d'Europa e d'America, principalmente a riguardo delle traduzioni. Fu approvato il seguente ordine del giorno:

Il Congresso incarica l'Ufficio permanente di studiare la possibilità di provocare la costituzione d'un organismo internazionale d'informazioni relativo alle traduzioni, con l'intesa che gli scopi di questo organismo debbano tendere:

1°) *a istituire, seguendo una determinata periodicità, liste di traduzioni pubblicate in tutti i paesi, comunicandole alle Associazioni aderenti;*

2°) *a istituire, tenere aggiornata e comunicare la lista delle Case editrici di tutti i paesi che pubblicano traduzioni.*

3°) *a segnalare i generi d'opere che queste Case ricercano e fanno tradurre di preferenza, come pure la specie di pubblico che costituisce la loro clientela principale.*

***

Nella sezione C, QUISTIONI MUSICALI, vennero presentate tre relazioni, rispettivamente dal comm. Clausetti su *La diminuzione della vendita delle edizioni musicali e cause relative;* dal signor Von Hase (tedesco) su *La vendita ed il prestito del materiale d'orchestra;* dal signor R. Dommange (Francia) su *Il regime della licenza obbligatoria in materia di riproduzione musico-meccanica.*

Ed il Congresso ha approvato i seguenti due ordini del giorno sulla relazione Clausetti e su quella Dommange:

I.

Considerando che la grave diminuzione della vendita delle edizioni musicali in tutti i paesi del mondo deriva non soltanto dalla crisi economica generale, ma anche da un rilassamento della cultura musicale delle più giovani generazioni, si emette il voto:

a) *che l'insegnamento obbligatorio degli elementi di solfeggio e della pratica del canto corale sia istituito o sviluppato, se già esiste, in tutte le Scuole pubbliche primarie e secondarie.*

b) *che la Storia della musica sia obbligatoriamente insegnata in tutte le Scuole pubbliche secondarie e superiori.*

II.

Il Congresso, considerando che il regime della Licenza obbligatoria autorizzato dall'articolo 13 della Convenzione di Berna riveduto in quanto concerne le opere musicali, espropria gli autori ed i loro editori dei propri diritti esclusivi sulla riproduzione meccanica e sull'esecuzione pubblica delle opere musicali, con strumenti meccanici, delle quali sono i creatori e i concessionari;

Considerando che nessuna necessità sociale giustifica simile attentato alla libertà del pensiero e che, in fatti, tale diminuzione del patrimonio dell'autore non va che a beneficio di interessi industriali privati;

Emette il voto che le riserve e le condizioni autorizzate per l'allinea 2 dell'articolo 13 della Convenzione di Berna riveduta, sieno puramente e semplicemente soppresse; redigendo in conseguenza così il testo dell'articolo 13:

> *« Gli autori di opere musicali hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1°) l'adattamento di queste opere a strumenti che servano a riprodurle meccanicamente; 2°) l'esecuzione pubblica delle stesse opere a mezzo di questi strumenti.*
>
> *« Questa disposizione non ha effetto retroattivo e, quindi, non è applicabile, in un paese dell'Unione, a opere che in quel paese sieno state adattate lecitamente agli strumenti meccanici, prima della messa in vigore di questa Convenzione.*
>
> *« Le riduzioni autenticate, come dal capoverso precedente, e importate senza autorizzazione delle parti interessate, in un paese ove non sarebbero più lecite, potranno essere sequestrate ».*

Il discorso per la Delegazione italiana, alla seduta di chiusura del Congresso, è stato tenuto dal comm. Clausetti.

G. MARTUCCI
Due Pezzi per Violino e Pianoforte
trascritti da S. Quaranta
(122103) *Giga.* Op. 61, N. 3 L. 5,—
(122104) *Serenata.* Op. 38, N. 3 L. 5,—
EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

L'avvenimento della stagione lirica parigina è stato la rappresentazione, tanto attesa, di *Guercoeur* d'Albéric Magnard. Si temeva di non veder realizzata questa bella opera che ha numerosi brani di raro pregio e la cui rivelazione costituisce un nuovo debito di gratitudine che i musicisti hanno assunto verso il signor Rouché, direttore dell'Opéra.

A dire il vero, io non giurerei che tutti i musicisti, tutti gli amatori della musica e tutti i critici sieno stati soddisfatti di questa tardiva risurrezione. *Guercoeur*, la di cui bellezza si sviluppa e si spande largamente come un bel fiume verso il suo estuario, senza riguardo al tempo od allo spazio, costituisce una specie d'anacronismo per coloro che stimano che in un'epoca in cui si economizzano i minuti, la musica, la poesia e l'arte teatrale non si possono comprendere che in forma di sintesi rigorosamente esprimentesi in uno stile elittico. Per costoro — per quanto non è detto che essi detengano il segreto della verità — *Guercoeur* è senza dubbio un esperimento, ma anche la testimonianza caduca d'un gusto, d'uno stile, d'una poetica, d'una sensibilità sorpassate. Per gli altri, per quelli per i quali la musica non esisterebbe se spoglia dei suoi attributi eterni, *Guercoeur* offre la dolcezza della consolazione e della speranza.

Il soggetto ed il modo con cui è stato svolto sorprendono in quest'epoca ritenuta realistica, rapida ed oggettiva.

Vi sono tre personaggi umani: Guercoeur, la sua amante Giselle, il suo amico Heurtal; alcuni personaggi celesti: la Verità, la Bontà, la Bellezza, la Sofferenza, le ombre d'una donna, di una vergine e di un poeta; altri personaggi allegorici: le illusioni d'Amore e di Gloria.

Il primo e il secondo atto si svolgono in cielo, l'ultimo evoca in tre quadri la vita terrestre di Guercoeur, la campagna che circonda la città, la casa ove egli crede che Gisella lo pianga, la città stessa, infine, in cui Heurtel ed il popolo tradiscono le sue speranze.

Questo per l'ambiente e per i personaggi.

In quanto alla vera trama, essa è semplice: Guercoeur morto, ad onta della felicità celeste, rimpiange l'amore di Gisella, l'amicizia di Heurtal, gli slanci di riconoscenza del popolo che ha reso libero.

Egli ottiene dalla Verità, malgrado gli allarmi della Bontà e della Sofferenza, di ritornare sulla terra. Ma non vi trova che disinganni. Gisella, infedele, s'è lasciata sedurre da Heurtal, che il popolo ha prescelto per tiranno. Vittima della sommossa che le sue esortazioni infiammate hanno provocato, ecco Guercoeur di nuovo alle porte del cielo. Le disillusioni subite lo hanno spogliato di ogni orgoglio umano. Il regno della Verità non è ancora venuto, ma la gloria è per coloro che, prevedendo l'avvenire, si sono sacrificati in nome dell'amore e della libertà.

Non si può negare a questa trama, nè la grandezza, nè la potenza, nè il lirismo. È fatta per la musica e sussiste per essa, inquantochè, all'infuori del suo secondo atto, assai drammatico, non è affatto teatrale, nel senso comune della parola. E frattanto l'opera, per la sola forza della musica, vive d'una vita intensa, profonda, logica. Il suo intreccio, magnificamente disposto, si sviluppa con la forza logica, l'eloquenza persuadente, il patetico di un discorso elaborato da un uomo che non possiede soltanto la maestria della sua arte, ma anche la potenza di convinzione e sensibilità; da un uomo, cioè, che non è soltanto un musicista, ma anche un artista e un poeta.

Nulla da sorprendere che di fronte a tutto questo, coloro che ai concerti non sopportano più il largo sviluppo d'una sinfonia e vorrebbero che la musica non fosse che una macchina, il più possibile ordinata, ricca come meglio si può di combinazioni, ma indifferente, passiva e insensibile, nulla da sorprendere che per costoro *Guercoeur* pecchi d'un bizantinismo sorpassato e non esprima altro che una melanconica noia. Ma per gli altri, quale gioia dello spirito e del cuore, quale beatitudine musicale e quale sorgente costante di bella, dolce e forte emozione!

E' nota quale fu la fine tragica di Magnard, assassinato nel 1914 dai tedeschi che misero a fuoco la sua piccola casa di Baron. La partitura di *Guercoeur* sembrò dispersa nell'incendio; ma la Provvidenza, invece, risparmiò il capolavoro. Solo l'istrumentazione di un atto non fu più ritrovata. La mano pietosa e particolarmente abile di Guy Ropartz, amico fedele di Magnard, la ricostituì.

Sotto la direzione piena di coscienza e di fermezza di François Kuhlmann, l'opera — vocalmente, sinfonicamente e scenicamente — è stata resa nello stile e nel carattere che richiede. Le signore Gall, Lapeyrette, Hoerner, Leval si sono fatte notare come interpreti dei personaggi celesti. Il Forti si mostrò violento come conviene a Heurtal; Marisa Ferrer incarnò l'incostante e dolorosa Gisella con la semplice verità del suo giuoco e il sobrio patetismo del suo canto. A Endreze, in-

terprete di Guercoeur, spettano però gli onori della serata. Sconosciuto o quasi, fino al giorno prima, egli raggiunse l'indomani la celebrità, appalesandosi grande cantante ed eccellente interprete, dai mezzi più naturali.

***

Due operette, *Moineau* al Marigny, *La Vie Parisienne* al Mogador, hanno costituito due successi per la musica leggera francese. Il jazz dispotico sembra cedere il posto; e nella stessa settimana trionfano due opere evocanti le felici grazie del secondo impero in due teatri consacrati finora alle trepidazioni delle operette americane.

Di Louis Beydts, cantore di *Moineau*, noi non conoscevamo che alcune melodie e sopratutto alcune gustose orchestrazioni di poemi vocali di Debussy, rivelantici un musicista delicato. In *Moineau*, egli ha meglio dimostrato natura fine e tenera, sensibilità, ironia leggera, gusto perfetto che sa occultare il sapere, sì da poterlo avvicinare meglio alla linea di Messager e dei maestri dell'opera comica, che a quelli dell'opera buffa.

Un grande successo hanno ottenuto gli interpreti principali, Robert Burnier e Melle Denya, unitamente a Nina Myral, Alida Rouffe ecc. Le scene e i costumi sono sembrati altrettanto freschi quanto l'operetta stessa.

La ripresa della *Vie parisienne* è stata un vero trionfo, sia per la magnificenza della realizzazione, che per il piacere che ha procurato.

Sarebbe inutile tentare di definire di nuovo quella specie di démone che anima la musica di Offenbach. Accontentiamoci di dire che il suo genio riscalda e avvince l'uditorio, oggi come ieri. Nella sua follia leggera, essa è ricca di accenti irresistibili di cui il tempo non ha affievolito nè il brio, nè la leggiadria.

La compagnia che ha interpretato *La Vie Parisienne* è magnifica. Le signore Marnac, Bregis, Saint-Bonnet e Carday, con i signori Oudard, Urban, Dréan, e sopratutto l'inobliabile Max Dearly, hanno contribuito non poco al vibrante successo di queste memorabili rappresentazioni.

***

La stagione sinfonica sta per chiudersi, anch'essa, assai brillantemente. All'infuori delle sedute abituali abbiamo avuto due concerti Ansermet ai Champs-Elisées. Con la sua bacchetta accurata, talvolta un po' severa e fredda, egli ha diretto una serie di lavori di stili diversi. Di Strawinsky, che ha sostenuto al piano il suo *Capriccio*, abbiamo udito come novità *Sinfonia di Salmi*, un lavoro che è ben lontano da quei tentativi di tanti rinnovatori presuntuosi, spesso impotenti, e da quelli dello stesso Strawinsky. Dopo le *Sacre* e *Nozze* egli non ci aveva dato una simile emozione. Per quanto si può giudicare dopo una sola udizione, la *Sinfonia di Salmi* deve annoverarsi fra le sue opere più forti, più vere, più sincere, non solo del suo spirito ma anche del suo cuore.

Questa sinfonia illustra, in tre parti — preludio, doppia fuga, allegro sinfonico — i versetti di tre salmi.

Sostanza e forma vanno perfettamente d'accordo e la forma è magnifica. Raramente l'autore ha dimostrato una così completa maestria, e simile potere di dominatore della materia musicale. L'analisi più accurata di questo bel lavoro non saprebbe renderne tutti i pregi.

Ai concerti Straram, due novità: *Musica per Radio* di Filip Lazar e *Suite greca* di Petridis. La prima di queste partiture risponde bene al suo titolo ed al suo oggetto: è facile a diffondersi, ciò che costituisce il suo principale merito. La seconda si compone di una serie di pezzi riuniti sotto un titolo appropriato, che hanno un profumo proprio. Alcuni sono particolarmente ben riusciti, come il *Preludio* di concezione personalissima, di grazioso colorito, di fine sentimento; la *Danza finale*, dal ritmo smagliante; la *Berceuse*, specialmente, brano incantevole, d'una istrumentazione piena di carattere e di poesia.

La *Feuille d'images* di Louis Albert, di cui i concerti Lamoureux hanno offerto la primizia, si compone di cinque vignette indovinate pel sentimento, per la scrittura, per l'orchestrazione e per lo stile.

Alexandre Tansman ritorna con la *Sonata transatlantica* (ch'egli ha eseguito ai concerti Pasdeloup, sotto la direzione di Rhené Baton), all'arte del suo tempo, o per lo meno a quello ch'era il suo tempo, qualche anno fa. Poichè tutta l'abilità e la leggiadria che ha messo in questo nuovo lavoro non urtano con gli elementi dei quali si è servito per esprimere « la reazione d'un musicista europeo a contatto dei ritmi di danza d'oltre oceano ».

I concerti Poulet, con le *Heures du Foyer* della signora Plé, ci hanno fatto conoscere uno dei lavori più penetranti tra quelli uditi in questa stagione. Nessun soggetto potrebbe meglio adattarsi alla sensibilità femminile, di quello del tenero dialogo tra la mamma e il bambino promesso al suo amore, che di già vive nel suo seno. La signora Plé non aveva ancora mostrato tanta sobrietà e concisione, nè trovato accenti così incisivi e giusti.

Di Charles Koechlin, i concerti Poulet hanno eseguito il *Notturno* che assai bene corrisponde al suo titolo ed al carattere che l'autore ha voluto imprimere: una meditazione, senza altro scopo che di significare, atraverso una sensibilità umana, la serenità d'un paesaggio popolato dagli ospiti della notte.

***

Infine, i concerti dell'Orchestra Sinfonica di Parigi, hanno presentato la *Sinfonia* di Ferroud, il *Concerto* di Igor Markevitch e l'*Adagio*, per orchestra ed archi, di Rivier.

La prima è un lavoro importante che, salvo che nella sua ultima perorazione, sembra non obbedire che a preoccupazioni d'ordine musicale e non pittoresco, ed è ben equilibrata. Sotto certe asprezze, forse eccessive ed inutili, si trova un ordine, una volontà, una chiarezza che, unitamente al vigore ed alla passione, meritano particolare lode.

Igor Markevitch è un giovane musicista russo ben dotato, il cui *Concerto grosso*, rivelato da Desormière questo inverno, ha messo in evidenza. Il suo *Concerto* attuale, più vecchio dell'altro, non sembra essere che un buon esercizio di virtuosità passabilmente scolastica, assai simile a quelli già noti in precedenza, e in cui dietro un'apparenza assai brillante, lo spirito ed il cuore non trovano nulla che possa soddisfarli.

Jean Rivier, invece, nonostante un discorso che sembra artificiale, sa esprimere molto di più e con maggiore profondità e sincerità. Il suo *Adagio* per orchestra ad archi, senza dare ancora la completa misura del suo ingegno, lo mostra questa volta sotto un aspetto assai favorevole. Sotto la violenza del tono e il rude e talvolta inutile conflitto delle note, si scopre non soltanto la sicurezza della mano che sa sfruttare la materia, ma una sensibilità che può — se non sempre commuovere l'uditorio — sforzarsi di commuoversi essa stessa.

ROBERT BRUSSEL.

C. DANCLA

Metodo elementare e progressivo di Violino

(Op. 52. P. I.)

ampliato e con importanti aggiunte
di M. ANZOLETTI

E. R. 706. (Completo) L. 35
E. R. 703. - Volume I, Lire 10.—
E. R. 704. - Volume II, » 15.—
E. R. 705. - Volume III, » 15.—

EDIZIONI G. RICORDI & C

Lettera da Vienna

La seconda parte della scorsa stagione musicale viennese, è stata ricca di avvenimenti. La musica classica fu degnamente rappresentata dalle *Danze tedesche*, per piano, di Schubert, che, dopo più d'un secolo, vennero riesumate in un ottimo concerto del Coro a cappella dei maestri viennesi. Queste graziose danze furono scoperte dal direttore onorario del predetto Coro, Consigliere di Stato Hans Wagner Schönkirch. Sembra strano che esse siano state ignorate per tanto tempo e sfuggite anche all'attenzione dei molti ricercatori e studiosi di musica schubertiana. Certo è però che, per la loro melodia soave e per la loro grazia prettamente viennese, esse possono stare degnamente accanto alle omonime danze, op. 33, dello stesso autore.

Anche le due ultime udizioni della Unione Corale della Società degli Amici della Musica ebbero esito magnifico per i risultati meravigliosi che il direttore prof. Roberto Heger ha saputo ottenere dalle sue addestrate masse.

Questa Unione Corale è la più antica di Vienna, ed i suoi iscritti, maschi o femmine, assolvono il loro compito con un fervore ed un idealismo che, purtroppo, non si riscontrano altrove. Senza alcun compenso e con sacrificio non indifferente di tempo, essi si sottomettono alle prove più snervanti, col solo intento di contribuire alla migliore riuscita dell'esecuzione.

L'Unione ha eseguito inappuntabilmente, tra l'altro, le *Stagioni* di Haydn e l'*Orfeo* di Monteverdi. Questa favola in musica, creata nel 1607, venne adattata da Karl Orff per la esecuzione di concerto, specie per quanto riguarda l'istrumentazione, giacchè molti strumenti usati da Monteverdi, sono oggi fuori d'uso.

***

Nelle mie precedenti, ho già accennato ai concerti sinfonici popolari viennesi, ideazione dell'eminente musicologo Dr. D. Bach. Essi devono la loro attrattiva ai programmi che il dott. Bach prepara con criteri veramente originali, presentando nuove composizioni, e tali da meritare di essere seriamente discusse. Lo sviluppo della musica moderna e modernissima è strettamente collegato a tali manifestazioni. La Suite lirica *Leben in dieser Zeit* (Vita di quest'epoca), musica di Edmund Nick, parole di Erich Kästner, ha quel tipico carattere di « song » ch'è oggi giorno prediletto dalla musica tedesca moderna e che ha trovato la più saliente espressione nella celebre *Dreigroschenoper*, di Kurt Weill. Oltre l'orchestra, il lavoro del Nick richiede un coro cantato, un coro parlato, cantanti, solisti e un completo Jazz. Dei due autori, Kästner

(quello del testo) è il più noto ed ha in Germania molti ammiratori per i suoi versi brillanti e per le sue canzoni elettrizzanti. Nulla si conosceva, invece, del Nick, il cui lavoro ha costituito un vero avvenimento. In esso, ballabili, del tipo jazz, vengono trattati sinfonicamente e trasformati in espressioni serie, grottesche e talora rivoluzionarie. Il canto è costituito in parte da vere canzonette con reali melodie, in parte da brani di prosa, spesso spiritosi, sottolineati musicalmente. Si dà origine così ad una nuova forma di canto, il « Songspiel », facilmente comprensibile e riboccante di sentimento. Nelle fantasie sonore del giovane compositore sono espressi perfino i rumori della metropoli, coi suoni del telefono e delle trombe degli automobili, e, come se ciò non bastasse, nell'istrumentazione si adoperano anche spari di rivoltella, superando quindi quanto di più originale si era udito finora. Il brano è stato diretto dal compositore e scrittore viennese Paul A. Pisk. Egli seppe sempre tenere ben salde nel suo pugno le masse. Gli applausi furono calorosi e sinceri.

La successiva udizione ebbe a direttore il prof. K. B. Iirak di Praga, il quale appartiene alla scuola dei compositori cechi Novak e Förster, ed è uno dei musicisti più in vista di quella capitale. Il programma che offrì era interessante dal primo all'ultimo numero. S'iniziò con la *Fantasia* di Mozart, *per un rullo d'organo meccanico*: una breve composizione scritta negli ultimi mesi della sua vita. Seguì il *Concerto in re min.* per violino, di Bach, conosciuto soltanto come concerto per pianoforte, e che trovò un ottimo interprete in José Szigeti.

Jirak fu apprezzato anche come compositore di una *Ouverture per una commedia di Shakespeare*, da lui scritta nel 1920. Tale *ouverture* non si riferisce ad una particolare commedia, ma col suo carattere allegro e multicolore riflette magistralmente lo stile generale delle commedie del grande drammaturgo inglese.

La Rapsodia per violino e orchestra di Bela Bartok fu un omaggio del direttore Jirak e del violinista Szigeti al campione della musica moderna ungherese.

L'ultimo brano, *Musica in Jazz*, del giovane viennese Jelinek fu un numero del programma che si poteva benissimo sopprimere. Il tentativo di trasportare la musica di Jazz nelle sale da concerto e di incorporarla nelle grandi forme sinfoniche naufragò altre volte. E se mai, esperimenti di tal genere dovrebbero essere lasciati a musicisti più geniali, quali Hindemith o Krenek.

Come chiusura di questi concerti sinfonici popolari si è avuta una meravigliosa esecuzione di un *Requiem tedesco*, Op. 45, di Brahms, diretta dal dott. Anton Webern. E' incomprensibile, per il musicista moderno, come questo lavoro meraviglioso, imponente per contenuto e per forma, abbia potuto fare fiasco completo alla sua prima esecuzione a Vienna nel 1867, mentre è oggi considerato come una delle migliori produzioni sacre tedesche.

***

L'Opera di Stato di Vienna prosegue la via tracciata dal suo nuovo direttore Clemens Krauss; ma sono mancate finora le novità importanti. Si è ripreso *Il ballo dell'Opera*, lavoro comico del viennese Richard Heuberger, che fu, all'incrocio del secolo scorso con l'attuale, un compositore apprezzato, anche di alcune opere serie.

Riccardo Strauss, che dirige ogni anno qualche rappresentazione straordinaria allo stesso teatro, ha sottoposto la sua *Salomè* ad una revisione, con lo scopo di facilitare — sotto il punto di vista del canto — la parte della protagonista; così che in avvenire anche artiste di voce non eccessivamente voluminosa, potranno interpretare quest'opera riservata finora ad artiste liriche di primissimo ordine.

Si attende tuttora la prima dell'opera in due atti *Die Bachantinnen* (Le Baccanti) del giovane compositore viennese Egon Wellesz, che ha tolto il soggetto dal noto dramma di Euripide. Il Wellesz è uno dei migliori allievi di Schönberg ed occupa un posto importante sia come musicologo, che come critico e compositore: l'aspettativa quindi è giustificata.

***

Concludo con due notizie. La prima riguarda la soppressione — per ragioni di economia — dell'Accademia di musica, centro importante di cultura, frequentato anche da stranieri.

L'altra si riferisce ad un recente studio *Problemi su Bach*, del compositore e insegnante austriaco Roderich von Mojsisovics, pubblicato dalla Casa H. Stürtz di Würzburg. In tale libro si sottopone ad uno scrupoloso esame la musica per piano del grande di Eisenach; e questi appare sempre più uno spirito gigante di commovente grandezza.

H. R. Fleischmann.

MENDELSSOHN B. (F.)

Due Pezzi per Pianoforte

(trascrizione di Romaniello)

122187. - Barcarola Veneziana. Op. 30. N. 6. L. 1,—

122188. - Canto di Primavera. Op. 62. N. 6. L. 2,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Lettera da Bruxelles

Inizio questa corrispondenza col ricordo del grande violinista, Eugène Ysaye, la cui recente morte, ha costituito pel Belgio un lutto nazionale. Non è possibile, in poche parole, di esaltare i molteplici meriti di questo grande artista, come virtuoso, come insegnante, come organizzatore, come promotore appassionato d'ogni movimento musicale e divulgatore fervido della scuola franckiana. Ospite ben accetto di tutte le grandi sale da concerto del mondo, egli doveva essere ben conosciuto anche in Italia, ed a me sembra che nel vostro paese dal bel canto violinistico, il suo ingegno dovesse essere apprezzato più che altrove, poichè la sua personalità era costituita sopratutto (fatta astrazione dal suo meraviglioso meccanismo) dal timbro veramente umano ch'egli ricavava dal suo Guarneri!

La sola novità teatrale di cui devo occuparmi, collegata al suo grande nome, è l'opera *Pierre le Houilleur*, che Ysaye fece rappresentare, qualche settimana prima della sua morte, prima a Liegi, poi al teatro della Monnaie. Il libretto, in vernacolo liegese, è dello stesso autore, ma non troppo indovinato. Quanto alla musica può giudicarsi appena più favorevolmente, segnalando un certo senso drammatico e qualche pagina riuscita. In generale bisogna riconoscere che il lavoro è poco personale e poco ispirato. Il successo fu, sopratutto, una manifestazione di rispetto e d'ammirazione pel maestro, del quale si presentiva prossima la fine.

Oltre quella d'Ysaye, un'altra sola opera nuova (ma soltanto per Bruxelles) fu eseguita alla Monnaie, e precisamente *Le Roi malgré lui* (1887) di genere comico, di Chabrier, che piacque anche per l'interpretazione accurata, specie della signorina Fragin e del signor D'Arkor. Quest'ultimo ottenne ugualmente il plauso del pubblico in una ripresa di *Werther*, mentre quella della *Traviata* e di *Romeo* servirono di *rentrée* alla signorina Clairbert, un soprano belga recentemente acclamata anche in America.

***

Passando ai concerti sinfonici, bisogna riconoscere che il pubblico di Bruxelles deve essere assai grato alla Società Filarmonica, che ha fatto sfilare nella grande sala del Palazzo delle Belle Arti le prime orchestre del mondo: quella Filarmonica di Berlino con Furtwängler, il Gewandhaus di Lipsia, con Bruno Walther, il Concertgebouw di Amsterdam con Mengelberg! Quest'ultimo complesso venne anche col coro per darci una esecuzione, veramente indimenticabile, della *Passione secondo S. Matteo*. Da notare, a fianco della perfezione tecnica dell'insieme, l'andamento movimentato e drammatico impresso da Mengelberg al capolavoro. Certamente non è così che esso si concepiva al tempo di Bach, ma non costituisce un privilegio dell'arte musicale il vivere attraverso i tempi, adattandosi alla mentalità delle generazioni successive?

Le due udizioni berlinesi, con interessanti programmi, furono trionfali. Da segnalare, in linea generale, la grande convinzione, il calore e la spontaneità dell'interpretazione, senza alcun pregiudizio per l'insieme. Il quale, costituito com'è di virtuosi, diretto da Furtwängler dà l'impressione della spontaneità e dell'emozione individuale, ma nel quadro stesso della disciplina.

In una conversazione privata, l'eminente direttore ci ha rivelato la preoccupazione di salvaguardare sempre, tra i suoi esecutori, questo elemento emotivo.

Dopo Furtwängler riusciva interessante udire Bruno Walther con l'orchestra del Gewandhaus. Egli si era già reso popolare fra di noi quando diresse l'orchestra locale dei Concerti Filarmonici, che aveva veramente trasformato in sole tre prove. I risultati furono ancora migliori adesso, con una orchestra sua, notevole (come tutti i complessi tedeschi) per la nettezza dei legni, per lo splendore e la sicurezza degli ottoni, e sopratutto per il sincronismo perfetto tra gli archi e i gruppi precedenti.

Si può dire che se Furtwängler è superiore per la grandezza, per lo slancio, per le gradazioni irresistibili, Walther si distingue maggiormente per la delicatezza dei dettagli e la intimità del sentimento. Il punto culminante fu costituito dall'esecuzione del concerto di Mozart, con lo stesso Walther al piano, il quale dirigeva alternativamente con una mano, o con la testa, suonando la parte da solo con tecnica di virtuoso e deliziosa finezza!

L'ultimo concerto popolare, sotto la direzione di Ruhlmann, comprendeva l'esecuzione d'un intero atto dell'*Apollonide*, dramma lirico di Franz Servais (figlio del grande violoncellista belga dallo stesso nome), creato da Mottl a Carlsruhe nel 1899. L'opera è scritta bene e di bello stile, ma è enfatica, senza personalità e piena di reminiscenze wagneriane.

Il 5° concerto Defauw fu dedicato quasi interamente a Respighi. La prima parte comprendeva la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, sotto la direzione, appunto, di Defauw; poi Respighi suonò la sua bella *Toccata* per piano e orchestra e diresse *Gli uccelli* e *I pini di Roma*, due lavori già conosciuti e assai apprezzati.

Il maestro italiano fu acclamato con fervore. Cosa curiosa, molte persone qui gli riscontrarono una maschera beethoveniana; i suoi connazionali, sono dello stesso parere?

Defauw fu assai festeggiato anche per il 10° anniversario dei suoi concerti, ricevendo numerosi doni.

Nell'ultima udizione al Conservatorio, pure a lui affidata, diresse la *Messa in si min.* di Bach, con gli eccellenti cori del Conservatorio. L'interpretazione fu perfetta e viva; ma forse fu esagerato l'andamento di certi movimenti.

I Concerti spirituali si sono chiusi con quello del celebre coro della chiesa di S. Rombaut di Malines (del quale vi ho già parlato), sotto la direzione del suo capo, il canonico Van Nuffel. Si eseguirono brani a cappella di Filippo de Monté, il celebre maestro malinese del XVI secolo, di Anerio, Giovanelli, Palestrina, ecc. Un'altra udizione corale importante fu quella della *Nona* e del *Canto elegiaco* di Beethoven, da parte della « Cecilia » di Anversa (con l'orchestra Filarmonica) direttore il maestro Louis de Vocht. Questa società corale è la prima del paese ed è certo che nessun'altra avrebbe potuto dare un'esecuzione, delle *Coefore* di Milhaud, superiore a quella diretta dal maestro de Vocht, caratterizzata per grande vita e foga.

***

Numerosi sono stati anche i concerti da camera. Merita particolare segnalazione l'interessante programma del penultimo della Pro Arte: *Quartettsatz* (ouverture) di Schubert; *Quartetto N. 2* di Martinu; *Trio* di Roussel per piano, flauto e violino, *Concerto da camera*, per 14 strumenti, di A. Berg. Nell'ultima udizione, R. Desormière (di Parigi) diresse pure un bel programma la cui parte antica era completata da magnifici madrigali di Monteverdi, di un lirismo potentemente drammatico.

Al Circolo Artistico la Regina ha assistito ad una « gala » in onore di d'Indy, presente.

Tra i cantanti, venuti tra noi, ricordiamo Chaliapin, Lotte Lehmann e la Janacopoulos; tra i pianisti, Brailowski e il giovane Pietro Mazzini, stabilitosi in Belgio ed onorato dell'ammirazione della Sovrana. Quando debuttò tra di noi, non era difficile riconoscere una natura meravigliosamente dotata, ma destava preoccupazione la selvatichezza del suo stile, giacchè lo stile è una dote che non è innata, ma che bisogna apprendere. In seguito, il giovane prodigio ha studiato con un eccellente maestro, Bosquet, e il concerto che ha dato recentemente è stato brillantissimo sotto tutti i punti di vista.

Per concludere, voglio citare ancora la seduta che ha offerto al Lyceum l'eccellente cantatrice Maragliano Mori, che interpretò deliziosamente canzoni popolari italiane. Il suo successo fu vivissimo e speriamo d'udirla presto in un programma più ampio.

ERNEST CLOSSON.

Lettera dalla Svizzera

Nel campo dei concerti, non saprei esattamente dire che cosa vi sia stato di eccezionalmente interessante. La vita sinfonica svizzera assomiglia a quella delle città dell'estero; non avendosi saputo formare una propria linea di condotta, ha adottato il principio di basarsi sull'informazione mondiale per quanto riguarda le nuove composizioni il di cui successo è annunciato — non sempre esattamente — al di là delle frontiere.

Nella Svizzera tedesca è naturale che l'influenza germanica predomini come nella Svizzera francese, l'influenza francese. Ho scritto deliberatamente « francese » e non « latina » perchè è curioso di constatare — ciò che ho già detto in altre corrispondenze — come i rapporti musicali sieno invece rarissimi tra noi e l'Italia. Così pure vi sono cause imponderabili e misteriose per cui le opere sinfoniche dei compositori svizzeri incutono spavento alle orchestre svizzere.

Per difendere il loro diritto alla vita, perciò, i musicisti nazionali hanno fondato la loro Associazione da oltre un trentennio; e quest'anno la loro riunione annuale è stata organizzata dal 2 al 4 maggio nella città di Soleure.

Nei due concerti per cori soli e orchestra vennero eseguite la *Messa in re min.* di Flury e la *Crisi del mondo* di Honegger. In altre due udizioni orchestrali, con solisti, si fecero conoscere nuove partiture di R. Moser, Walther Geiser, V. Andreae, Hans Haugg, W. Lang, A. Moeschingee, Pierre Maurice, André Marescotti. Un quinto concerto, infine, comprese lavori di musica da camera di A. Mottu, Eric Schmid, H. Pestalozzi, L. Piantoni, Conrad Beck, G. Doret.

Si sono presentati complessivamente sedici composizioni, delle quali undici di autori svizzero-tedeschi e cinque di autori della svizzera romanda (Piantoni, Maurice, Marescotti, Doret e Mottu).

Il più perfetto eclettismo ha presieduto alla scelta dei lavori, e tutte le tendenze, le più disparate, furono rappresentate al *festival*. Ma si può facilmente comprendere che tale diversità non concorse certo all'equilibrio ed all'armonia dei programmi. Come procedere, d'altra parte, diversamente? Vi fu del meglio e del peggio ed il pubblico dimostrò, senza partito preso, calorosa simpatia a tutti i lavori.

***

Le giornate di Soleure hanno chiarito che i nostri giovani sono ben vivi, ma che mancano di direttiva, e dimostrano inquetudine ed incertezza sulla via da seguire. Ciò che ieri sembrava nuovo (« moderno » come si preferisce dire), sembra oggi di già scadente. Molte forze sono sciupate per una falsa e troppo personale fantasia, e parecchi di questi giovani confondono l'indisciplina con la libertà e credono che il disordine sia sinonimo di genio. In ciò essi rispecchiano lo spirito internazionale del nostro tempo che ha prodotto una formula uniforme, una specie di « esperanto musicale », allo stesso modo che il turismo e l'industria alberghiera hanno fatto nascere in tutti i paesi abitudini simili di vita.

Nulla di più deleterio di questo stile internazionale in cui si mescolano, senza proporzione, un realismo brutale, una specie di disordinato sogno sociale e troppa fantasia artificiale.

Qual genio dovrà nascere per mettere un po' d'ordine a tanto caos, e per incanalare tante forze perdute?

Senza dubbio, la giovinezza deve tendere all'evoluzione dell'arte che non può restare immobile; ed è sottinteso che dopo una generazione ne viene un'altra; ma la distruzione volontaria delle belle tradizioni non è che una manifestazione di debolezza o d'impotenza totale, sia che si tratti d'arte o di politica sociale.

Il ruolo dei musicisti svizzeri — in attesa che nasca un genio — potrebbe essere precisamente quello di servire di contrappeso per mantenere il senso critico degli artisti in una linea meno spezzata, in una corrente ove la eccentricità non dovrebbe essere protetta, nè glorificati i sentimenti sociali dubbii, come quelli che sono espressi dagli operai nella succitata *Crisi del mondo* e che sembra provengano direttamente da Mosca.

Tralasciando questo argomento, preferisco insistere sulla nota simpatica del congresso di Soleure. Le due Ouvertures, quella di *Figaro all'estero* di Haugg e quella per la *Commedia di colui che sposa una donna muta*, di Marescotti, sono della migliore *verve* comica e nello stesso tempo di ottima qualità musicale; entrambi questi compositori hanno rivelato un brio spigliato, senza rasentare mai la minima volgarità. Lo spirito il più fine ed il più leggero anima le due partiture, scritte da mano maestra; ed è un piacere l'affermare che Haugg e Marescotti sono giovani compositori di ingegno sano ed equilibrato. Rallegriamoci quindi che il pubblico abbia acclamato con fervore questi autori che alla loro volta possono essere ben felici del successo ottenuto.

***

Sotto gli auspici del Consigliere federale Meyer e del Capo del Dipartimento dell'Istruzione pubblica del Cantone di Basilea, il Consigliere di Stato Hauser ha creato in questa ultima città una Scuola speciale per musicisti d'orchestra, che sarà diretta da Felice Weingartner, ed alla quale potranno intervenire anche gli stranieri.

Si sa che non basta essere un eccellente virtuoso di qualche strumento per essere altrettanto buon suonatore d'orchestra, poichè, assai spesso, necessita anche a costui un lungo periodo d'allenamento. Ciò che si chiama volgarmente la « routine » d'orchestra è un mestiere; e non è certo nelle nostre piccole orchestre delle Scuole di musica che può essere adeguatamente insegnato. La nuova iniziativa, quindi, ci sembra assai felice. In principio susciterà nuove energie; in seguito darà agli strumentisti maggiore considerazione per il loro compito collettivo e faciliterà singolarmente il lavoro del direttore d'orchestra. Coloro che non denoteranno qualità, non avranno più scuse per chiedere posti che dovranno essere accordati soltanto a strumentisti esperti. Auguriamo il migliore risultato alla audace iniziativa.

***

In tutti i paesi, cattolici e protestanti, la questione della musica religiosa è d'attualità. In Svizzera, avendo la Chiesa protestante lasciato disperdere le grandi tradizioni del culto liturgico, si fanno molti sforzi per rinnovarle, ma più da parte dei musicisti che del clero.

Il giorno di Venerdì Santo, il nuovo organista della Cattedrale di Losanna dette una udizione della *Passione di S. Matteo* di Heinrich Schütz (1585-1672). Con grande volontà, senza paura degli ostacoli, egli riuscì a formare un coro misto di 150 cantori, e l'effetto prodotto da questa opera geniale, di profonda concentrazione, di semplicità e verità d'espressione straordinarie, è stato considerevolissimo. Si è potuto comprendere così senza fatica quale fu l'influenza della chiesa nello sviluppo dell'arte musicale, pur lasciando dubbiosi se questi focolai di musica potranno ancora rinascere.

La partitura di Schütz s'impose anche per la sua indipendenza di forma; esige però una comprensione assoluta del suo stile da parte degli interpreti, per raggiungere il massimo effetto possibile.

Il maestro Faller, che dirigeva, è stato ammirevole di fede e di convinzione. I solisti Wynaudt di Bruxelles (l'Evangelista), e De La Cruz Freelich di Ginevra, commossero profondamente per la semplicità della loro declamazione lirica, per la perfetta dizione e bellezza della loro voce.

Oltre che una serata musicale, questo concerto ha costituito una dimostrazione splendida delle ricchezze che l'arte protestante possiede; ciò che sembra ignorino coloro che le mettono da parte in un tempo in cui la produzione musicale protestante è pressochè nulla.

Da molto tempo l'immensa cattedrale gotica di Losanna non aveva udito risuonare un'opera in così perfetta armonia col suo quadro grandioso, dalle linee così pure e semplici.

GUSTAVO DORET

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MERSMANN (H.) — *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung.* (Kistner e Siegel, Lipsia).

È la ristampa del pregevolissimo saggio pubblicato parecchi anni or sono dall'*Archiv für Musikwissenschaft*. L'argomento del *Volkslied* è trattato da un punto di vista esplicitamente scientifico, il che è molto opportuno, troncando le antiche fantasticherie romantiche e le sempre rinnovate sentimentalità. Dopo aver ricordato l'incessante lavoro delle speciali commissioni e degli archivi tedeschi per la collezione dei canti popolari, e il mutamento nell'orientamento delle collezioni stesse, non più soltanto letterarie ma anche musicali, e la ricchezza dei dati raccolti, il Mersmann precisa che il suo lavoro, in quanto folcloristico, appartiene alla disciplina che si chiama storia della cultura; infatti un tale lavoro non è critico nè estetico nè storico, poichè non seleziona nè giudica i *lieder*, ma tutti li raccoglie, belli e brutti, gustosi e insipidi, e li dispone in categorie, comparandoli sotto diverse luci e nei diversi aspetti, cronologia, argomento, forma, condizioni di nascita e di diffusione, trasmissione orale, contaminazione, ecc. Conseguentemente, in siffatto metodo positivistico, sono possibili un concerto generico, e non esauriente, di *Volkslied*, e un raggruppamento di elementi dissimili, ciascuno dei quali vorrebbe, di fatto, un posto distinto. Sono così evitati gli equivoci, facili a chi non distingue folclore e storia dell'arte. Il saggio è ricchissimo di esempi e di raffronti.

Dictionary of musical terms. (Oxford University Press, Londra).

Edito a cura del *Radio Times*, l'opuscoletto di 64 pagine è, come si può immaginare, insufficiente allo scopo. Chi ricorra ad esso evidentemente non possiede nè un piccolo dizionario di musica, nè le più elementari nozioni delle forme, degli strumenti, ecc., nè le acquista per la brevità e l'incompiutezza delle voci. Per esempio, una tavola con la quale si vuol dare un'idea dei valori delle note, non va oltre la biscroma; non c'è nè la semibiscroma, nè la relativa pausa; e chi non sa dell'esistenza della semibiscroma continuerà a ignorarla... È ciò che accade quando, nel promuovere la cultura, si ha paura di promuoverla sul serio, e si propinano delle pillolette che non giovano.

Festschrift Johannes Biehle. (Kistner e Siegel, Lipsia).

A Johannes Biehle (nato a Bautzen nel 1870) i discepoli e gli ammiratori han dedicato un volume di saggi musicologi, nel suo sessantesimo anno. Il Biehle è assurto ad alta estimazione e ad onorevoli uffici attraverso un'esistenza laboriosissima, volta allo studio dei problemi tecnici dell'organo e delle campane; ed è riconosciuto il fondatore della « Glockenwissenschaft ». Fra gli scritti qui raccolti sono notevoli quello dello Schöttler, sul Biehle; del Flade sull'attività dell'organaro Eugenio Casparini (1623-1706) nella chiesa di S. Giustina a Padova; dello Handschin sul problema della mensuralità nel medio evo; del Mies sull'uso delle campane nella musica impressionistica.

Festschrift für Guido Adler. (Universal Edit., Vienna).

Per il sessantacinquesimo genetliaco di Guido Adler, che se ha lasciato, in obbedienza alle leggi, gli uffici pubblici, continua con agile spirito l'osservazione e lo studio dei fatti storici della musica, amici e discepoli suoi hanno pubblicato una ricca miscellanea di scritti musicologici. Fra essi hanno maggiore importanza quello del Denz, il quale, ricordate le benemerenze dell'Adler e di altri suoi coetanei tedeschi nella cultura e nella storiografia musicale, auspica pubblicazioni storiche nelle quali si rifletta l'universalità dell'arte musicale; del Cesari su alcune tavole di strumenti contenute in un « Boezio » del X secolo; del Nef, il quale, trattando del canto e dell'accompagnamento strumentale presso i trovatori riesamina tutte le controverse questioni, cita parecchi scrittori antichi, e, concludendo sulla migliore esecuzione attuale, saggiamente proclama ideale quella che, evitando i dubbi, si riduce alla sola melodia vocale; del Pirro sulla società musicale al tempo di Carlo V e di Carlo VI; del Trend su i madrigali spagnuoli; dell'Einstein su un libro di madrigali di A. Padoano; del Jeppesen, che, riesposte le polemiche sulla nascita della *Messa a Papa Marcello*, conclude affermando che essa sorse nel 1562-63 e in occasione del Concilio di Trento; di Tessier su una inedita composizione di Froberger; di Saint Foix sull'ultimo quartetto di Mozart; infine l'Engel commemora il Sonneck.

TERRY (C. S.) — *Bach, the historical Approach.* (Oxford University Press, Londra)

L'eccellente biografo di J. S. Bach raccoglie cinque conferenze, lette in alcune città americane, lasciandole nella loro forma discorsiva e popolareggiante. La grande miniera del ricercatore bachiano è appassionante. La ricostruzione degli ambienti è pittoresca, quanto erudita la rievocazione dell'epoca. Ecco l'ingresso solenne di J. S. nell'insigne officio, a Lipsia. Ecco le condizioni della cantata da chiesa, e il profondo valore del corale luterano esaurientemente esaminati. Infine è chiarito un problema genealogico; l'ultimo tedesco nelle cui vene scorresse il sangue dei Bach si spense a Eberswalde il 13 maggio 1871.

e. d. c

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Quartetto in sol.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

L'attenzione di chi esamina questo quartetto è chiamata a concentrarsi sopratutto sull'ultimo tempo, opera complessa, di lunga lena e profondamente pensata. Ciò non significa che i primi due tempi non siano degni di attenzione. Anzi, sotto il punto di vista dell'effetto, tanto il primo tempo quanto la « strimpellata » del secondo sono certamente riuscitissimi: il primo sviluppa una melodia popolare esposta in principio dalla viola e ripresa dagli altri a canone sempre più stretto nel corso dello sviluppo. La figurazione ritmica, che persiste or sopra or sotto a un tal « arioso e sereno » cantare, conferisce a qualche passo di questo tempo un aspetto di melodia accompagnata. Ma bisogna andar cauti a giudicarla troppo facile, perchè qui è la lavorazione a canone che conta e basterebbe anche da sola a reggere bene la composizione. L'accompagnamento rimane pertanto lo sfondo ritmico e così va considerato. Del resto alcuni particolari nuovevoli stanno a testimonio di una sapienza costruttiva di primo ordine.

La « strimpellata » è un pezzo di natura vivace dove però abbondano gli episodi minutamente calcolati. Esige senza dubbio esecuzione molto affiatata e ciò si osserva al solo scopo di rilevarne la finezza.

L'ultimo tempo, come ho detto in principio, è complesso, non molto più sviluppato del primo, ma di carattere decisamente opposto. Il primo canta sereno, questo si interrompe con grandi parentesi aperte anche nel cuore degli episodi, si ripiega su ripetizioni, si complica con temi plurimi, si serioina in vari momenti di espressione contrarla, mentre i ritmi a singhiozzo e a contratempo tormentano tutta quella materia già tormentosa per natura.

Sopra tutti gli artifici, vi dominano quelli dell'imitazione e del canone. Nel costante incalzare di precedenti e conseguenti il pezzo trova la sua dinamica e la sua forza motrice, mostra in ogni punto la sua coesione inappellente, si rivela opera solida, densa, ben degna del compositore che l'ha firmata.

Il contenuto ideale, dal carattere dei temi e dalle indicazioni, mi pare popolare ed agreste. Mi pare di scorgervi un inespresso poema contadinesco con le sue canzoni, i suoi rispetti ed i suoi balli pesanti. Non sia mai detto che io voglia penetrare più in là della scorza nel poema inespresso di una musica da camera. Ho detto: « mi pare »; e poco importa ch'io abbia indovinato o no su questo punto. Quel che conta è il valore indiscutibile dell'opera che mi onoro di affermare.

e. m. d.

IWAN D'HUNAC (J. Itiberé da Cunha). — *Danse plaisante et sentimentale. - Marche Humoristique.* (G. Ricordi e C., Buenos Aires).

Danse plaisante et sentimentale, deliziosissima composizione del noto musicista brasiliano, troverà larga ammirazione e sicuro favore fra i concertisti di pianoforte.

Ha l'andamento di una danza iberica, il che l'avvicina assai ad Albeniz della prima maniera, ed il languore dei canti del sud brasiliano, così suggestivi nella loro poesia popolare: il canto snoda su un avvicendarsi di pedali doppi di tonica e dominante, la sua linea sinuosa abilmente incuneata fra la prima e la seconda parte; ricche, queste, di trovate armoniche e pianistiche di ottimo effetto.

Un'altra composizione di Iwan D'Hunac (*Marche Humoristique*) ritrae, invece, il carattere umoristico e grottesco tanto caro e peculiare a Grieg e Sinding ed agli scandinavi.

Un ritmo insistente, arricchito da urti semitonali abilmente disposti, ci ricorda il rullare di tamburi ed il cadenzare della marcia. Svolgimento, ripetizione e chiusa misurati e con molto equilibrio e senso di misura.

Di gran buon gusto è l'armosfera armonica.

Due pezzi, dunque, che, pei tempi che corrono, contribuiranno a terapeutizzare il buon senso musicale e ricordarci che quello che rimane è sempre la musica ben fatta. E Iwan D'Hunac può vantarsi di averci anticipato, con queste due composizioni, una promessa che ci auguriamo di tutto cuore veder mantenuta.

PICK-MANGIAGALLI (R.). — *Toccata* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

È un brillante pezzo per pianoforte, d'una difficoltà non eccessiva, in cui si ritrovano tutti i caratteri d'aristocratica eleganza cui ci ha abituati l'autore del *Carillon Magico*.

KADOSA (P.) — *Suite II - Bagatellen - Epigramme - Sonatine - Sonata II - Al fresco* per Pianoforte. (Ed. Schött, Magonza).

Il Kadosa è un giovane ungherese. Che sia giovane lo si giudica facilmente da queste musiche di una semplicità non raffinata, ma piuttosto ingenua — per non dire inesperta — in cui egli si giova di tutti gli esperimenti ritmici e politonali dei compositori europei per celare il carattere romantico — che pure affiora qua e là — della sua sensibilità. Tutte queste musiche possono tutt'al più costituire, forse, una promessa. Attendiamo un lavoro più maturo.

THIMAN (E. H.) — *New Nursery rhymes* pour Piano. Augener Ltd., Londra).

Quattro pezzi per pianoforte di media difficoltà, eleganti e d'un gusto romantico molto inglese: piacevoli assai.

D'ALBERT (E.) — *Blues* pour Piano. (Ediz. Kaleidoskope, Londra).

Anche l'illustre autore di *Terra Bassa* ha voluto provarsi a comporre una danza moderna. Ne è riuscito un *Blues* da salon, elegante, piacevole: d'una bella sonorità, e non troppo difficile.

ADINOLFI (F.). — *A la puerta de tu patio* per Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

È una danza spagnuola di vaste proporzioni: un movimento *lento* di tango, inquadrato fra due *allegri* appassionati, brillante, di buona sonorità pianistica, di difficoltà più apparente che reale: elegante, piacevole per chi suona e per chi ascolta.

FRANCO (J. M.) — *Evocacion malagueña* per Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Certi ritmi e certa disposizione pianistica delle parti ricordano a tratti un'altra *Evocación* assai celebre. Ma

Il pezzo è scritto bene per pianoforte, in uno stile spagnuolo molto brillante ed ha bei colori. Piacerà ancora a molti.

BISQUERTT (P.) — *Soledad*. Tonada chilena per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

È una canzone in stile popolaresco chileno che in un salotto può piacere assai e far fare ottima figura alla cantatrice, senza troppa fatica.

GRETCHANINOFF (A.) — *Perles de verre*. Album pour Piano. (Ed. Schött, Magonza).

L'illustre compositore russo arricchisce la serie dei suoi deliziosi *albums* di musica infantile con un nuovo gioiellino. Vi si ritrovano in esso le qualità di eleganza, d'emozione, di forma e d'adattamento alle sensibilità infantili (non puerili) che han fatto la fortuna degli altri lavori dello stesso musicista.

BRUSCHETTINI (M.) — *La Camicina da morto - Giugno;* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Del giovane musicista torinese avemmo occasione di vedere parecchi lavori interessanti e di dire tutto il bene che pensavamo. Non esiteremo perciò a dire questa volta che *La Camicina da morto* è una lirica ben fatta, piacevole anche, ma che non dice nulla di nuovo. In compenso Giugno è ben altra cosa: con una semplicità ammirevole di mezzi espressivi l'A. crea il quadro suggerito dal poeta, e lo amplia e lo vivifica con un accento di verità e di forza non comuni: la lirica oltrepassa i confini del genere ed è piuttosto un vero poemetto delineato con mano maestra e denso di un'emozione umana profonda. Uno dei migliori lavori di questo genere che ci sia stato dato di vedere da parecchio tempo a questa parte.

MIGOT (G.) — *Le livre de « danceries »* pour Flûte, Violon et Piano. (A. Leduc, Parigi).

Quattro pezzi d'una scrittura lineare, semplice, logica, ridotta ai suoi elementi essenziali e d'un raro equilibrio di forma e di sonorità: qualche cosa di arioso, di leggero, di trasparente, e pieno di un'emozione schietta e profonda. Nonostante gli elementi siano ridotti al puro necessario, l'equilibrio sonoro è perfetto e non mai gracile o vuoto. È uno dei migliori lavori del fecondo compositore francese.

POULENC (F.) — *Epitaphe* pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Lasciando da parte i prediletti modi espressivi d'altri secoli, questa volta Poulenc sceglie una quartina di Malherbe e ci dà un minuscolo poemetto (16 battute esattamente) d'una gravità dolorosa e di un'emozione così intensa da non permettere facilmente a chi le ha udite di dimenticarle.

PEDRELL (C.) — *Hispaniques - Cantigas del buen amador;* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Il giovane compositore spagnuolo porta con disinvoltura un nome illustre e si rivela subito in queste liriche eccellente musicista. Fa, naturalmente, uso di modi popolareschi che però sa ravvivare garbatamente con armonie ricche ed espressive: piccanti quando occorra, specialmente nella prima raccolta di liriche *Hispaniques*, dove crea quattro quadretti tipici, di un colore brillante, ma un poco superficiali. Invece nella *Cantigas del buen amador* i colori non brillano più tanto: in compenso l'emozione è assai più profonda e la materia musicale più solida: l'apparenza è minore, ma la sostanza migliore. Tutte le liriche sono scritte assai bene per la voce e per il pianoforte, e non presentano eccessive difficoltà.

VALTON (W.) — *Concerto* for Viola and Orchestra. Riduzione per Viola e Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

La scrittura compatta — non bisogna però dimenticare che questa è una riduzione dall'orchestra — non impedisce la chiarezza della struttura: come la modernità del linguaggio armonico non toglie nulla alla logica con cui esso si svolge. Il linguaggio di questo concerto non è sempre elegante: anzi, ostenta piuttosto una certa asprezza; siccome però essa non è gratuita, ma logica, tutto scorre via naturale, portato anche da una vita ritmica di una rara intensità. Lo strumento solista è trattato con una conoscenza sicura e presenta difficoltà non lievi, ma sempre nella sua natura: l'insieme deve risultare — a quanto si può giudicare dalla lettura di questa riduzione — chiaro ed equilibrato, ed il risultato dev'essere brillante ed originale.

d. d. p.

— —

PILATI (M.) — *Quintetto* per Archi e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano)

Da *La Rassegna Musicale*, Torino:

. . . . . .

Se ho creduto segnalare e rilevare tali affinità non è per farne a Pilati un addebito: chi, fra i giovani italiani, non è o non è stato pizzettiano?.... Chi è senza peccato scagli la prima pietra; nè sarò io, certo, a scagliarla.... piuttosto auguro di gran cuore a coloro che ne sono o si credono immuni, di non avere altri e ben più gravi peccati sulla coscienza.... Credo invece che torni a tutto onore di Pilati questo ravvicinamento al nostro maggiore musicista vivente, col quale egli ha in comune non soltanto delle particolarità esteriori, ma delle qualità interiori o sostanziali: un'assoluta nobiltà di stile, nitido rilievo di temi, franchezza e calore di eloquio, serrata logica costruttiva, per non parlare della mirabile sicurezza tecnica: non appartiene certo il *Quintetto* di Pilati a quel genere di divertimenti che (a parte pochi esempi che tutti ammiriamo) dilagano anche fra noi con abbondanza pari soltanto alla loro inutilità; ma è musica viva e pulsante che nasce da un fervido ed appassionato ingegno, e trova un'eco d'immediata comunicativa nell'animo di chi ascolta. Non solo tra i giovani, Pilati merita di esser posto in primissima linea, ma (a parte ogni questione di anzianità) questo suo *Quintetto* è degno di essere annoverato fra le più intense e vitali composizioni da camera (rare, purtroppo, nel campo del Quartetto e del Quintetto) apparse in Italia in questo ultimo decennio; ed io vorrei che fossero fra noi più frequenti i complessi strumentali per fare apprezzare in ogni città nostra quest'opera ammirevole di un giovane italiano.

(M. C. T.).

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

MUSICA SINFONICA

SCARLATTI (A.) — *Stabat* Mater a due Voci femminili, con accompagnamento d'Orchestra d'Archi ed Organo. Partitura. Elaborazione ed interpretazione di Felice Boghen. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Un senso di dolce commozione ho provato alla lettura di questo *Stabat Mater*, che Felice Boghen ha rianimato dall'oblio nel quale era purtroppo caduto da lunghissimo tempo. E rianimandolo il Boghen gli ha dato la possibilità di sicura e lunga vita, al perfetto è stata a dottrina del revisore, al squisita l'interpretazione dell'artista.

Questo *Stabat* fu, come è noto, a suo tempo famoso; fu la comparsa dello *Stabat* pergolesiano ad affievolirgli la vitalità, ma la bellezza del lavoro è rimasta inalterata anche se lo paragoniamo alla composizione di Pergolesi. Anzitutto come forma e procedimenti Pergolesi ha avuto ben presente lo *Stabat* del suo predecessore e se in Pergolesi vi è più intimo dolore e maggiore aderenza alla religiosità del testo, in Scarlatti è mirabile la classica austerità e la potenza espressiva del discorso musicale. Nel primo abbiamo un quadro a tinte suggestive, sfumate in mezze luci ed in pallide ombre evocatrici di un dolore senza speranza, nel secondo sentiamo i chiaroscuri e la forza di un altorilievo scolpito da un artefice schietto e robusto ricercatore di contrasti e di emozioni. Interessante è qui, fra l'altro, l'introduzione del recitativo, che fino allora era stato solo usato per l'opera. Come ho già detto, il lavoro compiuto dal Boghen merita gli elogi più fervidi. Sull'arido e freddo basso numerato col quale il manoscritto, trovato nella Biblioteca del Conservatorio fiorentino, reca le due parti del canto e i cenni della parte del violino, Boghen ha costruito lo *Stabat* fedele fino ad ogni possibilità alla scrittura, allo spirito, allo stile, intuendo colla sua competenza e la sua sensibilità finissima quanto non era chiaro e non era espresso e stendendo la sua partitura in modo che potesse essere realizzata dal quartetto d'archi con l'organo o il cembalo. Difficilissimo e delicatissimo, non privo di forti responsabilità, è un tal genere di lavoro, ove bisogna rivelare i pensieri altrui maturandoli attraverso il proprio sentire e la propria coscienza. Si ammira in questo *Stabat*, come ce lo presenta il Boghen, un chiaro contrappunto che, pur sembrando simpaticamente libero, è sempre frenato nelle precise regole dello stile del tempo. Le parti sono tutte espressive, ben equilibrate fra loro, varie di effetti e di colori. I segni d'interpretazione, anche posti dal Boghen, omettono facilmente il risultato desiderato della loro esatta e sobria chiarezza.

L'esecuzione del lavoro, curato come è stato dal revisore, non riesce difficile e con semplici mezzi si ottengono effetti bellissimi. Diciotto sono le parti di questo *Stabat;* fra le più dense di musicalità ricordo la terza ed ottava parte così affettuosamente sentite, i purissimi canti del soprano ai numeri 11 e 16, alcuni recitativi pervasi di profonda drammaticità, la parte finale ove ispirazione e tecnica trovano perfetto equilibrio.

Ed ora auguriamoci di presto ascoltare degne esecuzioni di questo *Stabat*, che ha ogni diritto di vivere pel godimento dei nostri cuori. E sarà questo il miglior premio alla geniale fatica di Felice Boghen. La Casa Ricordi ne ha curato un'edizione felicissima in ogni particolare, completando, con l'attuale edizione della partitura, la pure recente pubblicazione dello *Stabat* elaborato e ridotto dal Boghen stesso per voci e pianoforte, pubblicazione che già aveva suscitato il più vivo interesse fra i musicisti non solo italiani.

l. rca.

— —

TONI (A.) — *Due cantiche religiose* per Soli, Coro ed Orchestra. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Questi due lavori — *Stabat Mater* e *Dies irae* — del compositore romagnolo, eseguiti alla Mostra Musicale del Novecento suscitarono grande interesse nel pubblico e nel mondo musicale. La pubblicazione — in bella ed elegante edizione — viene ora a confermare la prima impressione: lavoro serio, nobile d'un musicista colto e sensibile.

TANSMAN (A.) — *Sonatine transatlantique*. Partition d'orchestre. (Ed. Leduc, Parigi).

Questa *Sonatina* — che nella originale forma pianistica ha già fatto il giro del mondo, trionfo di Gieseking e di Iturbi — ci viene presentata dal suo autore in una brillantissima veste strumentale, indicatissima al carattere della musica. Una nota dell'A. dice: « Questo lavoro non si propone di realizzare una musica *americana*, ma semplicemente di tradurre le *reazioni* d'un musicista europeo di fronte alle musiche d'oltremare ». Così nel *fox-trot*, nello *spiritual and blues*, nel *charleston* che compongono questa *Sonatina*, gli elementi americani e quelli europei sono sì a contatto, ma rimanendo indipendenti in modo che si possono individuare facilmente le caratteristiche europee dell'A. da quelle assimilate dalle danze americane. Ne risulta un'opera singolare e divertentissima, d'una eleganza di effetti e d'una grande vivacità nella quale non mancano — come nello *Spiritual and Blues* — momenti di vera emozione.

LAMBERT (C.) — *Music for orchestra*. Partitura. (Oxford University Presse, Londra).

Musica senza programma, senza pretese sentimentali, descrittive, psicologiche od altro: musica *tout court*: una prima fase melodica ne richiama altre nel suo sviluppo: una prima parte d'una polifonia chiara, scorrevole, elegante. Poi il movimento si accelera, si fa più intenso, più vivo, i ritmi incalzano: un movimento di giga turbinoso forma la parte centrale del pezzo, poi segue un finale di carattere grandioso in cui vivono tutti i temi iniziali. Musica piena di *entrain*, di un carattere tipicamente inglese ma così ricca di vita ritmica e di colore da incitarci a suggerirla a qualche direttore d'orchestra in vena di svecchiare i troppo consueti programmi.

d. d. p.

Nel prossimo fascicolo di Settembre:
VENTI LETTERE DI ROSSINI
al "celebre avvocato„ Santocanale
raccolte e commentate
da Raffaello De Rensis

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Ministero dell'Educazione Nazionale. — Concorso per titoli e per esami al posto di professore d'Organo e Composizione organistica nel R. Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli.

Scadenza per la presentazione delle domande il 30 settembre 1931.

® R. Accademia Filarmonica, Roma. — Rammentiamo che il 30 settembre p. v. scade il Concorso dalla stessa bandito, in seguito ad accordi con la nostra Casa, per diversi brani di musica da camera.

Per il programma dettagliato, vedere il nostro fascicolo di giugno a pag. 283.

® La sezione musicale della Library of Congress di Washington ha bandito un Concorso, con premio di mille dollari, per un lavoro di musica da camera, mai eseguito, per 5 strumenti ad arco (senza pianoforte).

Possono concorrere i musicisti di qualsiasi nazionalità che invieranno non oltre il 30 settembre 1932 i loro manoscritti, col sistema del motto e della busta, al Capo della suddetta Library of Congress, il quale fornisce, a richiesta, opportuni schiarimenti.

Il manoscritto autografo della composizione premiata rimarrà di proprietà della Library of Congress, la quale si riserva il diritto di esecuzione dell'opera vincente, per un anno dopo l'assegnazione del premio, precisamente al prossimo Festival di Musica da Camera, nel 1933, della Library of Congress.

® Il Gran Premio di Roma dell'Accademia di Belle Arti di Parigi è stato quest'anno assegnato al sig. Jacques Dupont, allievo del compianto Vidal, per la sua cantata sull'*Ensorceleuse* di Paul Arosa. Egli è nato a Parigi nel 1906.

® Al Concorso di Liuteria indetto dalla Fiera Campionaria di Padova, si sono avute le seguenti graduatorie:

Quartetti: Liutaio Sgarabotto; Martinenghi; Barbieri Armando; Zamberti; Muschietti Umberto; Galimberti; Zaini; Muschietti Renzo; Contavalli.

Quartetti da studio: Carpi Oreste; Paolini.

Strumenti isolati scelti: Ornati Giuseppe (due violini e una viola); Bisiach Carlo (4 violini); Schwarz Giovanni (due violini e una viola); Capicchioni Marino (due violini ed un violoncello); Casini Lapo (4 violini); Bedocchi Mario (due violini ed una viola); Monterumici A. (un violino ed un violoncello); Vistoli Luigi (una viola d'amore); Mingazzi Luigi (sette violini ed una viola); Siega Ettore e F. (due violini); Morara Paolo (un violino); Galbisso G. B. (un violino); De Barbieri di Gen. (un violino e una viola); Giusquiani Raffaele (un violino); Pecchini Vasca (un violino); Carnana Marsigliere (due violini); Miari Noè (due violini); Veronesi Enrico (un violino); Sironi Ambrogio (un violino); Janes Mario (due violini); Paralupi Rodolfo (un violino); Rossi Tonino (un violino); Valentini Arturo (5 violini e due viole); Bardelle Gino S. (due violini); Stefanini Giuseppe (tre violini); Montanari Attilio (quattro violini e un violoncello); Bellinazzi Giuseppe (un violino); Bergamo Domenico (un violino); Solferini Remo (un violino); Contin Onofrio (due violini); Lanzetta Rocco (un violino e un violoncello).

Strumenti di studio: Mingazzi Luigi (sette violini e una viola); Dolcini Renato (due violini); Fabbrica Zigiotti Carlo (otto violini e un violoncello); Raimondi Valentino (un violino); Stefanini Giuseppe (tre violini); Gerosa (un violino); Benetello Giuseppe (un violino, una viola e un violoncello); Fort Ettore (due violini); Garatti Giuseppe (un violino).

La definitiva assegnazione dei premi avverrà a giorni. Questi premi sono dovuti alla liberalità del Comune di Padova, dell'Istituto Musicale Pareggiato « Cesare Pollini », della Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti, del Consiglio Provinciale dell'Economia, del Sindacato Regionale Musicisti, delle Comunità Artigiane, della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, dell'Unione Industriale Fascista di Padova, del cavalier Zanibon ed infine della Fiera Campionaria di Padova.

NOTIZIE

® La Corporazione dello Spettacolo, nella sua riunione a Roma dal 16 al 18 giugno, ha preso parecchie decisioni che hanno particolare interesse pel campo musicale:

a) costituzione di un albo degli orchestrali, nel duplice intento di assicurare una disciplina in questa categoria di lavoratori specializzati e di facilitarne il collocamento. L'albo comprenderà due categorie a seconda che si tratti di professionisti diplomati che non esercitino altra arte, o di coloro pei quali la professione di orchestrali è integrativa.

b) costituzione di un consorzio tra la Scala di Milano, il Reale dell'Opera di Roma, il S. Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, allo scopo di facilitare la gestione di tali teatri, di curare il loro incremento e di agevolare la scrittura dei maggiori artisti lirici.

® Il Santo Padre ha ricevuto in particolare udienza il Collegio del Pontificio Istituto di musica sacra, che gli ha presentato il primo volume, a lui dedicato, del *Monumenta polyphoniae italicae*, del quale l'Istituto ha iniziato la pubblicazione.

La quale raccoglierà in una serie di volumi in grande formato e redatti con ogni migliore apparato critico, tutti quei tesori dei secoli XV e XVI ecc. che si conservano nei grandi archivi musicali non soltanto delle Basiliche romane ma delle chiese e degli Istituti di cultura d'Italia. Il volume ora presentato al Papa contiene fra l'altro una grandiosa messa inedita a 12 voci in tre cori composta dal Palestrina in collaborazione coi suoi migliori scolari, i quali, per omaggio al maestro, avevano preso lo spunto per le varie parti della messa stessa dal mottetto: *Cantantibus organis* del Palestrina stesso. La messa era conservata nell'archivio della cappella musicale lateranense e la sua pubblicazione è stata curata da mons. Casimiri, trascrittore e redattore di questo primo volume dei *Monumenta*. Tra i presenti all'udienza erano monsignore Respighi, mons. Casimiri e mons. Refice.

® In forma privatissima è stata inaugurata a Livorno una lapide nella casa ove nacque Pietro Mascagni. L'epigrafe, del poeta Targioni Tozzetti, è la seguente:

Il VII dicembre MDCCCLXIII — nacque in questa casa — Pietro Mascagni — che alle genti universe — donò ispirate originali melodie — e con opere immortali — fece la sua Livorno — come già Pesaro, Catania e Busseto — famosa nel mondo.

® Il Governo Polacco ha dato al pianista maestro Attilio Brugnoli una singolare prova della simpatia e dell'interessamento con cui in Polonia è seguita l'edizione commentata delle opere di Chopin, alla quale il Brugnoli lavora da tempo.

Il Ministro degli Esteri di Varsavia ha deliberato, cioè, di offrirgli un contributo affinchè il Brugnoli possa recarsi in quella capitale a consultare direttamente i manoscritti chopiniani ed a fare gli studi e le ricerche che ritenesse utili al compimento della sua edizione così apprezzata e lodata.

® Il maestro Luigi Ferrari Trecate, in seguito a concorso per titoli, è stato nominato direttore del R. Conservatorio musicale « Arrigo Boito » di Parma.

® Si è costituita in Roma l'Associazione fra amatori e cultori dell'arte lirica, col proposito di promuovere ed incoraggiare le manifestazioni che possono favorirne l'incremento.

E' in progetto una scuola sperimentale del teatro lirico con l'intento di avviare ai cimenti della scena i giovani che già abbiano studiato canto, istituendo corsi di interpretazione vocale e scenica e di estetica musicale applicata all'arte del repertorio italiano.

® Il Maggio musicale fiorentino che costituirà la più bella prova della rinnovata coscienza musicale di Firenze, è stato rinviato al 1933, giudicandosi che solo in quell'epoca l'Ente autonomo del Teatro potrà aver raggiunto la sua piena efficienza. Il « Maggio musicale » sarà così la più bella inaugurazione della primavera fiorentina del 1933.

® *Il figlio dei monti* è il titolo di un dramma lirico che, su libretto di Carlo Ravasio ha terminato Virgilio Ranzato.

® Il maestro Uriel Nespoli è stato nominato direttore dell'Orchestra sinfonica di Houston.

® Nella Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Parigi si è istituita una Cattedra di diritto d'autore, per iniziativa della « Edifo »e della Società degli Autori.

® Il prefetto della Senna, in considerazione della crisi che risentono i teatri parigini ha proposto al Consiglio Municipale della metropoli un credito di 1 milione e mezzo di franchi da ripartirsi tra i quattro teatri sovvenzionati.

® A Parigi è avvenuta la fusione tra le due grandi case costruttrici di pianoforti Pleyel ed Erard.

® A Losanna si svolgerà, nella prima settimana d'agosto, il secondo Convegno anglo-americano per l'educazione musicale, al quale parteciperanno musicisti d'ogni nazione, per discutere i più importanti problemi sull'insegnamento della musica.

® Per incarico del Governo provvisorio di Madrid, la musica del nuovo inno repubbli-

CANO SPAGNUOLO è stata scritta dal compositore Oscar Esplà.

® Un busto di GUSTAVO MAHLER, opera di Rodin, è stato collocato nel ridotto dell'Opera di Stato di Vienna, ove egli diresse dal 1897 al 1907.

® Durante le feste mozartiane di Salisburgo il maestro FAUSTO TORREFRANCA terrà una conferenza per illustrare i risultati delle sue nuove ricerche su *Mozart e il quartetto italiano*.

® La creazione del dramma in musica in tre atti e quattro quadri di HANS PFITZNER, dal titolo *Il cuore*, su libretto di Mons, avverrà il 12 novembre contemporaneamente al Teatro Nazionale di Monaco ed a quello di Stato di Berlino. Il nuovo lavoro sarà diretto da Knappertsbusch a Monaco, e da Furtwängler a Berlino.

® L'OPERA DI STATO DI BERLINO annuncia, inoltre, per la prossima stagione che avrà inizio il 22 agosto, *Il giorno del fischiatore* di Max Schilling (direttore Kleiber), la ripresa di *Così fan tutte* (direttore Blech) e dell'*Oberon* (direttore Bruno Walter). In dicembre si allestiranno anche *I vespri siciliani* di Verdi.

® Una rivista berlinese afferma che la partitura originale del RIENZI di Wagner sta per seguire la sorte di quella dell'*Oro del Reno* che, circa tre anni fa, fu venduta ad un miliardario americano.

® A proposito di RICCARDO WAGNER, uno scrittore fa notare l'influenza che il N. 13 ha avuto nella sua vita.

Il nome di Richard, in tedesco, risulta composto di tredici lettere; Wagner nacque nel 1813; terminò l'abbozzo per il *Vascello Fantasma* ai 13 di settembre del 1843; e iniziò la composizione del *Tannhäuser* ai 13 di luglio del 1843, per finirla ai 13 di aprile del 1845. Il 13 maggio 1849, Wagner arrivò a Weimar e strinse amicizia con Liszt; al 13 di ottobre del 1856 Liszt gli fece visita in esilio a Zurigo. La famosa rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi ebbe luogo il 13 di agosto del 1876. La composizione del *Parsifal* finì il 13 gennaio 1883; e Wagner morì ai 13 di febbraio dell'anno dopo, dopo tredici anni di matrimonio. Sigfrido Wagner aveva allora 13 anni. Tanto Riccardo Wagner quanto Sigfrido hanno composto 13 opere ciascuno.

® Interessanti esperimenti per scoprire il SEGRETO DI STRADIVARI vengono eseguiti dal dottor William Braid White, nel laboratorio d'acustica della United States Steel Corporation. Il Withe prende fotografie dalle onde sonore di un violino datato dal 1714, cioè il periodo culminante della carriera di Stradivari. Le fotografie rivelano una prodigiosa potenza, semplicità e sopratutto la simmetria delle vibrazioni fondamentali.

NECROLOGIO

GEORGE MAXWELL.

Si è spento, in una clinica di Parigi, il 29 u. s., il signor George Maxwell, che da oltre un trentennio era in rapporti di affari e di amicizia con la Casa Ricordi, da prima perchè appartenente alla Ditta Boosey e C. che rappresentava a New York la Casa Ricordi stessa, indi come *manager* della Società G. Ricordi & C. Inc. costituitasi a New York nel 1911.

Sebbene non più giovane di età, egli conservava nell'aspetto una baldanza del tutto giovanile, dipendente dalla sua fibra di non comune resistenza. Questa gli permise, un paio d'anni fa, di superare una grave operazione chirurgica e di tornare alle sue occupazioni. Ma il male insidioso lo ha nuovamente colpito, or è circa un mese, nel periodo che il Maxwell soleva, ogni anno, passare in Europa, e questa volta lo ha colpito per abbatterlo.

George Maxwell, scozzese di nascita e di cuore, sin dalla sua gioventù si era dedicato al commercio delle edizioni musicali. La sua attività si svolse da principio a Edimburgo, dove fu titolare di una Casa musicale, indi a New York, presso la Casa Boosey & C., come abbiamo già detto.

Durante i non pochi anni in cui fu *manager* della G. Ricordi & C. Inc. di New York, si distinse sempre per la sua intelligenza, per la sua competenza negli affari editoriali e per l'abilità e probità nel trattarli. Di figura e di modi molto signorili, egli si guadagnava subito la simpatia di quanti lo avvicinavano. Aveva perciò, da per tutto, uno stuolo di amici affezionati ai quali, oggi, non resta che il triste conforto di ricordarlo con sincero rimpianto e con profonda tenerezza.

La Casa Ricordi invia al suo fedele e antico collaboratore un commosso saluto, augurando pace alla sua anima buona.

® A Milano, lo scorso giugno, il COMM. CAMILLO BONETTI stimato e ben noto impresario teatrale e perfetto gentiluomo.

Fin dal 1909 organizzò al Colon di Buenos Aires memorabili stagioni, in cui figuravano i più acclamati artisti, ed egli passò l'Atlantico per ben quarantaquattro volte. Fece conoscere per primo al Colon la *Butterfly* di Puccini, in una memorabile serata alla quale, acclamatissimo, partecipò lo stesso autore.

® Pure a Milano, il 12 giugno, il maestro UGO LACCHINI. Lascia numerose composizioni da camera, alcune édite dalla nostra Casa.

® A Buti (Pisa) il 29 giugno, il vecchio maestro CIRO BELLONI FILIPPI.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1341). FIDELIO. Ouverture. (Pozzoli). (B) L. 2,50
——— (E. R. 1343). PROMETEO. Ouverture (Pozzoli). (B) L. 2,50
——— (E. R. 1344). RE STEFANO. Ouverture (Pozzoli). (B) L. 2,50
BELLINI (R.) (122183). *Piccolo Valzer* (A) L. 5,—
CIMAROSA (D.) (E. R. 1349). IL MATRIMONIO SEGRETO. Sinfonia. (B) L. 2,50
DONIZETTI (G.) (E. R. 1350). DON PASQUALE. Sinfonia. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1352). LINDA DI CHAMOUNIX. Sinfonia. (B) L. 2,50
GOMES (A. C.) (E. R. 1355). SALVATOR ROSA. Sinfonia. (B) L. 3,—
HÉROLD (L. F.) (E. R. 1356). ZAMPA. Ouverture. (B) L. 2,50
MENDELSSOHN (F.) (E. R. 998). *Due Romanze senza parole;* Op. 19, N. 3 - Op. 67, N. 4. (B) L. 3,—
MONTANARO (E.) (E. R. 1300). *Sei piccoli Pezzi nello stile facile.* (B) L. 6,—
MOZART (W. A.) (E. R. 1361). COSÌ FAN TUTTE. Ouverture. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1362). DON GIOVANNI. Ouverture. » » 2,50
——— (E. R. 1363). IL FLAUTO MAGICO. Ouvert. » » 2,50
——— (E. R. 1364). L'IMPRESARIO. Ouverture. » » 2,50
——— (E. R. 1365). LE NOZZE DI FIGARO. Ouvert. » » 2,50
——— (E. R. 1366). IL RATTO DAL SERRAGLIO. Ouverture. (B) L. 2,50
PEDROTTI (C.) (E. R. 1368). FIORINA. Sinf. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1369). TUTTI IN MASCHERA. Sinf. » » 3,—
ROSSINI (G.) (E. R. 1381). SEMIRAMIDE. Sinf. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1382). TANCREDI. Sinfonia. » » 2,50
SINFONIE, OUVERTURES E PRELUDI CELEBRI:
——— (E. R. 1271). Vol. 1° (Cimarosa - Paisiello - Spontini). (B) L. 12,—
——— (E. R. 1272). Vol. 2° (Mozart). » » 12,—
——— (E. R. 1280). » 10° (Auber - Cagnoni - Pedrotti - Rossi). (B) L. 12,—
VERDI (G.) (E. R. 1384). ARGOLDO. Sinfonia. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1385). LA FORZA DEL DESTINO. Sinf. » » 4,—
——— (E. R. 1386). GIOVANNA D'ARCO. Sinfonia. » » 4,—
——— (E. R. 1387). LUISA MILLER. Sinfonia. » » 4,—
——— (E. R. 1388). NABUCCODONOSOR. Sinfonia. » » 4,—
——— (E. R. 1389). OBERTO CONTE DI S. BONIFACIO. Sinfonia. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1390). I VESPRI SICILIANI. Sinf. » » 4,—
WAGNER (R.) (E. R. 1391). I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA. Preludio Atto 1°. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1392). RIENZI. Ouverture. » » 2,50
——— (E. R. 1393). TANNHÄUSER. Ouverture. » » 2,50
——— (E. R. 1394). TRISTANO E ISOTTA. Preludio Atto 1°. (B) L. 2,50

CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G.) (122131). *Silvana* (S-T). Versi di A. Boalsio. (A) L. 5,—

VIOLINO

FERRARA (B.) (E. R. 1311). *Lo studio del Violino elementare e progressivo* (De Angelis). Vol. 1° (B) L. 8,—
POLO (E.) (E. R. 1255). *Cadenze per i Concerti in Mi min di P. Nardini e in Sol N. 23 di G. B. Viotti.* (B) L. 4,—

PICCOLA BANDA

CARABELLA (E.). *II. Rapsodia romanesca*, su antichi temi popolari romani (Manente):
——— (122136). Partitura. (A) L. 10,—
——— (122137). Parti staccate. » » 30,—

PICCOLA ORCHESTRA

DE GIOSA (N.) (122146). NAPOLI DI CARNOVALE. I. Fantasia (De Cecco). (A) L. 10,—
USIGLIO (E.) (122216). LE EDUCANDE DI SORRENTO. II. Fantasia (De Cecco). (A) L. 8,—
VERDI (G.) (122152). I DUE FOSCARI. Fantasia sul 1° Atto (Cafiotta). (A) L. 15,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALBERTI (A.). *Verdi intimo* (1861-1886). Carteggio con il Conte Opprandino Arrivabene (1861-1886). Prefazione di A. Luzio. (Mondadori, Milano).
BRUYR (J.). *Grétry*. (Ed. Rieder, Paris).
CASELLA (A.). *21+26*. (Augustea, Roma).
DE NINNO (A.). *Storia della musica*. Volume I. Dalle origini al Sec. XVIII. (Ed. Sapientia, Roma).
GUBITOSI (E.)-NAPOLITANO (F. M.). *Compendio di Teoria musicale*. (F.lli Curci, Napoli).
HERTZMANN (E.). *Adrian Willaert* in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
LICHTENBERGER (H.). *Richard Wagner*. Poète et Penseur. (F. Alcan, Paris).
MORELLI (A.). *L'apparato vocale*. Nomenclatura e Fisiologia degli Organi costituenti l'apparato fonetico-respiratorio. (F.lli Curci, Napoli).
POIDRAS (H.). *Dictionnaire des Luthiers Anciens et Modernes*. Critique et Documentaire. Nouvelle édition. (Impr. de La Vicomté, Rouen).
PRUNIÈRES (H.). *Cavalli et l'Opéra Vénitien au XVII Siècle*. (Ed. Rieder, Paris).
SCOTT (Ca. K.). *Madrigal Singing*. (Oxford University Press, London).

SERVIÈRES (G.). *Gabriel Fauré*. (H. Laurens, Paris).
TONI (A.). *Strappate e Violinate*. (Ed. Alpes, Milano).
TOYE (F.). *Verdi*, His Life and Works. (William Heinemann Ltd., London).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

ANDRÉ (J.). *Elogios de las rosas*. Poesias de L. Lergones. (M. Senart, Paris).
BARESEL (A.). *Thema mit Jazz-Variationen*. (W. Zimmermann, Leipzig).
BELOCH (D.). *Gondoliera*. Versi di E. Fronzera. L. 5. — *In alto*. Versi di E. Simini. — *Canzone slava*. L. 5. (U. Pizzi, Bologna).
BISQUERTT (F.). *Flor Marchita*. Tango. (M. Senart, Paris). L. 6,—
BLANCAFORT (M.). *Serenata à l'Infant*. Paroles de J. M. López-Picó. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—
CAFAGNA (M. P.). *Sept Chansons Populaires Grecques*. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
CHIOSTRI DELLA FONTE (E.). *Campane lontane*. Parole di G. Allegri. (A. Forlivesi & C. Firenze). L. 6.
CIMARA (P.). *Ritornello d'Amore*, per MS. ov Br. — *Mentre son giovine*, per S. ov. T. (M. V. Cardilli, New York).
DE RUBERTIS (V.). *Due «Vidalas» Argentine*. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—
GALANTARA (A.). *La Transvolata Atlantica*. Cantata per Coro e Orchestra. Parole di A. Valdi. Riduzione per Canto e Pianoforte. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 10,—
GANDINO (A.). *Le nove son suonate...* (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—
GIL-MARCHEX. *Elegie* pour Chant et Piano. Poésie de J. Dortzal. (M. Senart, Paris). Fr. 6,—
GUARINO (C.). *Giullaresca*. Versi di G. Brancolini. — *Stornelli*. Versi di G. Brancolini. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno L. 5,—
GUBITOSI (E.). *Nera Nerella*. Versi di C. Ravasio. L. 6. — *Ninna-nanna cosacca* (da Lèrmontov). L. 5. — *Tre Liriche* di Sergio Corazzini: I. Le illusioni, L. 6; II. Dialogo di marionette, L. 7; III. L'ultimo sogno, L. 7. (F.lli Curci, Napoli).
HUTCHINSON (V. H.). *Adam lay I-Bounden*. Words old english. — *The Twa Corbies*. Words Anon. Each 2/—. *Alice* Songs from Alice in Wonderland and Trough the Looking Glass by Lewis Carroll. 3/6. (Elkin & Co. Ltd., London).
JESINGHAUS (W.). *Baci*. Parole di N. Moscardelli, L. 5. — *Salvezza*. Poesia di G. Gozzano. L. 4. (F. Bongiovanni, Bologna).
JOHNSTON (L.) and WALTHEW (R. H). *Rosaleen*. Song. (Elkin & Co. Ltd., London). 2/—
KEON (M. T.). *Flower's Fragrance*. Arranged by G. Morgigno. (Distributors Freeman Music Co., Los Angeles).
LENORMAND (R.). *Instants. Mélodies*. Poésies de H. Spiess. (M. Senart, Paris). Fr. 20,—
MUTI (A.). *Mattinate*. Lirica per S. o T. Versi di A. Nervi. L. 8. — *Inno femminile fascista*. Versi di G. Ferippi. L. 5. (A. Muti, Cosenza).
PRATELLA (A. F. B.). *Canto Romagnolo* per Coro, su poesie dialettali con versione ritmica in italiano. Riduzione. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 15,—
PREVITALI (F.). *Canzoncina* (da Ciacco d'Anguillara). (U. Pizzi, Bologna). L. 4,—
SCARLATTI (A.). *Recitativo ed Aria* (da una Cantata). Realizzazione ed elaborazione di G. Guerrini. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
SIGNORELLI (M.). — *Tre Liriche*. (A. Sampaolesi, Roma). L. 8,—
THOMAS (V.). *The Song of London Bridge*. Words by Chester Dod. (Elkin & Co. Ltd., London). 2/—
ZANCHETTA (A.). *Er Chierichetto* (Trilussa) L. 3. — *Con gli angioli* (Pascoli). L. 4. (U. Pizzi, Bologna).

CORI A PIU' VOCI

MAC DOWELL (E.). *To a Wild Rose*. Words by R. H. Elkin. (Elkin & Co. Ltd., London).
PALESTRINA (G. P.). *Crucem Sanctam Subiit*. — *Alma Redemptoris Mater*. (J. & W. Chester Ltd., London).
PHILIPS (P.). *Regina Coeli*. (J. & W. Chester Ltd., London).

MUSICA SACRA O PER ORGANO

BRANCHINA (Don P.). *Finale brillante* per Organo o Armonio. (S.T.E.N., Torino). L. 3,—
CAMPODONICO (C. B.). *Ave Maria* per T. o S. con accomp. d'Organo. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 3.
CIPOLLINI (D.). *Visioni mistiche*. Pezzi facili e melodici per Harmonium od Organo. L. 10. — *54 Versetti Melodici* in diverse tonalità più occorrenti per Harmonium od Organo. L. 8. (Casa Ed. Musica Sacra, Milano).
DERING (R.). *Quem vidist pastores?* Motets for six Voices. (J. & W. Chester Ltd., London).
GALLETTI (P. M.). *Tota Pulchra*. A due Voci uguali (T. B.) con accomp. di Organo od Armonio. L. 3. — *Ave Maria* a due Voci uguali (T. B.) con accompagnamento di Organo ed Armonio. L. 2,50. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).
PIGLIA (E.). *Jesu Mitis*, Mottetto a 2 Voci simili con accomp. d'Organo. (S.T.E.N., Torino). L. 2,50
PISTONE (P. S.). *Cinque Laudi spirituali*, per Coro a 2 Voci bianche con accomp. d'Organo. (S.T.E.N., Torino). Partitura L. 10,—
TOSI (M.). *Benedicta et venerabilis*. Graduale a 3 Voci dissimili con accomp. d'Organo). (S.T.E.N., Torino). Partitura L. 3,50
ZUCCOLI (G.). *Allegro sinfonico in La bem. magg.* per grande Organo. (S.T.E.N., Torino). L. 6,—

PIANOFORTE A DUE MANI

G. RINALDI

104053. - *All'Antica*. Minuetto.	L.	5
104052. - *Improvviso*. Valzer.	»	5
104041. - *Intermezzo* (6 Pezzi).	»	8
104051. - *Malinconia*	»	4
104875. - *Mazurka*	»	5
104879. - *Nel bosco*. Pifferata.	»	5
104040. - *Pagine d'Album*. 10 Pezzi.	»	8
104050. - *Serenata*	»	5
104042. - *Settembrate*. 4 Pezzi.	»	6
20 Sfumature:		
104038. - 1ª Serie	»	6
104039. - 2ª Serie	»	8
Sorrisi di bimba. 40 Schizzi:		
104035. - 1° Volume di 16 Schizzi	»	6
104036. - 2° » » 12 »	»	6
104037. - 3° » » 12 »	»	8
104878. - Sui colli di Serra. Paesaggio	»	5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-037; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Società delle Cartiere Meridionali
Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:
ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)
GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere
Sede in ROMA
Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:
TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE
ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII NVMERO VIII·IX. AGOSTO-SETTEMBRE MCMXXXI





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

LA SECONDA RAPSODIA UNGHERESE DI LISZT

eseguita dalla celebre **Orchestra Tzigana**



MAGYARI IMRE

La seconda Rapsodia di Liszt interpretata da un'Orchestra Tzigana Ungherese! È impossibile ottenere un quadro d'ambiente magiaro più perfetto di quello che suscita davanti a noi questa magnifica incisione. Di dischi riproducenti la celeberrima Rapsodia, suonata da pianisti o da grandi orchestre, ve ne sono a decine: anche il Maestro Weissmann e il pianista Szreter l'hanno eseguita per noi (R-9221). Ma un disco come questo, nel quale la prima orchestra zigana del mondo ci esibisce con spettacolosa bravura nell'interpretazione del più famoso e caratteristico dei pezzi ungheresi, è veramente una rarità del genere.

Disco 10638-O - diam. cm. 25 a doppia faccia, prezzo L. 18,—

DISCO ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - Via L. Palazzi, 19 - MILANO

Negozio di vendita in Milano: A. R. A. Largo Santa Margherita

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

G. S. BACH

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

PIANOFORTE A DUE MANI.

Il Clavicembalo ben temperato (A. Longo)
Testo italiano, francese, inglese :

E. R. 190. - Volume I. L. 14,—
E. R. 191. - Volume II. » 14,—

Il Clavicembalo ben temperato (Tagliapietra) :

E. R. 807. - Volume I. L. 14,—
E. R. 808. - Volume II. » 14,—
Testo italiano e portoghese :
E. R. 1203. - Volume I. L. 14,—
E. R. 1204. - Volume II. » 14,—

Suites inglesi (*Longo*).
Testo italiano, francese, inglese :

E. R. 6. - N. 1 a 3 L. 6,—
E. R. 7. - N. 4 a 6 » 6,—

Suites inglesi (Mugellini) :

E. R. 443. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 444. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1206. - Testo italiano, francese, portoghese L. 12,—

E. R. 8. - *Suites francesi* (*Longo*). Testo italiano, francese, inglese L. 8,—

Suites francesi (Mugellini) :

E. R. 445. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 10,—
E. R. 446. - Testo italiano, francese e inglese L. 10.—
E. R. 1205. - Testo italiano, francese, portoghese L. 10,—

E. R. 25. - *Composizioni* per Organo, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. (F. Boghen). L. 12,—

E. R. 628. - *Fantasia e Fuga in Sol minore* per Organo trascritta da G. Tagliapietra. L. 6,—

E. R. 719. - *Fantasia in Do minore* (B. Cesi). L. 3,—

E. R. 729. - *Concerto italiano in Fa. Fantasia cromatica* e *Fuga in Re minore.* (Bülow). L. 6,—

E. R. 1259. - *Concerto nello stile italiano* (Tedoldi). L. 6,—

E. R. 299. - *Due Preludii.* (Dalle Sonate per Violino solo, trascritte per Pianoforte) (R. Pick-Mangiagalli) L. 5,—

E. R. 745. - *Piccoli Preludii e Fughette* (Tagliapietra). Testo italiano, francese, spagnuolo e inglese L. 6,—

Toccate e Sonate (Mugellini) :

E. R. 416. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R 417. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1257. - Testo italiano, francese, portoghese L. 12,—

Ventitrè Pezzi facili (Mugellini) :

E. R. 450. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—
E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 1240. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—

Partite. N. 1 a 3 (Mugellini) :

E. R. 465. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 7,—
E. R. 466. - Testo italiano, francese e inglese L. 7,—

Partite. N. 4 e 5 (Mugellini) :

E. R. 467. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 8,—
E. R. 468. - Testo italiano, francese e inglese L. 8,—

Partite. N. 1 a 5 (complete) :

E. R. 553. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 14,—
E. R. 594. - Testo italiano, francese e inglese L. 14,—
E. R. 1254. - *Quattro Partite; Ouverture francese* (Mugellini). Testo italiano, francese e portoghese L. 14,—

Invenzioni a due voci (Mugellini) :

E. R. 477. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 596. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—

E. R. 1252. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—

Invenzioni a tre voci (Mugellini) :

E. R. 478. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 597. - Testo italiano, francese e spaspagnuolo L. 6,—
E. R. 1253. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—

Invenzioni a due ed a tre voci (Mugellini) :

E. R. 476. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12.—
E. R. 595. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1251. - Testo italiano, francese e portoghese L. 12,—

STRUMENTI AD ARCO.

E. R. 557. - *Ciaccona,* per Violino, dalla 2ª Partita (Anzoletti) L. 4,—
E. R. 558. - *Idem* per Violino e Pianoforte. Parte di Pianoforte di Mendelssohn e Schumann (Anzoletti) L. 6,—
E. R. 227. - *Sonate e Partite* per Violino L. 8,—
E. R. 1058. - *Idem* per Viola. (Consolini) L. 7,—
E. R. 70. - *6 Sonate* (Suites) per Violoncello (Dotzauer-Magrini). L. 6,—
E. R. 430. - *Idem* (Forino). L. 10,—
E. R. 784. - *Id.* p. Violino (Polo). L. 10,—
E. R. 1022. - *Id.* p. Viola (Polo) L. 8,—

E. R. 176. - *Idem* per Violino e Pianoforte (De Guarnieri). L. 20,—

E. R. 159. - *4 Suites* per Viola, dalla Viola di gamba (Consolini). L. 6,—

E. R. 816. - *Adagio* per Organo. Trascrizione per Violino e Pianoforte. (Abbado). L. 4,—

E. R. 693. - *Sarabanda* (per 4 Violoncelli) dalla 4ª Sonata per Violoncello. — *Bourrées 1ª e 2ª* (per 4 Violoncelli) dalla 3ª Sonata per Violoncello (Forino). Partitura e Parti. L. 5,—

E. R. 531. - *1° Concerto in La min.* per Violino e Piano (Maglioni). L. 8,—

E. R. 555. - *2° Concerto in Mi min.* per Violino e Piano (Weingand). L. 8,—

E. R. 860. - *Concerto in Re min.* per due Violini e Piano (Weingand). L. 8,—

E. R. 116. - *3 Sonate : in Re, Sol, Sol min.* (per Viola e Pianoforte) dalla Viola da gamba (Consolini) L. 12,—

E. R. 713. - *Aria* (per Violino e Pianoforte) dalla Viola da Gamba (Consolini). L. 12,—

E. R. 1263. - *Aria,* dalla Suite in Re per Archi (Wilhelmj-Corti). L. 2,—

STRUMENTI A FIATO.

E. R. 789. - *Invenzioni a due voci* (per due Flauti) dal Clavicembalo (Veggetti). L. 12,—

E. R. 280. - *Adagio* (per Clarinetto e Pianoforte) dalla Sonata 3ª, dall'Organo (Setaccioli) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

GIULIO BAS

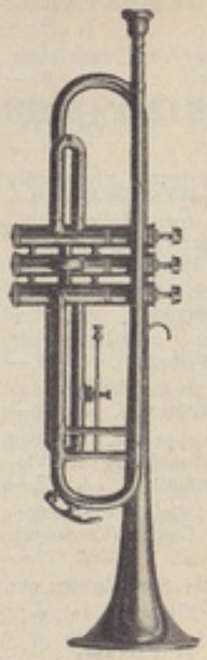
Trattato d'Armonia.

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



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO
DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE„ è garanzia della migliore fabbricazione

Catalogo e Listini gratis a richiesta

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
PER ISTRUMENTI A FIATO

FLAUTO

ZIPOLI (D.).
E. R. 291. - *Sarabanda e Giga* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte. L. 6,—

CLARINETTO

BACH (G. S.).
E. R. 280. - *Adagio della Sonata terza* per Organo. Trascr. ed elab. per Clarinetto e Pianoforte. L. 6,—

SCARLATTI (D.).
E. R. 288. - *Allegro* in Sol minore della Suite ottava per Clavicembalo. Trascr. ed elab. per due Clarinetti e Clarinetto Basso in Si bemolle. L. 6,—

OBOE

CORELLI (A.).
E. R. 283. - *Sarabanda e Minuetto* per Violino. Trascriz. ed elab. per due Oboi e Pianoforte. L. 7,—

GRAZIOLI (G. B.).
E. R. 286. - *Adagio per Cembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Oboe (o Violino o Violoncello) e Pianoforte. L. 6,—

CORNO

COUPERIN (F.).
E. R. 284. - *Larghetto* per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Corno o Corno Inglese e Pianoforte. L. 6,—

FAGOTTO

CORELLI (A.).
E. R. 282. - *Adagio* per Violino. Trascriz. ed elab. per Fagotto (o Violoncello) e Pianoforte. L. 4,—

TARTINI (G.).
E. R. 290. - *Largo della Sonata terza* in Re minore. Trascrizione ed elaborazione per due Fagotti e Pianoforte. L. 7,—

ISTRUMENTI DIVERSI

CLEMENTI (M.).
E. R. 281. - *Canone* del Gradus ad Parnassum. Trascrizione per due Clarinetti in Si bemolle e due Fagotti. L. 6,—

COUPERIN (F.).
E. R. 285. - *I piccoli mulini a vento*. Allegretto vivace per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto. L. 6,—

SCARLATTI (D.).
E. R. 287. - *Allegro* in Si bemolle della Suite ottava per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per un Flauto, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti e Corno. L. 15,—
E. R. 307. - *Pastorale*. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto. L. 6,—

SCHUMANN (R.).
E. R. 289. - *Canto della sera*. Trascrizione su tre ottave per Flauto, Clarinetto Si bemolle, Fagotto e Pianoforte. L. 7,—

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Senza rivali
nella qualità
e nel prezzo



CERTIFICATO DI GARANZIA
VENDITA RATEALE

Cataloghi gratis

E. ZACCAGNINI

FABBRICA PIANOFORTI TORINO

VIA TIEPOLO - TEL. 65-154

MILANO — G. RICORDI & C. — Via G. Berchet, 2
ROMA — G. ALFONSI — Via G. Lanza, 146
GENOVA — ASINELLI & DE-EORDEGH — Via Galata, 50 (rosso)



Compresse di
ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione del sangue senza danneggiare il cuore.

BAYER

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.

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

R. DE RENSIS. — Rossini intimo. Lettere all'amico Santocanale . . Pag. 343

M. SIGNORELLI. — Il tramonto del bel canto . . . . . » 354

RIVISTA DELLE RIVISTE: Progresso e tradizione del teatro. - Intervista con Maurizio Ravel. - Italia. - Estero . . . . . » 359

VITA MUSICALE: « Fra Gherardo » di Pizzetti a Buenos Aires. - Teatri. - Concerti . . . . . » 360

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN). - Lettera da Londra (G. R. FOA). - Lettera dalla Russia (B. DE SCHLOEZER) » 372

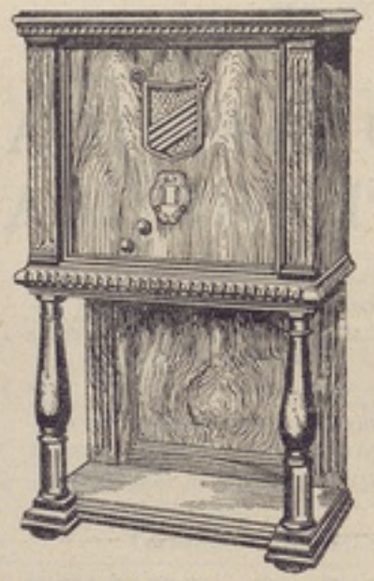
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sinfonica . . . . . » 376

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 380

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 383

BRANO MUSICALE

G. L. TOCCHI: *Vendemmia;* per Canto e Pianoforte.



Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volta da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 38.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio *senza basamento*, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee
Potenza, selettività, riproduzione perfetta

L. 1480 (Tasse compresse) senza basamento.

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

MVSICA D'OGGI

Rossini intimo.

Lettere all'amico Santocanale.

E nota agli studiosi l'amicizia che intercorse tra Rossini e l'avvocato palermitano Filippo Santocanale. Essi si mantennero in lunga e cordiale corrispondenza.

La prima lettera edita di Rossini al Santocanale rimonta al 26 gennaio 1835 ed annunzia il successo dei *Puritani*, avvenuto la sera innanzi al Teatro Italiano di Parigi. È riportata dal Florimo e comincia così: « *Sapendo quanta affezione lei porta al comune amico Bellini, mi fo piacere d'informarla che l'opera composta per Parigi,* I Puritani di Scozia, *ebbe felicissimo successo...* ».

Esiste una lettera di Bellini allo stesso Santocanale, che è della fine del 1834, in cui si raccomandano *caldamente* gli affari di Rossini. La riporta Scherillo, e dice, fra l'altro: « *Io ricevo politezze continuamente da Rossini perchè ora mi protegge e mi vuol bene, e non posso contraccambiarlo in questo momento che facendovi questa raccomandazione che egli stesso ignora; ma io frattanto, sicuro che riceverete tale mia preghiera, provo la soddisfazione di poter corrispondere con interesse all'amicizia che mi dimostra quest'uomo immenso; avete capito?* ».

Probabilmente, dunque, all'epoca dell'andata di Bellini a Parigi nel 1834 e per il tramite di questo sorsero i rapporti tra Rossini e Santocanale.

La seconda lettera rossiniana conosciuta, e conservata al museo belliniano di Catania, annunzia, purtroppo, la morte di Bellini avvenuta a Puteaux il 23 settembre 1835.

Il dolore di Rossini per la perdita del giovine amico e la premura ch'egli dimostrò nel curarne gli onori e gl'interessi postumi sono espressi con semplicità e profondità commoventissime.

Nell'epistolario rossiniano del Mazzatinti e Manis si registrano sei lettere al Santocanale, tra cui quella famosa del 3 ottobre '35, che contiene una dettagliata relazione dei funerali di Bellini. Rossini si scusa se adopera il *voi*: « *in simili circostanze v'assicuro che non penso che al cuore e mi scordo tutte le convenienze: d'altronde so di meritare per il mio carattere che mi siate amico* ».

Spesso nell'epistolario s'incontrano frasi gentili come questa: il *lei* mal si conviene agli amici; quel maledetto *lei* mi è insopportabile...

I due autografi dei « Puritani ».

A queste lettere di contenuto belliniano possiamo, oggi, aggiungerne un'altra assolutamente inedita.

Ma prima di trascriverla sarà utile ricordare una precedente circostanza.

Ai primi di giugno del '36 Rossini manda a Carlo Severini, amministratore del Teatro Italiano di Parigi, la partitura autografa dei *Puritani* rilegata riccamente dal rilegatore dell'editore di musica Troupenas. Lo prega di riceverla, « *osservare se il lavoro è degno, fissare il prezzo della rilegatura, e, senza perder tempo, consegnare la* suddetta partizione *al Cassiere di Rotschild, che è prevenuto, affine venga questa spedita a Napoli per mezzo del Corriere della stessa Casa Rotschild, che parte verso il 15 corr.* ». Lo prega, inoltre, di scrivere di suo pugno, sulla partitura, il seguente indirizzo: Al signor Filippo Santocanale, celebre avvocato, Palermo.

Rossini amava di particolare amore l'ultima opera del catanese. Egli l'aveva fatta commissionare dal Teatro Italiano, egli l'aveva seguita nella composizione, l'aveva riveduta non senza osservare e consigliare, egli aveva caldeggiata una decorosa messa in iscena, egli aveva, personalmente, assistito al successo e se n'era schiettamente compiaciuto.

Bellini lasciò due copie autografe della partitura dell'opera; una Rossini la mandò ai parenti a Catania ed ora trovasi al museo belliniano; l'altra, invece di tenerla per sè, la offre al Santocanale: segno di amicizia veramente forte e fraterna. Ed ha per lui, ancora, una medaglia belliniana.

Il 24 agosto Rossini non sapeva ancora se Santocanale avesse ricevuto il prezioso cimelio; era in gran pena e gli scrisse la seguente lettera:

Pregiatissimo amico,

Mesi sono spedii col mezzo di un Corriere della Casa Rotschild, che recavasi a Napoli, l'autografo di Bellini della sua ultima produzione, i Puritani, *come un ricordo ch'io vi offriva, certo che non potevo farvi cosa più grata; una mia lettera accompagnava i due volumi. Non sapendo se la Casa Rotschild di Napoli vi abbia inviato quello spartito, vi prego reclamarlo direttamente, poichè non vorrei accadesse qualche sventura per una cosa che ho con tanto amore curata.*

Spedii pure ai signori Bellini a Catania gli oggetti che riservai nella vendita pubblica e spero che li abbiano ricevuti.

Io sono al termine delle riscossioni e liquidazioni relative alla successione di Bellini; ho fatto quanto ho potuto per l'interesse degli eredi e mi lusingo d'averli contentati.

Il colera esistente in Lombardia ritarda la mia andata in Italia; però, tuttocchè le quarantene saranno tolte, io andrò a Bologna per abbracciar padre e sposa, e, facilmente, dopo pochi mesi, farò una sosta a Napoli. Oh! quanto sarò felice se mi sarà concesso vedervi e dirvi come vi sono riconoscente per tutto ciò che avete operato in mio vantaggio. Gli uomini da bene sono rari, però se ne trovano sempre, e voi ne siete il più bel modello.

Ho per voi una medaglia di Bellini, che vi manderò alla prima occasione. Badate a non lasciar copiare cosa alcuna dal vostro spartito i Puritani.

Addio, mio carissimo Santocanale, io vi amo come se foste il mio amico della infanzia; corrispondetemi nell'affezione che vi porto e siate certo della tenerezza costante del vostro

G. R.

L'originale di questa bellissima lettera trovasi tra le pagine dell'autografo dei *Puritani* che il Santocanale donò nel 1879 alla Biblioteca Comunale di Palermo. Siccome potrebbe facilmente cadere e disperdersi, sarebbe consigliabile collegarla al gruppo delle altre lettere rossiniane appartenenti al Santocanale.

L'ardente senso d'amicizia.

Queste lettere noi abbiamo lette e copiate (in un nostro recente breve soggiorno a Palermo) per gentile indicazione del corrispondente del « Giornale d'Italia », Luigi Chibbaro, e del suo coadiutore Perticone; le pubblichiamo, per la prima volta, su « Musica d'Oggi ».

Non recano contributi essenziali, quantunque non manchino elementi nuovi ed utili. È sempre interessante, in ogni modo, sentir parlare i grandi delle proprie intimità. Sembra di ascoltare la viva voce di Rossini, che i contemporanei dicono melodiosissima. Inoltre si disvela un sentimento d'amicizia elettissimo e puro, che tocca altezze veramente insolite.

Le riproduciamo in ordine di data, con lievi ritocchi ortografici, ove occorra, e con rare soppressioni di frasi e di periodi.

Due sono del 1837, spedite da Bologna, dove Rossini era tornato fin dall'anno precedente, a Lucca, dove il Santocanale si era recato con la famiglia per scongiurare il pericolo del colera, che infieriva a Palermo. La scelta di Lucca si deve alla cura delle famose acque, di cui il Santocanale profittò.

Bologna, 15 luglio 1837.

Mio adorabile Filippo,

Ho ricevuto due carissime vostre, l'una scrittami da Livorno, alla quale non risposi perchè vi credevo imbarcato, l'altra da Lucca, alla quale tardi rispondo perchè fui malato diversi giorni.

Non posso dirvi quanto m'addolora il pensare che una sì triste causa v'impedisce di rimpatriare; mi figuro quanto il vostro cuore debba soffrire e quanto pure ne debbano soffrire i vostri affari. È vero che avete l'angelo tutelare presso di voi, che vi ricompensa largamente, ma è pur terribile, lo ripeto, il non poter rivedere parenti e amici per una sì tremenda causa.

Io non ho nessun progetto d'andare a Lucca e vi dirò che sono pieno di affari per i quali bisogna qui la mia presenza, senza di che sarei venuto a fare una corsa per il piacere di riabbracciarvi.

Gastaldi, come il saprete, fu scritturato per il Teatro Valle di Roma ed è già partito per quella volta; gli spedii l'altro giorno diverse lettere di raccomandazione per i miei amici, e spero possa farsi onore il vostro protetto; l'occasione è favorevole.

Ricordatevi che avete qui a Bologna un amico sincero e devoto; comandatemi senza cerimonie in tutto ciò che valgo; abbracciate teneramente per me la vostra sposa che amo e stimo infinitamente, e che vi renderà felice, ne son certo.

Addio, mio buon Filippo, io mi unisco a voi nel fare voti ardentissimi affine cessi il morbo distruggitore nel vostro bel paese. Mad. Pélissier mi prega riverirvi e ricordarla alla vostra memoria. Mad. Rossini è alle acque della Porretta; al suo ritorno eseguirò la vostra amabile commissione.

Vi abbraccia con effusione

il vostro aff. G. R.

La compagna perfetta.

Rossini aveva condotto a Bologna anche Olimpia Pélissier, alla quale, ormai, s'era definitivamente unito. Egli, però, quando accenna all'angelo tutelare dell'amico, cioè alla moglie, par che rimpianga il suo destino. La Colbran, ch'egli aveva pur tanto amata, determinò, col suo carattere bisbetico e megalomane, una irrimediabile incompatibilità. Tuttavia continuarono i rapporti di buona amicizia anche dopo la separazione legale, di cui si parla nella seguente lettera.

Bologna, 6 ottobre 1837.

Pregiatissimo Amico,

Con sommo piacere e sorpresa ho ricevuto l'ultima vostra, dico sorpresa perchè m'annunziaste tanto tempo addietro, e in modo positivo, la vostra partenza da Lucca.

Bene faceste, mio buon amico, a preservare voi e il tesoretto che possedete (il figlio Napoleone) *dall'iniqua malattia che tutto distrusse. Io son lieto di sapervi ancora vicino a noi, ma perchè restare tanto tempo a Lucca? È vero che la povera Bologna non vi offriva nessuna risorsa; ma, cosa volete, nel mio egoismo, avrei preferito restaste qui.*

Sarà fedelmente eseguita la vostra commissione d'olio per Milano; vorrei pure vi valeste di me, vorrei nello zelo d'esecuzione provarvi quanta brama io m'abbia di mostrarvi la mia affezione e la mia riconoscenza.

Nel momento che vi scrivo mi si dice essere in Bologna vostro fratello. Perdio! partirebbe costui senza vedermi? Corro in fretta a cercarlo, se mi scappa sarò desolato. Abbracciate il vostro angelo tutelare; ditele ch'io mi ricordo di lei. La sorte non mi dette per compagna un essere sì perfetto! Ho stabilito un patto di famiglia con Mad. Rossini colla intercessione di tre avvocati amici, e lei farà famiglia separata. Ve ne dò un cenno per vostra regola.

Addio, mio tenero Filippo, ricordatevi del povero R.

***

Qui, nella corrispondenza, si spicca un salto acrobatico. Evidentemente è perduta, o chi sa dove si trovi la parte che va sino al 1860.

Rossini, dopo vicende non troppo liete in patria, era tornato a Parigi nel 1855 e vi aveva fissata stabile dimora. Aveva fiducia in alcuni medici di là e sopratutto in una certa cura idroterapica, di cui la sua salute aveva gran bisogno.

Il grande appartamento alla Chaussée d'Antin, n. 2 si rese subito famoso per memorabili serate d'arte.

La stagione calda, però, la trascorreva a Passy, località deliziosa e fresca, ove tenne, per alcuni anni, in affitto il villino dell'editore Heugel. Nel 1860 si decise a costruirsi una comoda casa, di cui fa cenno al Santocanale nella lettera seguente, del 20 maggio.

Adorabile amico mio.

La vostra del primo corrente, che ricevo all'istante, mi apprende non abbiate ricevuto l'ultima mia nella quale vi davo avviso di aver ricevuta la cambiale di franchi 6300,54 e della sua accettazione presso il Banco parigino Jouet frères et C. *Non posso dirvi la pena che mi arrecò questo disguido postale e quanta tema io abbia, nelle circostanze attuali, che non vi giunga la presente.*

Possano i miei voti generali essere esauditi.

La mia proprietà di Passy (nella quale mi sarà dato ricevere con gioia e distinzione il nostro Napoleoncino) tocca al suo termine e spero abitarla il prossimo giugno. Tutti la trovano artistica e graziosa; la borsa però è quasi *vuota e le frasi del vostro foglio mi lasciano travedere nell'avvenire un lieto fine.*

Mia moglie vi ritorna affettuosi saluti. Ricordatemi ai cari vostri e credetemi per la vita il vostro aff. e riconoscente

G. R.

L'amore per la Patria.

Nell'aprile 1860 era scoppiato il moto insurrezionale a Palermo, nel maggio erano sbarcati a Marsala i Mille. Il Santocanale, patriota ardentissimo, fu parte attiva in tutte le azioni politiche per l'unità e l'indipendenza.

Rossini seguiva questi avvenimenti con animo d'italiano, come fan fede note lettere di quest'epoca, tra cui quella del 26 agosto allo stesso Santocanale. Egli viveva in preda a continue emozioni. Fu per lui una grande gioia l'apprendere che Napoleone, *diletto figliozzo*, aveva salvato, con la sua scienza e la sua abilità, il vapore *Lombardo*, che portò Garibaldi in Sicilia.

A questa circostanza si allude nella lettera seguente.

Parigi, 20 ottobre 1860.

Mio carissimo amico,

Non posso abbastanza esprimervi la gioia risentita nel leggere i caratteri vergati dal vostro e mio Napoleone (volevo dire, come d'abitudine, Napoleoncino, ma ho pensato che questo diminutivo mal si conviene ad un soggetto ormai di somma importanza). Lo bacio con tutta l'effusione dell'anima mia, lo ringrazio e ognora lo benedico.

In questo momento non ho bisogno di danaro, per conseguenza non farò alcuna tratta ed attenderò le scadenze di cui mi fate cenno.

Non posso dirvi quanto io sia sensibile nel vedervi occupato delle piccole cose mie in momenti di tante emozioni e di forti preoccupazioni. Voi siete un angelo e il Cielo saprà remunerarvi per tutto il bene che mi volete.

Vogliate gradire gli affettuosi saluti di mia moglie, ricordatemi ai vostri e credete alla riconoscenza e costante affezione di

G. R.

Intanto i Borboni erano caduti, i plebisciti sanzionarono l'unione delle Due Sicilie col Regno di Vittorio Emanuele II. Rossini augura all'amico ogni bene per l'*era novella*.

Parigi, 17 dicembre 1860.

Carissimo amico.

Non voglio lasciar partire l'amabilissimo Principe di S. Cataldo senza dargli queste poche linee per voi unitamente a tre miei piccoli ritratti, che vi piacerà gradire come un ricordo del più affezionato e riconoscente dei vostri amici.

Vi ringrazio poi particolarmente per avermi procurato il bene di conoscere i coniugi S. Cataldo, persone carissime. Spero sarete contenti della vostra era novella e siate felice: questi sono i caldi voti di

G. R.

P.S. - Vi sia propizio il nuovo anno '61.

Gl'interessi di Rossini a Palermo.

In queste lettere e nelle altre che seguono, spessissimo si parla di crediti, tratte e affari. Che interessi aveva Rossini a Palermo, se non c'era andato neppure una volta?

— Non sono andato mai a Palermo, disse allo storico Pougin, benchè ne avessi una gran voglia, perchè avrei dovuto traversare il mare, di cui ho sempre sentito un istintivo orrore.

— Eppure siete stato a Londra.

— Fu l'unica volta che m'affidai al mare, ma ne soffersi tanto che, ritornato, giurai di non farlo più.

In ogni modo egli viveva tranquillo per i suoi affari siciliani, affidati com'erano a quell'*angelo tutelare* del Santocanale.

Questi affari derivarono a Rossini dalla prima moglie, la Colbran, che portò in dote alcuni beni ed alcuni crediti in Sicilia. Quindi vendite, citazioni, inadempienze, canoni, censi in granaglie, fallimenti, accomodamenti, che durarono quasi dal 1822, epoca del matrimonio, fino al 1867.

Ecco un'epistola del primo aprile 1861.

Adorabile amico,

Sebbene mal si convenga ai compositori di musica lo ripetersi, pure debbo dirvi che voi foste, siete ed ognora sarete il mio Angelo Terreno. L'ultima vostra del 23 scorso m'ha riempita l'anima; il vedervi contento in un col figlio e la consorte per aver ricevuta la mia vecchia imagine m'arreca infinita gioia.

L'annunziarmi di poter disporre di ducati 2100 è stata una vera provvidenza in momenti che si è sempre a corto di danaro, in questo paese che ingoierebbe i tesori di Creso, se non si stesse all'erta.

Attenderò in pace l'esazione delle ultime reliquie.

Voglia darmi il cielo abbastanza vita per tributarvi i sensi della mia gratitudine.

Abbracciate Napoleone, fatemi schiavo alla consorte e piacciavi credere che nessuno vi è più affezionato e riconoscente di

G. R.

In questo frattempo erano avvenuti due fatti; il Santocanale riceveva il premio del suo patriottismo con la elezione a deputato al Parlamento, e il figlio s'era deciso alla carriera di costruttore navale e stava per allontanarsi dalla famiglia. Perciò la lettera che trascriviamo è spedita a Torino ed è tutta un rammarico di Rossini per non poter riabbracciare il suo amato *figliozzo*.

Passy, 10 luglio 1861.

Adorabile mio amico,

Letta l'ultima parola del vostro carissimo foglio prendo la penna in mano e lo riscontro; il vedere la data di questo mi ha triplicato le pulsazioni del cuore.

Speravo, percorrendo i vostri caratteri, sentirmi annunziare il vostro arrivo in Parigi, accompagnato dalla vostra angelica famiglia; non mi fate cenno che del vostro ritorno in Sicilia e della dolorosa separazione da vostro figlio; cose tutte che mi addolorano. Non mi sarà, dunque, data la consolazione, prima del mio morire, di rivedervi, di abbracciare il mio Napoleone? So che la Patria esige sacrifizii; l'abbandonare però l'unico vostro figlio è dei più grandi. Che il cielo accordi a voi e a vostra moglie le forze necessarie in quest'atto solenne.

Io sono a Passy nella mia piccola villetta; il vostro nome di sovente viene da me articolato e benedetto; ma voi non venite ed io piango...

Ricordatemi ai vostri, gradite i saluti affettuosi di mia moglie e credetemi il più desolato e servente vostro amico.

G. R.

Ho bisogno di conforto.

L'affetto e la riconoscenza di Rossini per il suo amico e la famiglia di lui, anche quando le ragioni di affari vanno a diminuire e quindi a cessare, non solo si mantengono costanti, ma aumentano sino a suggerirgli espressioni di estrema tenerezza. Il sentimento di amicizia, nelle lettere già trascritte e in tutte le altre che trascriviamo senza intercalarle e sciuparle con chiose, sfolgora così potentemente da rivelare un'anima di squisitissima sensibilità e d'eccezionale nobiltà.

Passy, 5 settembre 1861.

Mio diletto e incomparabile amico.

Mi pervenne la vostra del 13 scorso e non la riscontrai prontamente, come lo voleva il mio cuore, per la malferma mia salute, che aumenta in modo insopportabile col crescer degli anni!

Quanto mi dite intorno al carissimo Napoleone vostro non mi sorprende, ma mi addolora. Possa questo angelo formarsi una posizione che non lo allontani dai suoi cari genitori; questi sono i miei voti. La vicinanza in cui vi trovavate (cioè Torino) *da Parigi mi lusingava di potervi abbracciare tutti prima di lasciare questa terra. Dio nol volle; sia fatta la sua volontà.* Laus Deo.

Mia moglie vi dice le cose più affettuose. Allorquando vi resti un ritaglio di tempo piacciavi consacrarlo a darmi contezza di voi e del mio dilettissimo figliozzo. Ho bisogno di conforto, ed è sommo quello di leggervi.

Amate colui che sarà sempre il più affettuoso e riconoscente dei vostri amici.

G. R.

Passy, 3 luglio 1862.

Mio angelo terreno e celeste.

Dirvi la beatitudine risentita alla vista dei due ritratti inviatimi è cosa impossibile; ho bagnato, baciando le due immagini, di più lacrime che non scrissi semicrome nelle mie produzioni musicali. Questo dono mi è veramente prezioso ed ornerà, al mio ritorno a Parigi, il mio gabinetto di studio e di contemplazione!! Se Napoleone mio mi manda la sua fotografia potrò allora cantare: Trinus est perfectum, laus Deo. *Tralascio il mio latino per non eccitare in voi una gaiezza che mal si adirebbe ad un Deputato!*

Ho sperato di vedervi qui in compagnia della vostra compagna, ma vedo purtroppo deluse le mie speranze non facendomi voi alcun cenno in quest'ultima vostra di questo viaggio che mi avrebbe colmato di gioia.

Voi vorreste finite le cose di Roma, io vorrei stringervi, prima del mio morire, al mio seno. Voglia il cielo coronare queste nobili impazienze.

Voi mi annunziate prossima la fine delle vendite delle mie sogiogazioni (?) — parola indigestissima — in Sicilia; ciò non potrà mai affievolire il mio amore e la mia riconoscenza per voi; anzi esonerato che sarete della generosa cura dei miei affari, vi darò più sovente la noia di leggermi, sicuro che vorrete consacrare alla santa amicizia qualche ritaglio di tempo preso alle vostre occupazioni di uffizio.

Mia moglie parigina!! e coquette, *malgrado gli anni che gravitano sul di lei capo, non volle, da più lustri, farsi ritrarre, e perciò non posso, come vorrei, mandarvi una sua fotografia; io, però, alla di lei insaputa, troverò il mezzo di mandarvi, al più presto possibile, l'immagine di lei che divide meco l'adorazione e la gratitudine che per tanti titoli vi è dovuta.*

Addio mio buon Filippo; accarezzate la vostra salute tanto preziosa alla vostra famiglia, ai vostri ammiratori, ai vostri amici.

Piacciavi credere che nessuno vi è più caldamente affezionato di

G. R.

Passy, 18 ottobre 1862.

Amico del cuore.

Il silenzio di Napoleone ad una mia indirizzatagli in ringraziamento del suo ritratto con parole le più lusinghiere pel mio cuore, fa supporre non essergli pervenuto il mio scritto. Lo pregavo pure in questo di tenermi informato del vostro arrivo in Palermo e dello stato di salute di madama Santocanale e vostro. Vedendomi privo di notizie, che tanto m'interessano, prendo il partito di dirigervi la presente affine mi parliate di voi tutti. I giornali che leggo, le cose arrivate (?) a Palermo mi agitano in modo che nol posso spiegarvi. Per l'amor del cielo scrivetemi, tranquillizzatemi, ne ho gran bisogno.

Credetemi ognora il più affezionato e riconoscente dei vostri amici.

G. R.

Parigi, 31 gennaio 1863.

Adorabile amico mio.

Ricevo la carissima vostra dalla quale rilevo, con estrema pena, non esservi pervenuta una brevissima *mia che vi scrissi; dico* brevissima *perchè una terribile sciatica che succedette ad un catarro di vecchiaia m'impediva di scrivere; questa sciatica che mi fa veder più stelle che non ville (?) nel firmamento.*

Il vostro Piazza mi applica ancora la sentenza da voi pronunziata che li ducati 108 sono l'ultimo avanzo delle mie sostanze in Sicilia; ciò ha aggravato di più il mio male. Io credevo avere ancora due o tremila ducati nella Baronia!!... Pazienza dirò con Panglos, tout pour le mieux.

Ciò che mi conforta e che sarà ognora la mia consolazione è il vedere che il tempo e la distanza non hanno punto affievolita la vostra attenzione per me. Che Dio vi benedica e vi dia tutti i beni che potete desiderare.

Non mi sarà, dunque, mai dato il bene di vedere Napoleone?

Abbiatemi per il più riconoscente e il più affezionato dei vostri amici; voi foste il mio angelo terreno, io sarò ognora tutto vostro

G. R.

Agnognerei parlar di politica.

Passy, 15 settembre 1863.

Sempre più adorato Filippo.

A volo di posta riscontro la carissima vostra del 9 corr., la quale mi apprende il vostro ritorno a casa!! Sarà felice quell'angelo della madre di Napoleone potendo, dopo l'assenza di nove mesi, o secoli, stringere al seno sposo e figlio. Vi assicuro che io piango di tenerezza al pensarlo. La minaccia però di rilasciarla fra breve mi addolora

Rispetto i doveri dell'onore e della Patria, ma le affezioni!!

Agognerei parlarvi di politica, ma sapendo che mi tenete (per tal materia) in triste concetto, mi taccio. Non tacerà mai però il mio cuore che è ognora rivolto a voi e ai vostri. Io conto sempre abbracciare Napoleone a Parigi; questo viaggetto è indispensabile alla educazione di vostro figlio. La certezza che troverà qui un secondo padre deve indurvi a non ricusargli questo tanto utile viaggio. Se voi poi lo accompagnaste vi lascio pensare quanta e quale sarebbe la gioia del tutto vostro

G. R.

Parigi, 12 gennaio 1864.

Angelo mio terreno

Scrissi allo spirare del passato anno ad un amico mio a Torino per sapere se voi eravate al vostro posto; cosa bizzarra, oggi stesso ricevo il di lui riscontro, nel quale mi dice non essere per anco giunto il celebre avvocato Santocanale in Torino, ed oggi pure ricevo la carissima vostra datata da Palermo 6 corr., i di cui particolari mi hanno toccato il cuore. Ecco dunque il nostro Napoleone incaricato di lavori che appena si affiderebbero ad un uomo maturo e stagionato!! Giovanetto com'egli è ancora saprà sostenere la sua Ditta. Che il Cielo gli dia salute e costanza negli studi pratici e possa un giorno esser degno della storia italiana e la consolazione dei suoi adorati genitori. Sarà pur contenta la madre sua di averlo vicino, e voi, povero Filippo, sarete solo a Torino. Possan l'amore della Patria e le occupazioni della Camera rendervi meno sensibile l'isolamento!

Voi mi credete felice! Lo sarei se mi fosse dato il bene, tanto desiato, di abbracciarvi unitamente al mio Napoleone prima del mio morire che non è lontano. Il prossimo mese compisco 72 anni e questi sono accompagnati da una malferma salute; però non potranno mai affievolirsi il mio amore e la mia riconoscenza per voi. Mi beo ognora mirando i vostri ritratti; su quei volti angelici leggo la tenerezza che mi viene ripartita dagli originali e prego il Cielo che dia loro tutti i beni corporali e spirituali che possan desiderare.

G. R.

Parigi, 8 aprile 1864.

Idolatrato mio Filippo.

Non posso dirvi quanta gioia io abbia risentita nel rivedere i vostri caratteri e vedendomi da voi riamato. Poichè non havvi rosa senza spine, molto mi ha addolorato il non aver voi rinvenuta la lettera che vi scrissi in riscontro all'ultima vostra. La impostai io stesso, e non so comprendere come gl'impiegati postali di Torino abbiano smarrita questa mia che portava ferma in posta. *Perdio, voglio diate una lezione a costoro che vogliono essere ognora i dominatori del mondo. Reclamate la mia col potere di Deputato e di primo avvocato dell'Universo!*

Non mi sarà dato neppure in quest'anno abbracciare il mio Napoleone? Voi dunque mi ritenete fisicamente immortale? Oh Filippo mio! Le forze si fan meno giornalmente; ciò che è di bronzo è il mio affetto per voi e la riconoscenza non potrà mai affievolirsi nel tutto vostro

G. R.

Parigi, 17 maggio 1864.

Angelo mio terreno

Ho ricevuto la carissima vostra composta di due brani, uno tutto cuore che fa la mia delizia, l'altro enigmatico che potrebbe lusingare il mio amor proprio se ne conoscessi l'esistenza. Voi mi parlate di un titolo conferitomi dal Re d'Italia, vi dite mio subordinato ed io vi dichiaro ignorare tutto ciò; sarei pur curioso di sapere di che si tratta!

Quanto mi dite relativamente al viaggio dell'adorato mio Napoleone è ragionevole; voi dedito al bene della Patria, egli reggitore intelligente delle vostre sostanze m'impongon silenzio e mi comandano la pazienza; ma i miei 72 anni mi fan tremare...

Scrivetemi il più sovente che vi sia possibile, consolate con le vostre sante parole colui di cui la riconoscenza è uguale all'ammirazione per voi.

Siate felice e con voi la sposa e il figlio; mia moglie si unisce meco per questi caldi voti, che non sono già una banalità epistolare ma una emanazione del cuore di

G. R.

Il gran cuore del vegliardo.

Facciamo qui una sosta, non tanto per annotar subito che la nuova onorificenza (nel '61 aveva ricevuto quella di Cavaliere del merito civile di Savoia) conferitagli da Re Vittorio era il Gran Cordone dell'Ordine Mauriziano; quanto per contemplare estaticamente la sublime bellezza dell'animo di Rossini.

Un'amicizia così lunga e tenace, come non altra simile risulta dagli epistolari di altri Grandi, un'amicizia fatta di amore schietto, ardente e di gratitudine sconfinata scopre tesori di generosi, profondi, delicati sentimenti in Rossini e distrugge in pieno la multipla leggenda di egoista, insensibile, senza cuore, geloso, invidioso, presuntuoso, vanitoso, miscredente, codino, antipatriottico.

Alcuni atteggiamenti esteriori della immensa personalità rossiniana e la interessata interpretazione dei malevoli crearono queste calunnie; ma bastano, ora, queste lettere al Santocanale, non *banalità verbali ma emanazioni del cuore*, per sventarle tutte.

Se il compianto Radiciotti le avesse conosciute non avrebbe avuto bisogno di rintracciar documenti e testimonianze per ricostruire la vera, definitiva, magnifica figura morale del Genio pesarese.

Queste lettere, scritte nel fulgore della fortuna, dall'Uomo più celebre della sua epoca, a cui la celebrità non concedeva tregua, rappresentano lo sfogo genuino, intimo, necessario, prepotente.

Si ha l'impressione di vederlo, nel mezzo del fragore adulatorio, sparire e rinchiudersi nello studio per prendere la penna ed esclamare: — ora parla tu, cuore mio.

E parla come un assetato di umili affetti, come un innamorato. Ripete cento volte le stesse frasi di gratitudine, lo stesso desiderio di voler riabbracciare l'amico e il figliozzo, gli stessi voti di felicità per essi e per la Patria. Poi gli anni passano, si fa vecchio, è malato, si sente presso a morire ed implora di non tardare a rivederlo.

Non si può trattenere la commozione di fronte a questo spettacolo di un Uomo mondiale, che si ripiega, s'abbandona, si rimpicciolisce (o s'ingrandisce?) nel breve cerchio dei sentimenti comuni.

Il 16 gennaio 1866 torna a scrivere:

Dilettissimo amico mio.

Un vecchio catarro di troppo matura vetustà mi ha tenuto infermo per ben due mesi, lo che mi ha impedito di riscontrare le preziose lettere de' vostri adorabili figli (Napoleone aveva sposato) *e le care vostre linee offertemi nella ricorrenza di questo nuovo anno. Mi lusingo non abbiate attribuito il mio silenzio a trascuraggine oppure ad ingratitudine. Perdonatemi tutti per questa involontaria tardanza. Lasciate che io vi abbracci tutti e vi dichiari che nessuno vi è più affezionato di*

G. R.

L'orribile malattia nervosa.

La corrispondenza certamente è continuata in questo tono, sebbene forse rallentata, ma la raccolta palermitana non ne conserva che un'altra sola, in data *11 maggio 1868*, dell'anno cioè in cui Rossini doveva lasciare la vita terrena.

Ormai i malanni si succedevano. Nel '66, oltre al catarro, subì pure un attacco cerebrale, che superò col riposo. Nel '67 si manifestarono fenomeni nervosi con affanni, ansia e insonnia. Nel '68 il catarro bronchiale e i fenomeni nervosi si coalizzarono per distruggerlo.

Dilettissimo amico mio.

Non posso dirvi quanto mi sia stata cara la vostra affettuosa lettera del 3 corr., alla quale non risposi subito perchè in attesa del pezzo di musica di cui mi fate cenno, e perchè avrei desiderato intrattenervi sul valore di essa.

Stanco di attendere prendo la penna per aprirvi i sentimenti della mia più viva e sentita gratitudine per quanto mi dite di tenero nella vostra che rileggo ad ogni istante come il miglior farmaco per una orribile malattia detta nervosa, che m'affligge da circa sei mesi.

Può darsi, mio adorabile amico, ch'io resti impassibile agli errori, ma non lo sono, perdio, all'amicizia, e vi dirò che nessuno è a me primo in amarvi e che sarò per la vita il più affezionato e riconoscente vostro

G. R.

È il suo ultimo grido. Tra le torture mortali dell'orribile malattia Egli vuole che, per nessuna ragione, si metta in dubbio il suo profondo e sovrumano culto per l'amicizia. « Non ho mai agognato onori, disse in altra occasione, solo le prove d'affetto m'hanno commosso e intenerito ».

La lettera ha un poscritto: « *Vi è pervenuto il libro* Bellini *di Pougin? Scrivetemene a volo di posta, ve ne prego.* »

Così, il carteggio e il rapporto tra Rossini e il Santocanale, durati circa un quarantennio, s'inizia nel nome di Bellini e nello stesso nome si conclude.

RAFFAELLO DE RENSIS.

Il tramonto del bel canto

È assai lontano il tempo in cui i buongustai di musica si recavano a teatro per udire le voci straordinarie dei cantanti evirati, sacrificati barbaramente all'arte, e obliavano quasi affatto l'importanza musicale dell'opera rappresentata: tolta l'aria del « divo », il resto dello spettacolo passava tra la disattenzione del pubblico, il quale faceva un baccano in contrasto con i delicati melismi di Scarlatti e Piccinni.

Passata la moda dei castrati, furono le bellissime o anche bruttissime « prime donne » a prendere il posto dei sopranisti, meravigliando con la loro agilità assolutamente meccanica, abbellita da trilli squillanti, da interminabili scalette, da picchettati volanti e da cadenze altrettanto di figura quanto arbitrarie.

Infine fu la volta dei grandi tenori, quei colossi della voce capaci di far tremare le volte dei teatri allo scroscio degli applausi che accoglievano i loro « do » di petto! Poi, lentamente, il virtuosismo si andò spegnendo, per lasciar campo all'affermazione di molte mediocrità, che certo non avrebbero raggiunta la loro fortuna al tempo del Caffarelli o della Patti. Decadenza del virtuosismo canoro che coincide perfettamente con l'affermarsi e l'evolversi del sinfonismo nel dramma musicale, ormai redento da tutti gli abusi degli esecutori e spoglio di quei virtuosismi che gli toglievano ogni limpidità d'idee, ogni purezza di concetto.

Certamente i veri musicisti non hanno che da rallegrarsi dell'annientamento di quell'ingiustificato virtuosismo che minacciò di far perire miseramente il melodramma: disgraziatamente, però, con i virtuosi è sparita ogni traccia di « bel canto », dato che oggi non vi sono più maestri capaci di iniziare le voci a un corso di proficuo e chiaro perfezionamento.

Cosa avverrà tra qualche anno quando, eliminati i grandi cantanti che ancora restano (l'ombra di quelli d'una volta), si sarà costretti a rinunciare all'allestimento delle principali opere di repertorio, per mancanza di voci? Forse solo allora ci si persuaderà come l'assoluta predominanza dell'orchestra abbia distrutto ogni espressione di lirica individuale, poichè da Wagner in poi le voci vengono trattate secondo il brutale meccanismo di un qualunque strumento a fiato: e una più grave crisi minaccerà la musica, l'abolizione assoluta del genere vocale.

È una gloriosa conquista della civiltà moderna l'eliminazione dei cantanti evirati: eppure mai come nel secolo XVII il meccanismo della voce, sia rispetto al timbro che all'agilità e alla modulazione, sembra perfetto. Allora i vecchi castrati, ritiratisi dalle scene e ignari d'ogni piacere mondano, si dedicavano unicamente alla purezza del canto, alla giusta impostazione delle voci, con un'assiduità e un amor proprio che sarebbe vano ricercare nei giorni nostri.

Quali segreti possedevano artisti come Velluti, Crescentini e Marchesi, dai quali veniva una schiera di grandi iniziati, talmente famosi da nascondere tutte le imperfezioni e le deficienze del melodramma? Come il loro empirismo poteva praticamente produrre risultati di molto maggiori alle minuziose ricerche scientifiche d'oggi? Occorre convenire che sui mezzi eccezionali di questi divi della scena v'è molto di leggendario e d'incredibile, molto di esagerato e di svisato: nè le convinzioni errate e gli strani gusti di allora potrebbero accordarsi con i criteri estetici dei tempi moderni. Eppure dobbiamo convenire con A. Bach (*The principles of singing*) che « la scienza moderna ha stabilito soltanto teoricamente quello che l'antica scuola italiana aveva creato e trovato, seguendo un metodo empirico ». Segreti acquistati nella lunga pratica? Norme rinvenute quasi casualmente e senza un logico nesso unitario?

Certo il metodo introdotto dai cantanti evirati doveva differire capitalmente dalle norme generiche stabilite dalla scuola greca, creata non per lo sviluppo del canto monodico, ma soltanto per la diffusione del genere corale. Eppure i Greci e i Romani avevano tentato di migliorare le voci dei giovani, riuscendo a formalizzare lo studio e a renderlo molto complesso e palesemente arido.

Così si esprime l'Hunt (*Philosophy of voice and Speech*): « Presso gli Ateniesi gli studi per la formazione e il miglioramento della voce erano così vasti che, secondo c'informano gli scrittori latini, non meno di tre maestri speciali erano adibiti a questo scopo: cioè i vociferari, i fonasci e i vocalisti. I primi pare avessero l'uffico di rafforzare la voce e di aumentarne l'estensione; i secondi di migliorarne la qualità in modo da renderla piena, sonora e piacevole; e i terzi, i quali erano come maestri di perfezionamento, si occupavano del modo di attaccarla e di inflettetla ». Studio difficile e di poca entità pratica, che però forma un esempio originale, dal quale attinse la scuola italiana molti dei suoi capisaldi, a principiare dal XVI secolo.

È certo che l'infame usanza dell'evirazione contribuì a dare nuove risorse tecniche al canto, per il quale si vennero a schiudere nuovi orizzonti: profetica, sotto certi riguardi, può considerarsi la frase pronunciata dal celebre contralto Allegri: « Quando non vi saremo più noi il bel canto potrà intonare pure il suo *Miserere* ». Se dobbiamo dare ascolto a quanto scrive del famoso Ferri un suo contemporaneo (precisamente il Bontempi) l'arte canora di questi fenomeni era giunta a un punto sorprendente: « Non è possibile farsi un'idea della sua voce, della sua limpidezza e agilità, della sua facilità nell'eseguire i passaggi più difficili, la giustezza perfetta della sua intonazione, la vivacità brillante del trillo e la sua inesauribile respirazione. Lo si udiva affrontare spesso passaggi rapidi e difficili con tutti i chiaroscuri dei « crescendo » e « diminuendo » e, allorchè sembrava spossato, incominciava un trillo interminabile, senza riprender fiato, e salire e discendere sopra questo trillo, per tutti i gradi della scala cromatica, lo spazio di due ottave, e sempre con una sicurezza perfetta ». Qualcuno potrà giustamente osservare come questo prodigio individuale non possa citarsi quale legge generale: ma che allora, assai meglio di oggi, l'arte del bel canto avesse raggiunto una purezza e una nobiltà molto grande non è affatto da mettersi in dubbio.

Nulla di complicato e di misterioso, in verità, nei metodi d'insegnamento di allora, nonostante le insinuazioni di coloro che ritenevano i maestri di canto del settecento quasi dei professori di magia: una semplicità sorprendente, una scarsezza impressionante di metodi, di vocalizzi e di trattati.

La scuola del Porpora, che fu una delle più famose, rifuggiva da ogni apparente arditezza e da ogni occulto segreto: sappiamo come questo grande maestro educasse il Caffarelli con una rigida lentezza, facendo studiare l'allievo per ben cinque anni consecutivi sopra un unico foglio di musica, dov'erano tracciate alcune scale e trilli, mordenti, appoggiature semplici e doppie. Dopo questi cinque anni di continue insistenze, il Porpora congedò il suo allievo con le seguenti parole: « Adesso va, figliuolo mio, io non ho più nulla da insegnarti: tu sei il primo

cantante del mondo ». Certo questo trattamento ultra semplicista della voce spaventerebbe gli allievi moderni, i quali reclamano di cantare la prima romanza dopo soli due mesi di studio! Ma, nell'epoca d'oro del bel canto, si ascoltavano i precetti del proprio maestro come se fossero « vangelo »: e la pazienza era ritenuta la prima qualità per giungere a qualche cosa di superiore alla normalità, la base logica per pretendere di salire agli onori dei più rinomati teatri.

Se si leggesse la descrizione che il Bontempi fa nella sua « Storia della musica » del metodo d'insegnamento della scuola romana, subito ci si convincerebbe della serietà e dell'impegno posti rispettivamente nell'insegnamento e nello studio dai maestri e dagli allievi, i quali si recavano spesso fuori di Porta Angelica e cantavano brevi frasi, per udirle ripetere dall'eco e formarsi così un'idea degli eventuali difetti di sonorità della propria voce. Un prezioso e ammirevole autocontrollo, che finiva per far migliorare gradualmente i giovani cantanti: questi passavano pure delle ore davanti allo specchio, per correggersi delle brutte mosse muscolari della faccia e delle brusche contrazioni della bocca.

A che approdava uno studio tanto coscienzioso? Al raggiungimento di un posto così lauto e invidiato da non poter sperare nulla di più: nel « 700 » i più celebri cantanti si imponevano agli stessi principi e li dominavano con i loro capricci, nè bastavano immensi mucchi d'oro e di pietre preziose per compensare adeguatamente i campioni dell'arte canora. Questo per quanto riguarda l'avvenire materiale. V'era poi una supremazia spirituale, riconosciuta senza eccezione da tutto un popolo, l'impareggiabile soddisfazione di aver raggiunto un grado di espressione e di tecnicismo fino a quel punto mai sfiorato, la certezza di essere ricordati dalla storia accanto ai più grandi compositori, profondi pensatori, potenti monarchi. Avvenire che mai potranno pretendere i cantanti d'oggi!

Con l'abolizione dei cantanti evirati, s'inizia un periodo di stasi, durante il quale principiano a comparire sul palcoscenico soprani e mezzi soprani autentici: certo finchè le donne furono tenute lontane dalle rappresentazioni liriche, i castrati regnarono senza confronto e dettero un immenso impulso alla tecnica vocale, dedicando a quest'arte tutta la loro vita, che venne in tal modo ad acquistare uno scopo abbastanza nobile.

Il « virtuosismo » femminile ebbe le sue stelle di prima grandezza e toccò l'apice del fanatismo: così Lucrezia Aguiari, dotata di una voce estesissima (secondo Mozart di quasi tre ottave), riuscì a conquistare i più alti favori, con la sua meravigliosa agilità; così Gertrude Mara e Luisa Todi si sfidavano con una estrema gelosia e chiamavano le platee a esprimere un giudizio sulla rispettiva superiorità delle due rivali. Possiamo chiamare « bel canto » quello di tutti i virtuosi di quest'epoca?

Il fatto stesso che il meccanismo canoro fosse giunto a un grado di forma finora mai raggiunto, sta a dimostrare l'eccellenza dell'insegnamento: i muscoli vocali, ancor prima degli studi fisiologici del Nuvoli, avevano ricevuto un trattamento così igienico e progressivo da acquistare un'elasticità perfetta, ubbidendo alla più piccola inflessione imposta loro dal cantante. E se molti di questi celebri virtuosi obliarono il lato interpretativo, la nobiltà della linea melodica e trascurarono l'espressione viva e palpitante dei vari sentimenti dell'anima, vi furono pure degli impareggiabili interpreti, i quali si fecero largo non per l'esclusivo volume o per la sola agilità della voce, ma grazie a una squisita sensibilità artistica.

Il fondamento del « bel canto » italiano dunque deve ritenersi la « tecnica »: impostazione giusta, flessibilità estrema delle voci, possibilità di eseguire con la massima calma anche i brani più difficili. Padroni dello strumento, ai divi del XVIII secolo non restava che « cantar bene ».

Con Emanuele Garcia (morto nel 1832) la scuola classica del canto può dirsi esaurita: vi saranno sì delle buone voci e anche dei famosi interpreti, ma la decadenza si farà sentire senza posa e getterà un velo d'ombra anche sui nomi più celebrati. È superfluo dire che la prima causa di questo lento declino della supremazia canora va ricercato nell'azione dei principali operisti.

Tutti i riformatori, benemeriti per ciò che si riferisce al risorgimento della musicalità in generale, sono implacabili nemici del bel canto. La schiera dei reazionari si scompiglia di fronte alle ardite e pur vitali innovazioni rivoluzionarie dei modernisti, col trionfo dei quali viene inflitta ai cantanti la più umiliante capitolazione. Già Claudio Monteverdi tratta le voci con una certa rigidità, molto nociva allo sviluppo del bel canto: l'aria di « Orfeo » può servire di esempio. Eppure dopo di lui fioriscono i più celebri ed agili cantanti.

Cristoforo Gluck colpisce a morte il « virtuosismo », rintuzzato ma non vinto: nelle sue opere le voci non possono più sbizzarrirsi come nelle liberissime arie di Piccinni. È una modificazione necessaria dal lato musicale: ma la severità del lirismo gluckiano tarpa le ali a tutte le risorse tecniche del bel canto. Sarà ancora l'Italia a dare ossigeno all'arte canora, con Cimarosa, Paisiello e Rossini. Quest'ultimo favorisce assai il virtuosismo delle dive, fornendo ai soprani leggeri arie adattissime per far sfoggio di agilità e di tecnica: ma il buon Gioacchino si accorse, e un po' tardi, di aver allentato troppo le briglie, dando agli esecutori quella eccessiva libertà di esecuzione (anzi di svisamento) che un secolo prima aveva tratto in rovina il melodramma napoletano. Così Bellini e Verdi si mantennero più guardinghi, facendo ben poche concessioni ai capricciosi cantanti.

Il crollo del « bel canto » avviene però con la riforma di Riccardo Wagner: il sinfonismo è alle porte e nessuno potrebbe più arginarlo. Diamo uno sguardo al barbaro trattamento delle voci in Beethoven (*IX Sinfonia* e *Fidelio*) e ci persuaderemo quale vento contrario spirasse contro la purezza e la supremazia del canto. In Wagner la voce è uno strumento nuovo, però soggetto alla sonorità dell'orchestra, sacrificato senza pietà e costretto ad una tessitura che è micidiale per la morbidezza e la limpidità delle voci. La *Trilogia*, il *Parsifal*, il *Tristano* segnano la « débacle » non solo del virtuosismo canoro, ma la irrevocabile condanna di quel mezzo di espressione che per oltre venti secoli aveva goduto di un'indipendenza assoluta, occupando il primo posto in ogni esecuzione. Come voler insistere nel miglioramento delle voci, nella costituzione di nuovi metodi di canto, quando ogni esecuzione di opere moderne distrugge i benefici effetti di un anno di paziente studio?

Anche noi saremmo capaci di fornire voci come quelle della Patti o della Malibran: ma si adatterebbero gli allievi a rinunciare all'esecuzione di ogni brano lirico o drammatico dopo Rossini? Avrebbero questi aspiranti la pazienza del Caffarelli, la costanza di studiare per anni ed anni poche scale e qualche trillo?

Saremmo così sicuri, in pochi anni, di aver ricostituita una fiorente scuola di canto, che però sarebbe una riesumazione del passato, in aperto contrasto con le tendenze moderniste della musica d'oggi. Questo è il tramonto delle voci; tra

poco sarà notte completa. E forse allora qualcuno sentirà il bisogno di riudire quell'umano e commovente accento che solo dal « bel canto » può venire.

Col definitivo affermarsi del « dramma sinfonico » gli strumentisti della voce continuarono a chiamarsi cantanti, senza avere più nemmeno un'idea di quei mirabili virtuosi dei secoli scorsi. Non esistono dunque più voci belle? Sarebbe dire il falso questo o per lo meno affermare una verità con inesattezza. Il sistema d'insegnamento degli antichi maestri, come ricorda V. Ricci (*Voice production and Singing*), « fu, sfortunatamente, trasmesso per mezzo della tradizione orale, che naturalmente degenerò nel passare da una persona all'altra ». Oggi è raro, o quasi, rinvenire un buon maestro di canto in Italia o all'estero: e anche se qualcuno di essi abbia tale intuito e coscienza da comprendere le errate basi dell'insegnamento altrui, si trova impossibilitato di svolgere la sua attività per mancanza di musica moderna scritta veramente per le voci. Come pretendere buoni risultati tecnici, quando ogni cantante ha l'obbligo di mettere in repertorio almeno qualche opera di Wagner e di Strauss, maestri che conoscevano benissimo l'arte di creare, al punto di fare della tecnica vocale una nuova e assurda creazione? Se le innovazioni canore di questi illustri maestri corrispondessero alla realtà pratica, bisognerebbe supporre che le ugole degli esecutori del *Sigfrido* e della *Salomé* si fossero di punto in bianco modificate, permettendo ai tenori e ai soprani di cantare in una tessitura che, nelle condizioni attuali, è micidiale e illogica.

E come pretendere che gli stessi esecutori di queste opere anti-vocali possano, dopo poche sere, interpretare i lavori dei classici del bel canto? Sarebbe sciocco, come richiedere a un cavallo di fatica il ruolo di corridore. Da questa paradossale concezione anti-vocale dei maestri moderni e modernissimi deriva principalmente la tristissima condizione in cui attualmente versa l'arte del canto.

Poichè perfino il genere lirico da camera è corrotto dall'insano pregiudizio di voler dare alla voce un'inflessione e una tessitura che si addicono soltanto a uno strumento meccanico. Da Riccardo Strauss è venuta l'abitudine di far svolgere al cantante una parte secondaria e al pianoforte le idee fondamentali, i temi più significativi. È ciò forse un perfezionamento della estetica musicale? O si tratta piuttosto di una folle e insistente mania di sconvolgere tutto, anche quello che poteva resistere all'ingiuria del tempo?

Attraverso l'attuale indecisione, pochi cantanti si salvano dai difetti della massa, più per un auto-controllo critico che per la bravura dei maestri: attraverso un giornaliero sforzo della voce, questa viene male impostata, con sonorità nasali e gutturali, senza purezza di suoni, senza elasticità di movimento e di chiaro-scuri.

Sarebbe vano voler riportare l'arte del canto alla semplice e pur perfetta forma del 1700, poichè attraverso parecchie generazioni la voce, come materia prima, si è andata imbastardendo e viziando: eppure, con costante e illuminato lavoro, si potrebbe ottenere un primo miglioramento, arrestando il rapido tracollo di una bellissima manifestazione umana. Con quali mezzi? I più lineari, i più chiari, i più utili. Quelli stessi usati da Nicola Porpora col Caffarelli, insistendo sull'emissione di ogni singolo suono e curandone la limpidità, l'inflessione, l'espressione, con lo studio di pochi esercizi da ripetersi per mesi ed anni. Poichè soltanto quando si sarà trovato qualcosa di meglio si potrà rinunciare ai sistemi passati.

MARIO SIGNORELLI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Progresso e tradizione del teatro

Al « referendum » indetto dal « Courrier Musical » su questo argomento hanno risposto eminenti personalità del mondo lirico e drammatico, illuminando variamente i termini della questione. Si afferma che il teatro, in Francia, sta subendo una crisi gravissima. Perchè? La « tradizione » francese è dunque sepolta? Non vi sono decisamente speranze per un divenire prossimo di questa forma d'arte un giorno così gloriosa, nè si scorgono gli indirizzi verso un « progresso », decisivo e riformatore delle sue manifestazioni?

L. MASSON, direttore dell'« Opéra Comique », scrive: « Un gran passo innanzi è stato realizzato, per ciò che riguarda l'orchestra, nelle opere e nelle opere comiche: *sviluppo di istrumenti nuovi, e riforma nella tecnica istrumentale*. I compositori hanno ricercato timbri inusitati, effetti sconosciuti sino ad oggi. Il compito del direttore d'orchestra s'è quindi complicato, poichè, con le partiture che offrono difficoltà sempre maggiori di esecuzione, gl'incombe oggi l'obbligo di adattarsi alla nuova moda orchestrale.

« Quale semplicità, in confronto, nelle opere di Lulli e di Rameau! E non poteva essere altrimenti, dato che i musicisti non avevano a disposizione che il quartetto d'archi, il clavicembalo (per la realizzazione del basso numerato), clarinetti e oboi. Con Gluck le opere divengono orchestralmente più importanti: il progresso si accentua fin verso il 1870.

« *Carmen* è considerata rivoluzionaria, rispetto alla semplicità della concezione orchestrale nella musica di Auber e nel melodramma italiano. Con Berlioz e Wagner nascono le masse orchestrali. Sorge, in seguito, una pleiade di giovani che mal s'adattano a seguire la strada battuta, cimentandosi alla ricerca di timbri nuovi e di armonie bizzarre. Debussy apre il cammino; lo seguono Ravel e altri musicisti, che illustrano con la loro rinomanza i fasti della scuola francese.

« Ma l'avvenire della musica e del teatro non è legato a questi dettagli di ordine tecnico. Le opere rivelatrici, che noi attendiamo con ferma fiducia, saranno frutto del genio di grandi uomini di domani: *uomini d'anima e di pensiero* ».

L. LALOY, segretario generale dell'« Opéra », scrive: « Mi sembra che il nocciolo della questione stia nel significato esatto della parola: *progresso*. L'accezione che si usa attribuire a questo vocabolo è di *miglioramento*. No: nelle concezioni moderne il progresso rappresenta una marca, un moto nel tempo, senza implicare menomamente il concetto di impulso verso un segno ideale di sviluppo e di perfezione.

« Nel campo artistico si osa chiamare « progresso » la moda artificiosa che consiste nel dare vita effimera e fittizia ad opere che non debbono rassomigliare a quelle di ieri, e che, in definitiva, non rassomigliano a niente del tutto.

« Musicisti, pittori, letterati, partono da questo presupposto erroneo, per giungere a conclusioni paradossali. Il poeta, in ossequio al feticcio grottesco di un male inteso rinnovamento artistico, rinunzia a rime, versi, assonanze; il pittore rinunzia alla prospettiva e trova naturale il cubismo. E il musicista? Costui non trova più necessarie nè l'orchestra nè l'armonia!

« In *Apollon*, Strawinsky impiega i soli archi; in *Symphonie de Psaumes* sopprime i violini. Il creatore si pone volutamente in diversa condizione, pur di *fare del nuovo*. Questa ambizione, comune ai giovani artisti, porta a un disordine estetico inevitabile. Risultato: diviene impossibile trovare l'opera che riveli un pensiero, una convinzione, una commozione, un'anima! ».

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

Intervista con Maurizio Ravel

Un redattore del « Daily Telegraph » ha intervistato recentemente M. Ravel che, nella quiete di Montfort l'Amaury, sua residenza abituale, sta lavorando ad una *Jeanne d'Arc*, dopo aver terminati due concerti per pianoforte ed orchestra: il primo destinato al pianista P. Wittgenstein, mutilato della mano destra, — e quindi scritto per la sola mano sinistra; il secondo scritto per pianisti... normali, e di cui egli stesso sarà l'esecutore in una lunga *tournée* in Europa, nelle due Americhe ed in Giappone.

Di questi due *Concerti* (e del *Bolero*) l'intervistatore è riuscito a far parlare Ravel: cosa non facile, chè Ravel è uno dei musicisti più laboriosi sì, ma anche più discreti sull'opera propria.

Disse dunque il compositore francese:

« Progettare e realizzare i due *Concerti* simultaneamente fu una interessante esperienza. Il primo, nel quale figurerò come interprete, è un *Concerto* nel senso più esatto della parola, ed è scritto nello stesso spirito delle opere consimili di Mozart o di Saint-Saëns. Io penso che la musica d'un *Concerto* può essere gaia e brillante senza aver bisogno di pretendere d'esser profonda o di mirare ad effetti drammatici. E' stato detto di alcuni grandi musicisti classici, che i loro concerti sono stati scritti non *per* il pianoforte, ma *contro* il pianoforte: e, per conto mio, considero l'osservazione come perfettamente giusta. Avevo pensato da principio di intitolare il mio concerto *Divertimento*, poi ho riflettuto che non c'era bisogno di questo, poichè il titolo *Concerto* è abbastanza chiaro anche riguardo al carattere della musica che lo costituisce. Sotto certi aspetti questo concerto non è senza relazioni con la mia *Sonata* per violino: e contiene qualche accento *jazzistico*, ma non troppo.

« Il *Concerto* per la sola mano sinistra è in un tempo solo e di carattere assai diverso, con molti effetti di *jazz*, e la scrittura non è così chiara. In un lavoro del genere l'essenziale non è di dare l'impressione di tessuto (sonoro) sottile, quanto d'una parte scritta per le due mani. Per la stessa ragione ricorro (in questo lavoro) ad uno stile molto più vicino a quello maestoso del concerto tradizionalistico. Una caratteristica speciale è che, dopo una prima parte in questo stile tradizionale, appare un improvviso mutamento che lascia luogo ad una musica di *jazz*. Solo più tardi apparirà evidente che la musica in stile di *jazz* è in realtà costruita con gli stessi temi della prima parte ».

A questo punto l'intervistatore chiese a Ravel se avesse seguito le critiche e le polemiche suscitate dal *Bolero*.

« Le ho seguite — rispose il musicista — perchè desidero in modo particolare che questo mio lavoro non venga frainteso. Esso, per me, costituisce un esperimento in una speciale, per quanto limitata, direzione, e non posso certo essere sospettato di aver voluto fare un lavoro senza un criterio prestabilito, come spesso si fa. Fin dalla prima esecuzione feci sapere che l'effetto che io volevo ottenere era quello d'un *pezzo* che durasse una ventina di minuti, consistente in « *un puro tessuto orchestrale senza musica* », un lungo, ben graduato crescendo. Questo è, senza contrasto: e non è un'invenzione se non nel piano di esecuzione e nel modo di realizzarlo. I temi sono completamente impersonali: modi popolareschi del tipo ispano-moresco. E qualunque cosa sia stata detta in contrario, la scrittura strumentale è semplicissima e non esige alcuno sforzo virtuosistico da parte degli esecutori. Sotto questo rapporto non si può immaginare più grande contrasto fra il *Bolero* e l'opera che immediatamente lo precede: *L'enfant et les sortilèges*, in cui ho fatto assegnamento con la più ampia libertà alla più grande virtuosità da parte degli esecutori. Appunto per ciò ritengo che nessun compositore possa scrivere più nulla di simile al *Bolero*: e sotto questo punto di vista i miei colleghi possono star tranquilli.

« Io ho fatto esattamente quello che volevo fare: chi ascolta è libero di prendere o lasciare ».

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.

G. L. TOCCHI

VENDEMMIA

DA TRE CANZONI

ALLA MANIERA POPOLARE ITALIANA

PER CANTO E PIANOFORTE

VENDEMMIA

G. L. Tocchi

Semplice e gaio

mf lievemente

mf *poco rit.* *a tempo*

C'è - ran tre o - mi - ni giù pe'

rit. *poco rit.* *a tempo*

la mag - ge - se; c'è - ran tre don - ne col grem - biu - le

rit.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXXI, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

a tempo *a piacere allarg. molto*

pie - no. Le don - ne

a tempo *allarg. molto*

bion - ne e'l cie - lo e - ra tor - chi - no; vo - leo can -

rit. *meno mosso*

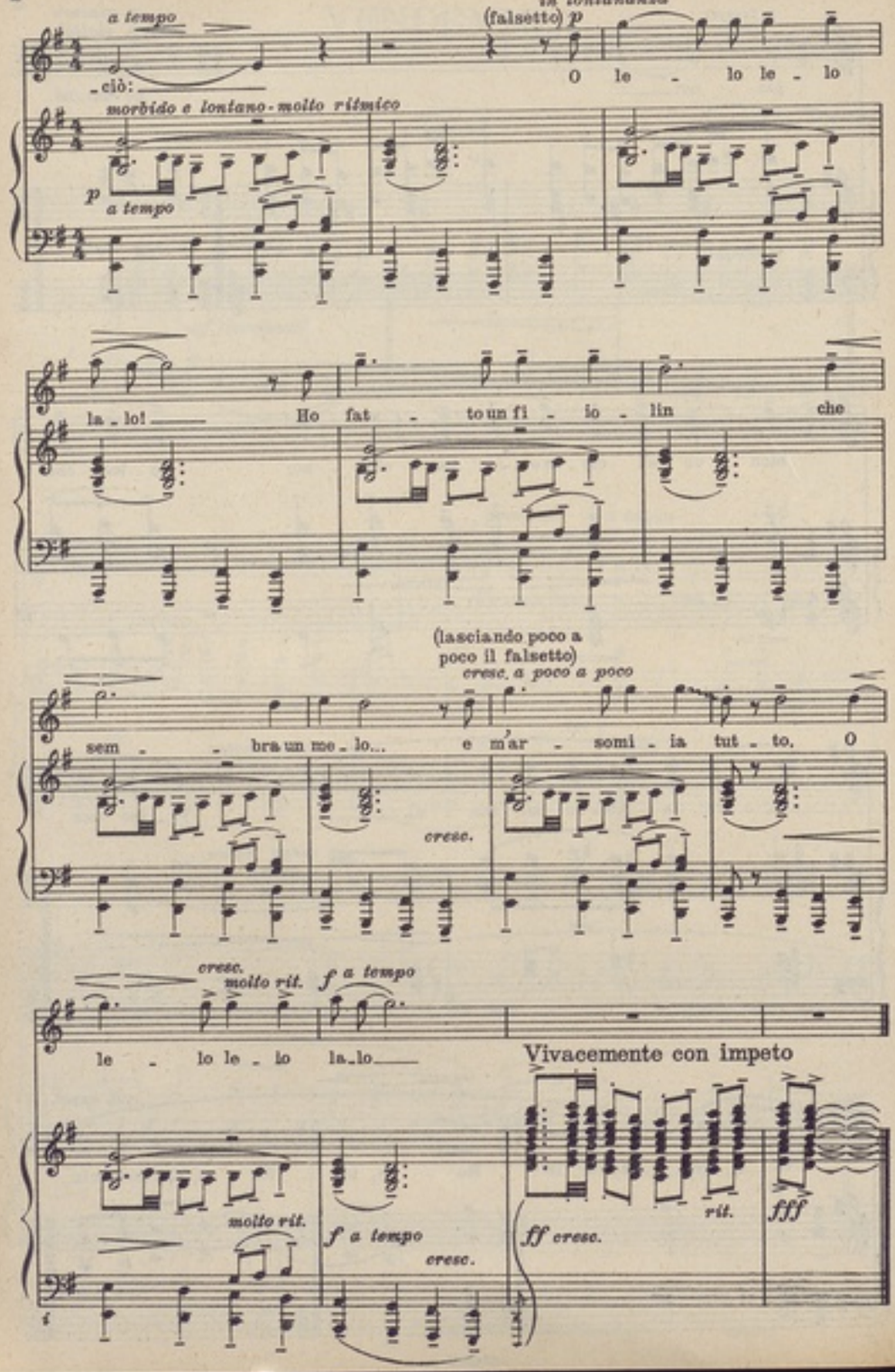
- ta - re: la vo - ce mi tra - dì. Vo - leo can -

rit. *meno mosso*

rit. assai

- ta - re, ma fu la Ro - sa, la Ro - sa che inco - min -

rit. assai



ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, giugno 1931.

E. Desderi. - *Franco Alfano.*

Scritto di carattere biografico, in cui si mettono nella dovuta luce le qualità e l'evoluzione dell'arte del musicista napoletano, seguito da una bibliografia.

B. R. - *« Le brigandage musical en Italie ».*

All'A. è capitato fra mano un raro ed interessante opuscolo settecentesco di A. Goudar: opuscolo — che risale all'epoca della lotta tra gluckisti e piccinnisti — di carattere polemico, contro la musica italiana, e non privo di osservazioni argute ed interessanti che l'A. dell'articolo pone in buona luce e commenta degnamente.

Musica Sacra. - Milano, giugno 1931.

G. L. Centemeri. - *Facilità di modulazione.*

Saggio sopra una maniera di modulare poetica, semplice e logica ad uso dell'organista accompagnatore (ma può servire benissimo anche per altre categorie di musicisti).

R. Felini. - *Storia della musica sacra a più voci.*

In questa parte dello studio, l'A. inizia la storia della scuola veneta, dalle origini musicali della cappella musicale di S. Marco, fino a Giovanni Croce († 1609) ed al maestro di cappella di Padova: Costanzo Porta da Cremona.

——— luglio 1931.

G. L. Centemeri. - *Forbitezza di modulazioni.*

Conclusione dello studio precedentemente iniziato.

R. Felini. - *Scuola veneta.*

Continuazione della già iniziata storia della Cappella Musicale di S. Marco.

Musicisti d'Italia. - Milano, luglio 1931.

M. F. Ferrari. - *Liszt e Paganini.*

Scritto di carattere più letterario che musicale.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, aprile-giugno 1931.

G. Pannain. - *Saggio su la musica a Napoli nel secolo XIX.*

Continuazione dal vol. XXXVII, fasc. 2°, dell'anno 1930. Sono tratteggiate le figure di Lauro Rossi, vissuto dal 1812 al 1885; di Ernesto Cocp, che dal 1866 al 1879 tenne cattedra di pianoforte nel Conservatorio in S. Pietro a Maiella; di Beniamino Cesi, vissuto dal 1845 al 1907; di Pietro Platania, pollonista di altissimo valore.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français.* Continuazione del fasc. 1° dell'anno corrente.

Il solerte raccoglitore riporta lettere della contessa Marie d'Agoult a Georges Herwegh, che parlano di Liszt; della principessa Witgenstein a H. Berlioz; di Gérard de Nerval a F. Liszt; di T. Gautier a X. Boisselot; di F. J. Fétis a suo figlio Adolfo.

M. Griveau. - *Le retour « imprévu ».*

Continuazione e fine dello studio analitico sulla Sonata beethoveniana.

G. Pennino. - *Per la moderna didattica del canto artistico.*

Il saggio — frutto di competenza profonda e di non comune dottrina — si suddivide in tre capitoli: La didattica e il moderno canto artistico - Le origini del timbro nella voce - Le basi del metodo moderno di canto artistico.

E. Desderi. - *Le tendenze attuali della musica.*

Studio poderoso ed esauriente dedicato al Teatro.

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio 1931.

G. Pannain. - *L'idea di classicismo nella musica contemporanea.*

« ... Quel cosidetto neo-classicismo che è una delle più amene burlette del secolo, facile trovata verbale con cui gli sportivi dell'estetica musicale possono giocare a piacere »... « il debole del classicismo contemporaneo sta nel vizio d'origine, sorto com'è da una irrazionale e rigida posizione contraddittoria dei concetti di classicismo e di romanticismo... ».

M. Mila. - *Canzoni e musiche di cinematografo.*

Premessa l'importanza indiscutibile acquisita dall'elemento sonoro nel cinema, l'A., dopo aver passato in rassegna le realizzazioni migliori complute sinora, formula qualche acuta osservazione sui caratteri di queste musiche e sul loro impiego.

C. Artom. - *Il raddoppio melodico nella musica moderna.*

Scritto di carattere strettamente tecnico sull'argomento enunciato dal titolo. Assai interessante.

Rassegna Dorica. - Roma, giugno 1931.

W. Gieseking. - *Problemi del tocco.*

Scritto di carattere strettamente tecnico, ma di grande chiarezza. Sarà letto con profitto da tutti gli studiosi di pianoforte.

M. Saint-Cyr. - *Luigi Forino.*

Estratto da un volume su *L'etica e l'estetica del violoncello d'oggi*, di prossima pubblicazione. Nel ca-

pitolo qui pubblicato l'A. parla dell'illustre violoncellista romano, illuminandone l'opera nella triplice attività di concertista, di teorico e d'insegnante.

———— 20 luglio 1931.

M. PEDEMONTE. - *Leggere tra le righe.*

Osservazioni intorno ad un libro *De Kunst in Dienste der Kircke* del dott. Jacob.

M. SAINT-CYR. - *G. Marinuzzi - V. Guy.*

Osservazioni sull'arte dei due noti direttori d'orchestra.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, giugno 1931.

M. SIGNORELLI. - *Concezioni eroiche di musicisti moderni.*

L'A. nega il carattere *eroico* a tutte le concezioni musicali moderne in cui gli autori cercano di esaltare tale carattere.

V. RAELI. - *Prospetto sintetico di un'eredità musicale.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso. Si parla dell'opera di A. Ponchielli, di A. Catalani, di N. van Westerhout.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, luglio 1931.

M. RINALDI. - *Giuseppe Martucci.*

Si rievoca la figura, la missione e l'arte del grande musicista napoletano.

E. DI SAN MARTINO. - *L'Académie Royale de Sainte-Cécile.*

Sunto breve, chiaro ed esauriente della vita e attività delle due istituzioni musicali romane: l'Accademia di Santa Cecilia e l'Augusteo.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1931.

H. PRUNIÈRES. - *Les premiers ballets de Lully.*

L'illustre musicologo francese che ha iniziato la pubblicazione delle opere de' musicista fiorentino fondatore dell'opera francese, pubblica ora un ampio frammento dell'Introduzione al I volume dei *Balletti* di Lully, nel quale studia l'epoca, l'ambiente in cui essi nacquero, e le caratteristiche di questi primi lavori, i quali bastarono a mettere il Lully in prima linea fra i musicisti del suo tempo.

J. G. PROD'HOMME. - *Fétis, bibliothécaire du Conservatoire.*

Scritto di carattere storico — corredato con la pubblicazione di numerosi documenti — in cui si fa la storia delle varie peripezie attraverso cui il musicologo belga arrivò al posto di bibliotecario del Conservatorio di Parigi.

A. MACHABEY. - *Dissonance, Atonalité, Polytonalité.*

L'A. illustra in modo chiaro e minuto le origini ed i concetti di *dissonanza, atonalità* e *politonalità*, e conclude: « La politonalità rigorosa, l'atonalità esclusiva, non sono certamente la musica dell'avvenire: ma i loro principi e le loro conseguenze, assimilati dall'uso quotidiano, hanno già orientato i giovani musicisti verso tonalità medie d'una più larga applicazione, e di maggior ricchezza d'adattamenti. E il ruolo delle dottrine intransigenti d'esser violentemente combattute, ma di non sparire prima d'aver impregnato i loro avversari delle idee direttrici essenziali sulle quali esse vengono edificate... ».

R. PETIT. - *Carlos Pedrell.*

Articolo critico sull'opera del musicista spagnolo — quantunque di origine e di famiglia argentina — tra i più giovani ed i più quotati, autore di numerosi lavori, di varia indole, ma tutti rivelatori d'una musicalità ricca ed originale.

L'Opéra Comique. - Parigi, giugno 1931.

A. DANDELOT. - *La vraie mission du théâtre de l'Opéra comique.*

La vera missione del teatro dell'Opéra-comique sarebbe, secondo l'A. (e non gli si può dar torto) di far rivivere sulle sue scene qualcuno dei capolavori della *vera* « opéra-comique ».

J. G. PROD'HOMME. - *Les portraits de Ch. Gounod.*

Scritto sulla iconografia gounodiana, arricchito dalla riproduzione d'un curioso e poco noto schizzo a penna di Ch. Gounod in funzione di pittore.

R. ALOYS-MOOSER. - *L'opéra-comique français en Russie.*

Continuazione dello studio precedentemente apparso, sulla diffusione e sul favore goduto dall'opéra-comique francese in Russia nel sec. XVIII.

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1931.

DR. GILBERT-ROBIN. - *La musique dans l'éducation.*

Conferenza tenuta da un illustre clinico francese sui vantaggi — fisici ed intellettuali — della musica applicata alla pedagogia nel campo dell'educazione. L'A. conclude: « La musique, appelle à l'action les rêveurs, au rêve les trop actifs... Le meilleur éducateur c'est le professeur de musique, car il réalise une synthèse ».

F. MAZZI. - *Perspectives.*

« ... In arte considero due specie di sintesi. Una consiste nel considerare l'arte nel suo passato, nell'assimilare la produzione antecedente e riassumerla. Questo, mi sembra, è ciò che ha fatto Wagner, ed è ciò che definisco una *sintesi chiusa*, poichè essa chiude un'epoca. L'altra maniera consiste nel mettere in opera tutte le possibilità *attuali* di un'arte, le sue virtualità, che non hanno ancora trovato una formula adeguata, e che attendono d'esser concretizzate per poter concorrere alla realizzazione di un'opera d'arte. Questa è una *sintesi aperta* ». Questo, secondo l'A., è il caso di Beethoven. « L'oeuvre de Beethoven est une synthèse qui en prepare une autre ».

Le Ménestrel. - Parigi, 5 giugno 1931.

A. SCHAEFFNER. - *Pétrouchka.*

È un capitolo — precisamente quello dedicato al famoso balletto — del recente volume consacrato dall'A. all'opera di Strawinsky.

———— 12-19 giugno 1931.

P. BERTRAND. - *La crise des théâtres lyriques subventionnés.*

In due lunghi articoli l'A. studia le cause della crisi che stanno attraversando il Teatro dell'Opéra e quello dell'Opéra-comique e suggerisce alcuni rimedi.

———— 26 giugno 1931.

A. CELLIER. - *L'art des programmes.*

L'A. offre acuti e pozioni suggerimenti agli interpreti per la compilazione dei programmi, sotto l'aspetto della durata, qualità, ambiente, ecc.

———— 3-10 luglio 1931.

L. E. GRATIA. - *L'enseignement de la Musique et du Chant dans les Écoles.*

Prima e seconda parte d'uno studio sulle manchevolezze ed i difetti dell'insegnamento musicale e del canto nelle scuole francesi.

Le Courrier Musical. - 1 giugno 1931.

M. SEMENOFF. - *Un entretien avec Carlotta Zambelli.*

Intervista con la notissima danzatrice, gloria e vanto della coreografia francese.

G. SAMAZEUILH. - *Eugène Ysaye.*

Note commemorative del grande violinista belga, di recente scomparso.

———— 15 giugno 1931

H. WOOLLET. - *Souvenirs.*

L'articolo è dedicato a Massenet, ricordato qui nella sua duplice attività di compositore e di insegnante.

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, luglio 1931.

C. KELLY. - *Madrigals from a Singer's Point of Wiew.*

Scritto a proposito di un recente volume inglese di Kennedy Scott, sopra l'interpretazione del madrigali, sulle difficoltà che questi offrono ai cantanti moderni, e sul modo di vincerle.

G. E. H. ABRAHAM. - *Rimsky-Korsakov's Gogol operas.*

Le opere di Rimsky-Korsakow ispirate da Gogol sono due: *La Notte di Maggio* e *La vigilia di Natale*, e sono tra le più felici interpretazioni musicali di Gogol e tra i lavori migliori di Rimsky Korsakow, il quale era particolarmente indicato per interpretare l'ingenuo e fantastico umorismo di questi racconti. Una dettagliata analisi dei due lavori completa le osservazioni dello scrittore, che mette anche in rilievo le qualità essenziali della musica e dell'evoluzione di Rimsky Korsakow.

S. GREW. - *The « Grosse Fuge »: an analisis.*

Analisi accurata e minuta della Fuga (op. 131) per quartetto d'archi, di Beethoven.

C. B. OLDMAN. - *A Mozart Festival and Some Reflections.*

Osservazioni sul *Festival* consacrato alle opere di Mozart, ch'ebbe luogo a Basilea nel maggio scorso.

The Chesterian. - Londra, giugno 1931.

E. EVANS. - *Constantin Lambert.*

Di Costantino Lambert — uno fra i più giovani e più significativi compositori della nuova generazione inglese, autore di un'opera varia ed interessante — l'A. traccia un breve profilo biografico, e studia più ampiamente le caratteristiche della sua arte.

R. HILL. - *On Hanslick and Wagner.*

Articolo sopra i rapporti che passarono tra Wagner e il famoso critico viennese. Si mette in rilievo come Hanslick, da favorevole, divenne ostile all'arte wagneriana, accennando alle varie fasi della polemica tra il compositore ed il critico.

C. W. CADMAN. - *Musicus! Quo Vadis?*

Dove va la musica? Ed il compositore? L'A. osserva l'attuale movimento musicale, le varie tendenze, le influenze più diverse, le quali tengono la musica ancora in uno stato di evoluzione che non

lascia prevedere uno sbocco tanto vicino. La prossima generazione potrà giudicare forse, ciò che di buono ha fatto questa: ma un giudizio può darsi anche oggi se si vuol vedere spassionatamente quali legami allacciano le teorie più ardite alla tradizione.

The Musical Times. - Londra, giugno 1931.

W. McN. - *Mr. Basil Cameron.*

Profilo della vita e dell'attività del noto direttore d'orchestra inglese.

A. Farmer. - *The organ music of Brahms.*

L'A. continua l'analisi — precedentemente iniziata — delle composizioni per organo di Brahms: analisi lucida e minuziosa che mette nella giusta posizione questa parte dell'opera di Brahms: la meno nota, ma non la meno importante. Lo studio continua.

L. Pollatsek. - *Bela Bartok and his work.*

Continuazione dello studio della musica di Bartok, iniziato nel numero precedente. In questa parte l'A. analizza il modo di trattare la musica popolare, tipico del compositore ungherese: il balletto *Il principe di legno* e le opere da camera inspirate dai canti popolari.

J. Stanley-Verde. - *The finishing touch: at home or abroad?*

È utile che i giovani artisti vadano all'estero per completare la loro educazione? Lo scrittore è di parere contrario, in quanto l'età in cui i giovani escono dal loro paese è quella in cui un artista può maggiormente assimilare influenze: e le influenze straniere assorbite vanno a scapito del carattere nazionale.

H. Grace. - *Englis Organ Music from Purcell to the Wesleys.*

Testo d'una conferenza sulla musica organistica inglese, ed i suoi rapporti con quella straniera, nel periodo citato.

——— luglio 1931.

M. Montagu-Nathan. - *E. Isaye: some personal reminiscences.*

Ricordi personali — sull'uomo e sull'artista — del grande violinista belga, recentemente scomparso.

A. Farmer. - *The organ music of Brahms.*

Continuazione dello studio precedentemente iniziato.

A. Kalisch. - *Joseph Joachim.*

Nel centenario della nascita, l'A. rievoca la figura del grande violinista ungherese.

L. Pollatsek. - *Bela Bartok and his work.*

Continua lo studio — che riassumeremo quando sarà finito — sulle opere di musica da camera ed orchestrali del compositore ungherese.

H. Grace. - *The history and development of organ music.*

Dopo un breve accenno al passato, l'A. c'informa brevemente della rinascita della musica organistica in Francia da Saint-Saëns e Franck, ai nostri giorni.

The Musical Opinion. - Londra, giugno 1931.

N. Cameron. - *Is opera really funny?*

È l'opera in musica una cosa davvero ridicola? A parte la «innaturale assurdità di discorrere cantando» sembra che (almeno in Inghilterra) l'esecuzione non manchi di momenti involontariamente comici: sia per la realizzazione scenica, sia per le traduzioni dei libretti.

A. K. - *Unknow Schubert Manuscript discovered.*

Si tratta del manoscritto di sei danze tedesche (di cui una riprodotta in fac-simile) di Schubert, assolutamente sconosciute, recentemente scoperte.

R. Hull. - *Teaching the New Music.*

In favore di certe tendenze della musica moderna, specie per l'*atonalità*, e delle difficoltà ch'esse trovano a farsi strada sia tra il pubblico che tra gli studiosi. Un primo passo per la comprensione di esse — osserva giustamente l'A. — è l'ammettere la loro esistenza: e ciò non è affatto irragionevole.

——— luglio 1931.

H. Joachim. - *Rhythm and the Dogma of Measure.*

Breve, ma chiaro esame dei rapporti intercorrenti fra ritmo e battuta e sull'interpretazione del ritmo.

R. H. Hull. - *Some Music of Ernest Walker.*

L'A. presenta ed analizza alcune composizioni di questo musicista inglese, ignoto fra di noi come compositore se non come critico.

Monthly Musical Record. - Londra, luglio 1931.

A. Mangeot. - *Eugene Goossens.*

Profilo dell'illustre compositore e direttore d'orchestra inglese: osservazioni sull'arte sua e sulla sua estetica.

R. Hull. - *Bliss's Colour Shymphony.*

Breve critica sulla *Sinfonia di Colori* del compositore inglese, recentemente eseguita.

W. F. H. Blandford. - *Bach's trumpets.*

Quali erano veramente le caratteristiche della tromba in uso nelle partiture di Bach? E ciò che cerca di stabilire l'A. di questo ampio ed interessante scritto.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, giugno 1931.

W. Deetjen. - *Ungedruckte Wagner-Briefe.* (Lettere inedite di Wagner).

La prima porta la data del 5 giugno 1855, da Londra. Wagner esprime il desiderio alla Casa regnante d'Inghilterra di replicare nel settimo concerto orchestrale (diretto da lui stesso) l'Ouverture del *Tannhäuser*, in luogo della *Marcia* dell'opera medesima, richiesta dalla Regina Vittoria. La seconda porta la data del 6 febbraio 1869, da Lucerna, ed è attualmente in possesso della Biblioteca di Weimar.

H. J. Fletchner. - *Warum noch immer Krise der neuen Musik?* (Perchè ancor sempre la crisi della nuova musica?).

Il pubblico mostra di appartarsi dalle manifestazioni oltranziste dei cultori delle nuove musiche. Il freddo cerebralismo di costoro lo snerva. Manca la sincerità, lo slancio, l'*ispirazione*. Ma esiste poi questa specie di fantasma acustico che si vuol chiamare *atonalismo?*

——— luglio 1931.

R. Bode. - *Körper und Secle in der Musik.* (Corpo ed anima nella musica).

Il ritmo è la diretta funzione dei movimenti istintivi del corpo. Si può dunque spiritualizzare, col sussidio immateriale della musica, ogni moto fisico, conferendogli il significato e il simbolo di una artistica manifestazione.

E. J. Dalcroze. - *Die Rhythmik und die moderne Bewegungskunst.* (La ritmica e l'arte moderna del movimento).

Lo scritto del notissimo esoeta ginevrino appare qui nella fedele traduzione di E. Feudel. Sono enunciati i canoni fondamentali della teoria sulla ginnastica ritmica.

H. Tauscher. - *Musik und Bewegung als Mittel der Erziehung.* (Musica e movimento come mezzo di educazione).

Non è cosa nuova l'assunto che questi due elementi concorrano in stretto connubio per la perfetta riuscita dei più moderni sistemi pedagogici. Sappiamo che presso gli antichi Egizi la musica e la danza avevano larga parte nell'educazione della gioventù. E i Greci, particolarmente a Sparta, dedicarono cure speciali a questa branca, ritenuta a ragione come fondamentale per l'eugenetica e il perfezionamento della razza.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 3 giugno 1931.

S. Brichta. - *Richard Wagners Schriften.*

Gli scritti wagneriani, da cui irradia tanta dovizia di pensiero, non sono, nel tempo nostro, oggetto di quel culto del quale sono ben degni. Un grave ostacolo alla volgarizzazione di queste opere è costituito dallo stile, talora arduo e involuto. Le locuzioni filosofiche stancano il lettore, tenendolo all'oscuro del significato intrinseco delle diverse espressioni. L'esposizione del concetto wagneriano ha il suo caposaldo in *Oper und Drama* e in *Zukunftsmusik*.

F. Keyfel. - *Musikalisches Neuland.* (Nuovi orizzonti musicali).

A Monaco di Baviera sono state rappresentate tre opere, ognuna delle quali è tipicamente rappresentativa di un indirizzo musicale caratteristico. *Galatea* di W. Braunfels circonda di un alone idilliaco il mito del ciclope e della ninfa. Pfitzner e Strauss sono gli autori prònubi della leggenda pastorale. La musica non rivela una facoltà di versatile ideazione, ma — contenuta in un modernismo temperato — supplisce con un'onesta vena alla mancanza di ardimento e di slancio. Del *Torneo notturno* di F. Malipiero (tradotto in tedesco *Komödie des Todes*) la nostra rivista si è già occupata nel fascicolo di giugno. L'opera a quarti di tono *Die Mutter* del prof. Haba di Praga, rappresentata pure a Monaco sotto la direzione di H. Scherchen., richiese un numero eccezionale di prove. Avevamo già preannunziato su queste colonne la rappresentazione di questo interessantissimo lavoro. Nel complesso, la musica non è risultata atonale, nè, tanto meno, astrusa. Il compositore è un «musicista», anzi tutto; egli ha sapientemente dimostrato di avere non soltanto delle idee teoriche da stemperare in volumi, ma delle idee *musicali* da esporre al pubblico; grate all'orecchio, e convincenti nella loro veste armonistica inusitata. Nel tentativo del prof. Haba non c'è tuttavia nulla di rivoluzionario: dal 1511 la musica a quarti di tono è conosciuta. Di più, gli orientali la praticano comunemente nella loro musica popolare. Nel 1924 la Dina Förster di Löbau costruì un pianoforte a quarti di tono. Nel 1930 furono in vendita clarinetti e trombe pure a quarti di tono.

——— 17 giugno 1931.

O. Dorn. - *Mazeppa.*

Relazione della prima rappresentazione a Wiesbaden dell'opera di P. Tschaikowsky. L'elaborazione per le scene germaniche è dovuta a A. Simon.

A. Birgfeld. - *Fra Gherardo.*

Prima rappresentazione allo Stadttheater di Amburgo dell'opera di I. Pizzetti, accolta, sotto la direzione di W. Wolff, con favore di pubblico e di critica.

——— 1 luglio 1931.

A. Schammberger. - *Zweites Kammermusikfest in Coburg.*

Il secondo festival di musica da camera si è svolto in Coburgo dal 6 all'8 giugno di quest'anno. Tra le novità da segnalarsi sono il *Klarinettenquintett* di K. Schäfer; il *Trio* per archi dello svizzero A. Brummer (arido lavoro contrappuntistico, di struttura lineare atonale); la *Sonata per viola e pianoforte* di G. Raphael, i cui sviluppi formali e l'accurata elaborazione (che tradiscono forse anche le pecche di un accademismo un po' stantio) sono frutto di una preparazione tecnica matura.

F. SCHERBER. - *« Die Bacchantinnen »*.

Prima rappresentazione al teatro Opernhaus di Vienna dell'opera in due atti di E. Wellesz, tratta da Euripide. Lavoro concepito con dignità d'intenti, e condotto con mano sicura, particolarmente nelle pagine corali. All'opera ha arriso un esito lusinghiero.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino 5 giugno 1931.

W. MERIAN. - *Das zweite Mozartfest der Stadt Basel.* (Il secondo festival mozartiano della città di Basilea).

Il ciclo dei concerti, preceduto da conferenze illustrative — tenute dall'autore di queste note e dal dr. R. Benz di Heidelberg — si è svolto, assecondato dal più intenso fervore degli ascoltatori basilesi e stranieri. Tre Sinfonie diresse F. Weingartner; il *Concerto in re minore* fu offerto in smagliante esecuzione dal pianista Edwin Fischer; furono eseguite, col concorso del Quartetto Busch, le composizioni salienti da camera del grande salisburghese.

——— 12 giugno 1931.

W. ALTMANN. - *Zum Kapitel «Bearbeitungen»*.

L'argomento della riduzione della musica per strumenti diversi da quelli voluti dall'autore, ha offerto sempre il fianco agli strali della critica. Altro vasto campo di arbitrii è la così detta « revisione » o « rielaborazione », da parte di alcuni direttori d'orchestra, di opere sinfoniche. I rimaneggiamenti nell'istrumentazione furono in un certo senso consigliati dallo stesso Wagner, nel suo libro *Vom Dirigieren;* ma chi, per molti casi, ne fece un canone artistico inderogabile, fu F. Weingartner. Furtwängler segue la stessa strada: chi sente la *1ª Sinfonia* di Schumann diretta da lui, nota alcune varianti nell'istrumentazione, che non sono per nulla necessarie. O. Klemperer si è arbitrato di aggiungere trombe e tromboni ai corali della *Passione secondo San Giovanni* di Bach. Nota l'articolista che Bach stesso — come è ovvio — avrebbe inserito questi istrumenti nella partitura, se lo avesse ritenuto opportuno. Queste revisioni (indipendentemente dalla autorità e dal nome di chi le compie), quando costituiscono una violazione evidente della volontà del compositore, e indulgono compiacentemente alla moda e alla sensibilità dei nostri giorni, sono condannabili.

——— 19 giugno 1931.

M. AST. - *Zu wenig Musikerziehung!*

Lenera al direttore della rassegna, in confutazione polemica dell'articolo di H. Pringsheim dal titolo *Zuviel Musikerziehung?* apparso nel numero 19-20 di quest'anno. Lo scrittore sostiene, con una copia esauriente di elementi documentari, la tesi della scarsa educazione musicale nelle scuole.

——— 26 giugno 1931.

H. PRINGSHEIM. - *Wirtschaftskampf der ausübenden Künstler.*

I concertisti di carriera risentono il più grave danno economico dall'industria del grammofono. Questa è assolutamente esiziale per alcune categorie di musicisti. La meccanizzazione sistematica della musica porta alla dissoluzione delle forze vive delle falangi concertistiche. Occorre arginare, con una legislazione previdente, questa deleteria sopraffazione, in modo che possa contemperarsi la vita dei due elementi oggi in contrapposto: la musica umana e la musica meccanica.

——— 3 luglio 1931.

E. ZANDER. - *Die Tempi der « Neunten »*.

Beethoven, in una lettera a Schott, l'editore della 9ª Sinfonia, ha dato esattamente le indicazioni metronomiche per l'esecuzione. Non dovrebbe quindi sussistere dubbio. Ma i tempi sono mutati. E l'attenersi oggi scrupolosamente ai suggerimenti beethoveniani significherebbe, per il direttore, andare incontro alla sicura incomprensione del pubblico e ai motteggi beckmesseriani dei critici.

——— 10 luglio 1931.

M. EPSTEIN. - *Neue elektrische Musiziermöglichkeiten.*

Un giovane scienziato, Oskar Vierling, ha costruito, in dipendenza di esperimenti da lui fatti all'Heinrich Hertz-Institut, alcuni istrumenti musicali elettrici, che — secondo l'autrice di queste note — dovrebbero costituire una rivelazione sensazionale, e potrebbero radicalmente rinnovare la tecnica strumentistica moderna.

Melos. - Magonza, luglio 1931.

H. STROBEL. - *Vom Apollon zur Psalmensinfonie.*

Analisi critica delle più recenti composizioni di I. Strawinsky. Il testo è corredato di opportuni richiami musicali; e l'illustrazione esegetica dello scrittore è minuziosa e diligentissima.

H. SCHULTZE-RITTER. - *Hindemiths neues Klavierkonzert.*

Se si può riconoscere che nelle opere liriche di Hindemith urtano certe discrepanze tra il testo e la musica, nella musica strumentale pura egli fa sfoggio — secondo l'articolista — di un assoluto magistero nello stile e di una mirabile padronanza delle forme contrappuntistiche. Lo provano il secondo Concerto per viola e il recente Concerto per pianoforte. La composizione istrumentale di quest'ultimo è originale: l'orchestra consta del pianoforte, di quattro corni, tre trombe, due tromboni, tuba bassa. Verso la chiusa, tra gli svolazzi ornamentali e gli sbizzarrimenti del contrappunto, risuona un antico canto popolare, a guisa di canto fermo.

Musica Sacra. - Regensburg, giugno 1931.

L. BONVIN. - *Einiges über syrischen und lateinischen Choral.*

Lo scrittore nota alcune analogie tra il corale siriaco e il latino, con l'avvertenza che il primo ha conservato la sua struttura originale, immune dall'influsso della polifonia organistica.

H. M. BERNHARD. - *Adalbert Rihovsky.*

Elogio celebrativo, in occasione del sessantesimo genetliaco, di uno tra i più rinomati compositori, eminente cultore della musica liturgica.

——— luglio 1931.

A. WEISSENBÄCK. - *Zur gegenwärtigen Lage der Kirchenmusik in Oesterreich.* (Sullo stato attuale della musica liturgica in Austria).

F. REI. - *Die Kirchenmusikalische Lage in der Schweiz.* (Le condizioni della musica liturgica in Svizzera).

DR. GIEBUROWSKI. - *Lage und Organisation der katholischen Kirchenmusik in Polen.* (Stato e organizzazione della musica chiesastica cattolica in Polonia).

Diffuse e particolareggiate corrispondenze dai tre Paesi.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, maggio-giugno 1931.

F. BRENN. - *J. Jos. Fux, der österreichische Palestrina.*

Scritto apologetico su J. Jos. Fux, « il Palestrina austriaco », autore di copiosa musica liturgica (messe, mottetti), opere strumentali, tra cui *Kirchensonaten;* la *Festa teatrale* in tre atti *Costanza e Fortezza;* un *Concertus* musico-instrumentalis, contenente 7 Partite, e cioè: 4 Ouverture, 2 Sinfonie, 1 Serenata.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, giugno 1931.

—— *Les erreurs de l'industrie gramophonique.*

Gli errori si riferiscono alla scelta dei pezzi da incidere ed al modo d'incisione. Rimedio? Mutare il personale direttivo e sostituirlo con altro non solo di sicura competenza tecnica, ma dotato d'un senso d'arte e d'una sensibilità sicura.

—— *Précision sur le « cas Erik Satie ».*

Estratto da un volume di prossima pubblicazione, scritto da René Peter *Souvenirs sur C. Debussy.*

——— luglio 1931.

—— *L'oeuvre éducative des Soviets.*

Impressioni d'un direttore d'orchestra inglese sull'organizzazione musicale sovietica, e sull'importanza data alla musica come educatrice della massa nella repubblica russa.

—— *Coup d'oeil sur la musique américaine.*

Scritto sulle origini della musica americana, sul suo attuale sviluppo, e sugli elementi che, più o meno, la influenzarono.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, giugno-luglio 1931.

J. SUK. - *La pubblicazione del « quartetto » di K. E. Macan.*

K. E. Macan fu un compositore boemo, ceco, morto nel 1925. Il quartetto, scritto nel 1889, eseguito solo quarant'anni dopo e pubblicato ora, è considerato dall'A. come uno dei migliori lavori della scuola nazionale boema.

F. BARBOS. - *L'opera a quarti di tono di A. Haba.*

A. Haba, il creatore della « musica a quarti di tono », autore di parecchi lavori da camera scritti con tale criterio, ha composto — sempre con lo stesso sistema — un'opera, *La Madre*, rappresentata recentemente a Monaco: opera che l'A. dell'articolo studia ed analizza.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, maggio 1931.

J. SUBIRA. - *Date per la storia della musica barcellonese.*

L'A. dà notizia di alcuni oratori musicali di compositori barcellonesi del sec. XVIII.

D. ALEXENIAN. - *Gaspar Cassadò compositore.*

Breve scritto critico sull'opera di compositore del noto violoncellista spagnolo.

——— giugno 1931.

F. LLIURAT. - *Gli errori d'un critico.*

Il critico è F. Veillermoz, e gli errori sono alcune riserve da lui fatte sopra l'arte di Beethoven; riserve che l'A. del presente scritto combatte.

J. MASSIA. - *E. Ysaye.*

Articolo necrologico sul grande violinista belga.

AMERICHE

Modern Music. - New-York, maggio-giugno 1931.

A. LOURIÉ. - *The crisis in form.*

A contrastare l'eccessiva libertà — che degenerò talvolta in vera anarchia — nel campo dell'architettura

musicale venne l' movimento detto « neo-classico »: movimento reazionario contro il sovversivismo formale: quindi utile e necessario. Se non che degenerò presto in pseudo-classicismo, supinamente sottomesso alle forme del passato. L'artista deve trovare la *propria* forma per ogni sua creazione, poichè l'arte è nuova ad ogni sua nuova manifestazione.

A. SCHLEE. - *Expressionism in the dance.*

Si analizzano i caratteri, la natura e l'evoluzione della danza moderna, specialmente tedesca.

R. THOMPSON. - *George Antheil.*

Ampio esame critico — con accurata bibliografia — sull'opera di questo giovane compositore tipicamente americano, autore di numerosi lavori, noti anche in Europa, d'una modernità franca e spregiudicata.

N. LOPATNIKOFF. - *Indipendents in central Europe.*

I musicisti indipendenti dell'Europa centrale sono quelli che seguono una via personale senza derivare da Strawinsky, da Schönberg oppure da Hindemith. Tra i più caratteristici, dei quali l'A. studia brevemente l'arte, sono: i tedeschi Jarnach (allievo del nostro Busoni), Rathaus e Jemnitz, il russo Tcherepnine, lo slavo Martinu, e lo svizzero Conrad Beck.

The Musical Quarterly. - New-York, luglio 1931.

P. LANDORMY. - *Gabriel Fauré.*

L'eminente critico espone le qualità essenziali dell'arte di Fauré, e la sua importanza nella formazione e nell'evoluzione dell'arte moderna. Ricorda anche le qualità dell'uomo evocando gli ultimi tempi e gli ultimi istanti della sua vita.

C. ANTROBUS HARRIS. - *The element of ripetition in nature and the arts.*

L'A. studia l'importanza della *ripetizione* (plastica o sonora) come elemento nella forma dell'opera d'arte, specialmente in architettura ed in musica. Rileva come tale elemento si ritrovi in natura (canto degli uccelli, ecc.) e ne illustra i vari aspetti: ripetizione integrale o modificata, ecc.

H. MACAULAY FITZGIBBON. - *Instruments and their music in the Elizabethan Drama.*

Chiaro ed esauriente scritto sopra la natura degli strumenti in uso all'epoca del dramma elisabettiano, al loro impiego nel dramma stesso (ed in quello shakespeariano) ed alle caratteristiche della musica scritta per tal genere di strumenti.

L. STRICKLAND. - *The mitological backgrond of hind music.*

Che la musica indiana, tutta o quasi, abbia origini religiose lontanissime, è cosa risaputa. Quali siano le relazioni fra la musica e la religione indiana, la formazione di questa e le sue varie espressioni forma l'argomento di questo complesso e chiaro articolo.

J. TIERSOT. - *Concerning J. J. Rousseau the musician.*

Il filosofo ginevrino, fu anche compositore (oltre che critico musicale) e lasciò, oltre ad un'opera (*Le devin du village*), altre composizioni sacre e profane. L'A. studia in Rousseau — oltre che la sua formazione musicale — il critico ed il compositore.

G. ADLER. - *August Wilhelm Ambros.*

Ampio scritto sulla vita e sull'opera — accuratamente studiata — dell'illustre musicologo tedesco.

D. G. MASON. - *Brahms's third symphony.*

Breve storia della composizione, ed analisi della *III Sinfonia* di Brahms.

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

CORIA R.

122186. - *Yo quiero una dama* (Io vo' una damina). Tango. L. 6

DE CECCO A.

122070. - FUNICULÌ-FUNICULÀ. Sinf. L. 10

DE GIOSA N.

122146. - NAPOLI DI CARNEVALE. I. Fantasia (De Cecco). L. 10

DE LEVA E.

122193. - LA CAMARGO. Minuetto (Culotta) L. 8

GIACCHINO C.

122112. - *Gocce di rugiada.* L. 6

MARTUCCI G.

122071. - *Capriccio.* Op. 2. Trascrizione di De Cecco per Violino, Violoncello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum). L. 6

USIGLIO E.

LE EDUCANDE DI SORRENTO. Tre Fantasie di A. De Cecco:

122034. - I Fantasia L. 10
122035. - II Fantasia » 10
122216. - III Fantasia » 8

VERDI G.

SIMON BOCCANEGRA (Culotta):

122015. - Fantasia sul Prologo L. 20
122035. - Fantasia sul 1° atto » 15
122105. - Fantasia sul 2° e 3° atto » 10

I DUE FOSCARI (Culotta):

122152. - Fantasia sul 1° atto L. 15
122161. - Fantasia sul 2° atto » 15
122174. - Fantasia sul 3° atto » 15

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

"FRA GHERARDO„ DI PIZZETTI a Buenos Aires

A tre anni dalla sua prima presentazione al Colon, avvenuta nel 1928 con le accoglienze più liete e con una esecuzione di prim'ordine (signore Cristoforeanu e Bertana, tenore Jeghelli, baritono Morelli, direttore Tullio Serafin), *Fra Gherardo*, nella recente esecuzione allo stesso teatro, ha ottenuto un nuovo e più grande successo e la piena ed entusiastica conferma della profonda impressione che aveva suscitato la prima volta.

Questo successo — diciamolo con orgoglio — è stato il maggiore avvenimento artistico dell'ultima stagione del Colon. Esso è venuto a illuminare d'un tratto le oscurità e le incertezze a traverso le quali, stentatamente, la stagione procedeva, richiamando sull'Italia gli sguardi e le speranze di quanti ricordavano le gloriose affermazioni nostre, antiche e recenti, nel mondo musicale argentino.

Il *Fra Gherardo* è stato concertato e diretto dallo stesso autore, ed ha avuto a interpreti principali le signore Cobelli e Cattaneo, il tenore Thill, il baritono Baccaloni e il basso Pinza.

La cronaca della prima rappresentazione registra 5 chiamate dopo il primo atto, 6 dopo il secondo e 8 dopo il terzo.

Alla fine dello spettacolo il pubblico acclamò lungamente il maestro Pizzetti, e gli artisti e le masse corali ed orchestrali si unirono anch'esse all'imponente dimostrazione.

Dell'opera furono date tre recite, l'ultima delle quali in serata popolare, con successo immutato e a teatro esaurito.

***

Il maestro Pizzetti ha anche tenuto, nella capitale argentina, tre conferenze, preso parte a 5 concerti di musica da camera e diretto un concerto sinfonico, riscuotendo sempre le più schiette e affettuose manifestazioni di simpatia e ammirazione.

Prime rappresentazioni

Il 19 agosto, all'Eden Park di Cagliari è stata rappresentata l'opera in due atti *La lampada*, del giovane maestro Napoleone Annovazzi, su libretto di Carlo Corradini.

Il lavoro, accolto con successo, ha rivelato nell'autore, appena venticinquenne, felici attitudini teatrali e una buona preparazione tecnica.

L'esecuzione, assai lodevole, ha contribuito al successo dell'opera.

A ROMA è piaciuta *Dardanè giglio di Mufel*, nuova operetta di V. Lombardo, rappresentata a quel teatro Eliseo dalla compagnia Maresca.

Una pantomima ispirata a *Pinocchio* con dialoghi parlati da tre narratori, scritti dal musicista e critico inglese Herry e con musiche di Mabel Wood Hill, è stata applaudita al Teatro Longaore di Nuova York.

Il CARRO DI TESPI LIRICO, dopo le rappresentazioni alle Roncole, alle quali abbiamo accennato nel precedente fascicolo, ha proseguito il suo giro a Venezia, Adria, Trieste, Rimini, Milano, Torino, Genova, Spezia, Siena, Torre del Lago, Civitavecchia, Roma, Napoli sempre sotto la direzione del m.° Vitale. Gli spettacoli allestiti sono stati *Bohème, Butterfly, Aida, Rigoletto*. Nella *Bohème* si sono avvicendati i seguenti artisti: la Favero, la Pacetti, la Pampanini, la Saraceni (Mimì); la Giri (Musetta); i tenori D'Alessio, Gigli, Minghetti, Merino; il baritono Montesanto. Nell'*Aida*, i tenori Lauri Volpi, Merli, Pertile, Battaglia; l'Arangi Lombardi (protagonista); la Buades e la Capuana (Amneris); Borgioli, Molinari, Nava (Amonasro) ecc. La *Butterfly* è stata interpretata dalla Pampanini (protagonista), dalla Di Franco, dai tenori Ziliani e Costa Lo Giudice. Il *Rigoletto*, infine, ha avuto a principali esecutori il baritono Montesanto, il tenore Merino e Pierisa Giri.

Particolarmente suggestive sono riuscite anche quest'anno le due rappresentazioni di *Bohème* e *Butterfly* (alle quali ha assistito la Principessa di Piemonte) a Torre del Lago.

davanti alla casa dov'è sepolto Puccini, e quella di *Rigoletto* a Roma, per l'intervento del Duce che ha assistito a tutto lo spettacolo.

® Si calcola che oltre 300 mila persone abbia complessivamente accolto l'Arena di VERONA, durante la recente stagione, il cui programma comprendeva: *I Maestri Cantori* con Journet (Hans Sachs), Badini (Beckmesser), la Caniglia (Eva), il tenore Parmeggiani, Vaghi, Nessi, la Gramegna ecc. — *Guglielmo Tell*, col tenore Merli, il baritono Franci, Bruna Rasa, Vaghi e Bianca Gallizia e Gennaro Corbo per la parte coreografica; *Mefistofele*, con De Angelis, Minghetti, la Scacciati e la Minghini Cattaneo.

Direttore d'orchestra è stato il maestro Del Campo; istruttore dei cori il maestro Veneziani; direttore della messa in scena Giovacchino Forzano, che, in un ambiente vasto, ha potuto ancor meglio esplicare la sua valentia. All'ideazione degli scenari ha cooperato l'architetto Fagiuoli.

® Tra gli spettacoli lirici più importanti svoltisi la scorsa estate, ricordiamo:

LIVORNO. — *Loreley* (la Cigna e Bagnariol); *Turandot* (Lotte Burk, la Zamboni, Franco Lo Giudice); *Andrea Chénier* (Beniamino Gigli e la Pampanini). Direttore il maestro Fabbroni.

GENOVA. — *Tosca* (la Ringo e il tenore Merino); *Chénier* (tenore Mirassou); *Trovatore* (Piccaluga, la Lanza e Morelli); *Ballo in maschera* (Palet); *Forza del destino* (Bagnariol e la Di Leo); *Carmen* (con la Zinetti); *Cavalleria; Pagliacci; Bohème* (con la Pampanini); *Guglielmo Tell* (baritono Beuf, Bagnariol e la Mion); *Mefistofele* (con Di Lelio); *Turandot* con la Toldi e Bagnariol. Direttori Moresco e Costaguti.

RIMINI. — *Butterfly* (Tamaki Miura e tenore Casavecchi); *Rigoletto* (Tagliabue e la Pagliughi). Direttore Marini.

MONTECATINI. — *Butterfly* (la Spani ed il tenore Alfieri).

VENEZIA (Teatro Fenice). — *Norma* con Gina Cigna, Irene Minghini Cattaneo, il tenore Mirassou, il basso Donaggio. *Butterfly* con la Della Rizza, Pauli e Dolmisky; direttore Del Campo.

FERMO. — *Fanciulla del West* (la Piave e tenore Alabiso). Direttore Zeetti.

® Calorosissimi consensi ha ottenuto Beniamino Gigli a FIRENZE, in due recite dell'*Africana*. Altri apprezzati interpreti la Pacetti e Borgioli; direttore Salfi.

® A TRIESTE si sono avute alcune recite di *Rigoletto* con De Franceschi, Lindi e la Menotti, sotto la direzione del maestro Castagnino.

® Anche quest'anno si è svolto a BAYREUTH, col più vivo successo, il consueto festival wagneriano, che ha avuto a direttori Arturo Toscanini per il *Parsifal* e il *Tannhäuser*, Furtwängler per il *Tristano*, ed Elmendorff per la *Tetralogia*.

® Non ha destato soverchio entusiasmo al Colon di BUENOS AIRES, l'*Oedipus Rex* di Strawinski che vi si dava per la prima volta, direttore Ansermet, interpreti principali la contralto Ranzov e il tenore Riavez.

CONCERTI

® In Piazza S. Marco di VENEZIA, si è dato — preceduto dagli inni nazionali — un grande concerto pro opere assistenziali del Partito, interpreti i seguenti artisti: Serafina Leo, Leda Turner, Lya Mihn, Elena Orstein, Vera Sakowleva, Carlo Morelli, Lorenzo Alvari, Giovanni Da Ponte.

® Riuscitissima anche la serenata diretta dal maestro Russo su un galleggiante attraverso il Canalazzo. Parteciparono all'udizione i maestri Nicolò Zambon e L. M. Zanetti e gli artisti Nadia Svilarova, Aroldo Lindi, Giuseppe Noto, oltre numeroso coro e l'orchestra.

® Vivo successo, a VENEZIA, ha ottenuto un concerto della Banda Municipale in cui venne eseguita la *Nona Sinfonia* di Beethoven, trascritta e diretta dal maestro D'Elia.

® Diretto dal maestro Dell'Acqua, si è avuto a PAVIA un riuscito concerto benefico, con oltre 300 esecutori. Il programma venne iniziato con l'*Inno alla Patria* di Zandonai.

® Grande entusiasmo ha suscitato Beniamino Gigli a LIVORNO, in un concerto a scopo benefico.

® In un concerto alla Filarmonica di ROVERETO è piaciuto un nuovo poema sinfonico, *Il castello ed il mare*, del maestro Roberto Rossi, che dirigeva.

® Puccini è stato commemorato a LUCCA con un concerto di sue musiche, interpreti il trio Uliveri-Remedi-Ciechi e la cantatrice Cirillo. Parlò degnamente dell'illustre concittadino la dottoressa Adelina Pontecorvo Pertici.

® A TREVISO venne eseguito, con pieno successo, l'oratorio *Mater Dei* del maestro Raimondo Carruba.

® Un bel concerto ha svolto a FERRARA quella Società Corale Orfeonica, con la cooperazione del tenore Ghislanzoni, della cantatrice Lenzi Rossi (al piano Gilberto Cattolica) e del Quintetto Ferrarese.

® Il maestro Messner ha diretto, nella cattedrale di SALISBURGO, un concerto di musiche del maestro Vittorio Gnecchi, accolto con molto favore.

® Il cantante Gürtler ha eseguito a STOCCOLMA le *Odi di Orazio* di Castelnuovo Tedesco e le *Canzoni* di Pizzetti, mentre si è impegnato di eseguire il primo brano e i *Sonetti del Petrarca* di Pizzetti a Berlino, e diverse composizioni di autori italiani in parecchie città della Germania. A Berlino, inoltre, egli sarà il protagonista di *Bacco in Toscana* dello stesso Castelnuovo Tedesco.

® Al LAGO DI BRAIES è piaciuto, in prima esecuzione, *Ronde des enfants qui rêvent*, di Enrico Terni, presente ed assai festeggiato. Il brano, per violino, violoncello e pianoforte, fu bene interpretato da V. ed M. Cristofoletti e da G. Lestuer.

® Anche a CHICAGO ha avuto fervide accoglienze il *Concerto italiano* di Castelnuovo Tedesco, interpreti Jascha Heifetz, con l'orchestra diretta da Stock.

® Alla Grotian Hall di LONDRA ha ottenuto vivo successo un ciclo di liriche di V. Davico, assai apprezzate, pure recentemente, a Stoccolma, Bucarest e Cuba.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Vienna

Malgrado la grave crisi mondiale, che non agevola certo le grandi manifestazioni musicali, anche quest'anno si è svolto col consueto favore il *festival* di Salisburgo, con la sola variante però, che il pubblico non proveniva, prevalentemente, come pel passato, dalla Germania, ma assai più da altre nazioni, compresa l'Italia.

La Direzione faticò non poco ad elaborare il programma, all'esecuzione del quale, oltre musicisti tedeschi, parteciparono anche artisti delle nazioni vicine, Italia e Ungheria, i quali tutti contribuirono alla buona riuscita della manifestazione che occupa un degno posto accanto alle più importanti, come quelle di Bayreuth e di Monaco.

È evidente che il festival che si svolge nella città natale di Mozart, sia in gran parte a lui dedicato; e maggiormente doveva esserlo quest'anno per la ricorrenza del 140° anniversario della sua morte. La natura serena di lui, la sua musica elevata, le graziose figure delle sue opere, bene si adattano — d'altra parte — all'ambiente provinciale di Salisburgo, ed ai suoi dintorni pittoreschi, con relativa felice e cortese popolazione; così che sembra che la natura abbia ivi creato la cornice più adatta per i festeggiamenti in onore del celebre compositore.

Di Mozart furono rappresentate cinque opere: *Nozze di Figaro, Così fan tutte, Don Giovanni, Il ratto del serraglio* e *Flauto magico*, le quali, appartenendo al repertorio fisso dell'Opera di Stato di Vienna, furono eseguite anche a Salisburgo da artisti di quella città, ma con una nuova messa in scena, curata dal ben noto *régisseur* Karl Heinz Martin. Diresse Bruno Walter, il quale interpreta Mozart nello stile del suo grande maestro Gustavo Mahler, le cui esecuzioni mozartiane sono rimaste indimenticate. Specialmente pel *Don Giovanni*, il cui carattere è ritenuto da alcuni comico, da altri tragico, le opinioni di tutti i direttori sono state fino ad ora discordi. Gustavo Mahler, e dopo di lui Bruno Walter, interpretano invece quel capolavoro come opera seria, facendo assumere anche alla musica un corrispondente carattere d'austerità. Essi ritengono Don Giovanni, più che un cacciatore di donne amante di avventure, l'uomo tormentato da insaziabili istinti, che paga con la morte le sue malefatte preordinate dal destino e le sue dissolutezze. Lo stesso Johannes Brahms, condivideva l'opinione di Mahler, e riteneva l'interpretazione di questi l'unica possibile.

***

Oltre le opere, figuravano nel *festival* salisburghese altri lavori del genio mozartiano. In tre concerti orchestrali, Bruno Walter diresse alcune *Sinfonie*, mentre nel Duomo furono eseguite, sotto la direzione del maestro di cappella della chiesa, Giuseppe Messner, il *Requiem* e *Davide penitente*. Nella chiesa di S. Pietro, Bernardo Paumgartner, direttore del Mozarteum, offrì a sua volta la *Messa in do min.*

Vi fu anche un Congresso scientifico-musicale, presieduto dal prof. Roberto Lach, direttore del Seminario musicale dell'Università di Vienna. Musicologi di fama internazionale discussero argomenti mozartiani, e tra essi ricordiamo l'italiano prof. Fausto Torrefranca che parlò assai ascoltato ed apprezzato, su « Mozart e il Quartetto ad archi italiano ».

Al Festival di Mozart, si svolse per la prima volta una stagione italiana di opera, con artisti italiani, direttore il maestro Lucon. La stessa compagnia, della quale fanno parte pre-

gevoli elementi come Stabile, Borgioli, Autori, Alcaide, Di Lelio, Solari, Graziella Pareto, la Poggi, ecc., aveva già dato altre rappresentazioni a Vienna con sicuro successo. La sua breve stagione nella città mozartiana è riuscita graditissima al pubblico internazionale convenuto. Il maestro Lucon, diresse ottimamente *Il barbiere di Siviglia, Don Pasquale* e *Il matrimonio segreto*, e può davvero essere soddisfatto dei consensi unanimi e calorosi che egli ed i suoi collaboratori hanno ottenuto.

La celebre orchestra della Filarmonica di Budapest, guidata dal suo primo direttore Ernst von Donhanyi ha dato due udizioni con musiche di Bach, Mozart, Brahms, e ungheresi moderne.

Bernardo Paumgartner offrì inoltre sei concerti orchestrali e due corali; ed il Quartetto Maireck eseguì musica da camera all'aperto nella residenza dell'Arcivescovo principe.

***

Come preludio alle feste di Salisburgo, venne ripresa all'Opera di Stato di Vienna l'opera seria *Idomeneo* dello stesso Mozart, che apparve per la prima volta 150 anni or sono, e che ora fu completamente rielaborata da Riccardo Strauss per la musica e da Lothar Wallerstein per le scene. La rappresentazione assunse il carattere d'una novità, per quanto è bene rilevare che i rielaboratori trattarono senza riguardi l'antico libretto dell'abate Varesco; poichè non solo vennero trasformate intere scene, ma sostituiti personaggi primitivi con altri di nuova creazione.

La riesumazione, ad ogni modo, costituisce un grande onore per l'Opera di Stato, poichè l'*Idomeneo*, non solo possiede pure e non caduche bellezze, specie nelle arie, ma segna, per le caratteristiche strumentali e per la creazione di scene d'assieme, una vera epoca nella storia della produzione teatrale di Mozart, e in quella dell'opera tedesca moderna.

***

Come conclusione della stagione, l'Opera di Stato diede, dopo la classica musica di Mozart, l'opera in due atti *Le baccanti*, di Egon Wellesz, un musicista moderno di talento, per quanto assai combattuto. Egli vive a Vienna ed appartiene alla scuola d'avanguardia di Schönberg. La sua produzione a tutt'oggi manca però di quell'unanime credito riconosciutogli invece come eminente storico della musica.

Anche il libretto — un libero adattamento del dramma di Euripide — è fatica sua, e vi rivela grande fantasia poetica. La musica è di uno stile di carattere antico, semplice, ma espressivo. Oserei dire quasi casto e che solamente si eleva e si impone nei cori. Il lavoro fu accolto con favore.

A titolo di curiosità, voglio ricordare un concerto colossale all'aperto, di oltre 800 esecutori viennesi. Il programma comprendeva unicamente musiche di Giovanni Strauss, il celebre compositore viennese di valzer, e venne diretto dall'ultimo suo discendente.

L'orchestra di 600 archi e di più di 100 fiati, oltre a 24 timpani, fu appena sufficiente per farsi udire da tutti i 100 mila spettatori

Dr. H. R. Fleischmann.

Lettera da Londra

La stagione orchestrale della British Broadcosting Corporation presentò tra le sue ultime novità *Morning Heroes* di Arthur Bliss, un poema di carattere epico per oratore, cori e orchestra. Delle composizioni moderne di musica inglese questo poema musicale fu certo il saggio più interessante offertoci negli ultimi anni. La critica riconobbe generalmente all'autore il merito principale di avere abbandonato il linguaggio complesso e ricercato di molti compositori odierni per basarsi invece unicamente sul vocabolario del discorso tonale degli ultimi trecent'anni, naturalmente con l'aggiunta degli elementi che dai recenti sviluppi musicali vennero a formarne una parte organica. Attenendosi a questo programma era facile cadere sulle orme di celebri predecessori; ma notevoli caratteri personali si riscontrano attraverso le pagine di questo nobile lavoro ed esempi di musica bellica trovarono un'espressione sempre chiara nuova e moderna.

L'opera ebbe un improvviso risveglio durante la stagione di primavera nel West End londinese; il Covent Garden riaprì i battenti per la tradizionale stagione italo-tedesca e contemporaneamente il Lyceum Theatre ospitò una compagnia russa, reduce da Parigi, capitanata da Chaliapine e diretta da Michel Steimann e Sir Thomas Beecham. Ida Rubinstein e la sua troupe di ballerini e musicisti prolungò sino all'estate la stagione del massimo teatro d'opera inglese, e l'intero mondo elegante e musicofilo della capitale sembrò ad un tratto pervaso da una nuova febbre operistica.

La compagnia diretta da Bruno Walter incominciò le sue rappresentazioni con una applauditissima ripresa del *Cavaliere della Rosa*, interpretato da Richard Mayer, Lotte Lehmann, Elizabeth Schumann e Margit Angerer. Dopo due repliche dell'intera *Tetralogia wagneriana* con Frida Leider, Laurenz Melchior, Maria Olszewska e Ivar Andresen, svoltesi a teatro sempre esaurito, ebbe ottimo successo *Tristano e Isotta* diretto da Robert Heger, con gli stessi interpreti della Tetralogia.

Lohengrin e *Die Fledermaus* con Maria Olszewska e Lotte Lehmann ripeterono il successo delle stagioni precedenti. La stagione si concluse con la produzione del *Flauto Magico* di Mozart in tedesco con i recitativi parlati, in una discreta edizione vocale ed ottima interpretazione orchestrale, particolarmente curata da Bruno Walter.

La stagione italiana ebbe il suo debutto con *La Forza del Destino*. La vecchia opera verdiana che da molti anni non si rappresentava in Inghilterra su così vasta scala, ebbe una interpretazione meravigliosa che sorprese pubblico e critici e contribuì, in mezzo alle numerose ed interessanti novità offerte dalla compagnia russa, ad un vivissimo risveglio verdiano che toccò il vertice più alto nelle felicissime riprese di *Falstaff*, *Rigoletto* e *La Traviata*. Tullio Serafin diresse *La Forza del Destino*, interpretata da Aureliano Pertile, Rosa Ponselle, Benvenuto Franci, Tancredi Pasero, Ernesto Badini e Gianna Pederzini; il successo dell'opera salì oltre quaranta chiamate. Seguì un'efficace ripresa di *Turandot* diretta con spirito da John Barbirolli, con interpreti la soprano ungherese Maria Nemeth, Antonio Cortis, Elde Norena e Fernando Autori. *Falstaff*, terza opera della stagione, diretto da Serafin, fu eseguito secondo la più pura ed autentica tradizione scaligera ottenendo l'ammirazione generale della critica inglese per l'interpretazione shakespeariana dei nostri artisti; ottimi interpreti Stabile, la Casazza, Badini, Borgioli, Nessi e Autori. Continuarono e si rinnovarono i trionfi verdiani con una bella edizione vocale del *Rigoletto* con Franci e Gigli, e con una meravigliosa interpretazione de *La Traviata* in cui Rosa Ponselle riportò un trionfo personale. Puccini occupò le scene del Covent Garden per la seconda metà della stagione. *Tosca* con Pertile, Stabile e la Pacetti ripetè il successo degli anni precedenti. Festeggiatissima la ripresa di *Gianni Schicchi* diretto da Barbirolli, interpreti principali Badini (poi Stabile) nelle vesti del protagonista, Heddle Nash, Autori, Gladys Parr ed Aurora Rettore. Unica novità fu la prima rappresentazione per l'Inghilterra della *Fedra* del maestro Romani, nell'interpretazione del maestro Serafin, con la Ponselle, Formichi e Cortis. L'opera ebbe un discreto successo; le critiche si limitarono a riconoscere una chiara linea melodica tradizionale ed a lodare l'ottima esecuzione. *La Bohème* con Beniamino Gigli, Mariano Stabile, Autori, Baracchi, la Norena e Odette De Foras riportò vivissimi applausi. La stagione si chiuse con una replica di *Tosca;* il livello artistico dell'annata salì molto più in alto che nelle precedenti stagioni, grazie alle cure diligenti dei direttori d'orchestra. Una compagnia inglese diretta dallo stesso Barbirolli sta già attivamente preparando il materiale per una lunga stagione autunnale che incominciando allo stesso teatro proseguirà per tutte le città importanti del regno.

***

Nel frattempo al Lyceum Theatre furono inscenate *Roussalka*, la vecchia opera di Dargomijsky, interpreti Chaliapine e Oda Slobodskaya, con il corpo di ballo della ex-troupe Diaghileff; seguirono la *Fidanzata dello Czar* di Rimsky Korsakoff e *Russlan e Ludmilla* di Glinka. Le opere che ebbero maggior successo furono *Prince Igor* di Borodine, diretto da Sir Thomas Beecham con Chaliapine in due parti diverse, e *Boris Godunow*, ancora con Chaliapine. Un'interessante edizione di *Sadko* di Rimsky Korsakoff fu diretta da Eugene Goossens. Nella serata d'onore del celebre basso russo fu rappresentato l'ultimo atto del *Don Quixote* di Massenet. Tra i balletti ebbero grande successo *El amor brujo* di De Falla, *Chout* di Prokofieff, e *Pulcinella* di Strawinsky. Un'altra stagione è annunziata allo stesso teatro per l'anno venturo; si parla di Arturo Toscanini per la Tetralogia di Wagner; di Thomas Beecham per il *Don Carlo* di Verdi ed altre riprese di vecchie opere italiane, oltre al solito repertorio di opere russe.

La compagnia di Ida Rubinstein portò sulle scene del Covent Garden *Le Martyre de Saint Sébastian* di D'Annunzio e Debussy; il lavoro fu ampiamente lodato dalla critica londinese che fece però diverse riserve per l'interpretazione drammatica e musicale della compagnia che ebbe maggior successo nell'interpretazione mimico-danzante del *Bolero* e del *La Valse* di Ravel, diretti dall'autore. Altri balletti rappresentati con successo vario furono l'*Amphion* di Honegger ed una riduzione dello stesso autore da musiche di Bach con il titolo *Les Noces de Psiche et de l'Amour*, *David* di Henry Sauguet, e la *Bien Aimée* su musiche di Schubert-Liszt orchestrate da Dario Milhaud. Al teatrino Lyric di Hammersmith, sotto la direzione artistica di Sir Nigel Playfair, si replicano con ottimo successo da oltre due mesi due opere comiche inglesi *The Fountain of youth* e *The Piper* di Ferrers, interprete principale Percy Heming, giudicate due piccole gemme di umorismo ed un notevole passo avanti nella storia assai limitata dell'opera nazionale inglese.

***

Importanti concerti di musica da camera e di pezzi orchestrali ebbero una stagione prematura nel Festival di musica contemporanea internazionale svoltosi a Oxford. Per la prima volta nei nove anni di celebrazione il festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea si svolge in Inghilterra, parte nella capitale e parte nella più importante città universitaria del Regno Unito. Furono eseguite composizioni di autori russi, americani,

francesi, viennesi, giapponesi, italiani, spagnuoli, inglesi; il direttore Hermann Scherchen iniziò il festival con una *Suite* per orchestrina del russo Lew Knipper, a cui seguì una *Sonata* per pianoforte dell'americano Roger Sessions, eseguita da Frank Mannheimer in un'intelligentissima interpretazione. Un *Trio* per violino, viola e violoncello di Josef Koffler fu un buon esempio di musiche polacche. Un altro polacco, Jan Maklakiewcz, presentò *Quattro canzoni* giapponesi. Lo spagnolo Halffter, allievo di De Falla, diresse la sua *Sinfonietta*. Tra i balletti presentati nel giorno seguente *La Somnambule*, diretta dall'autore Erwin Schuloff, ottenne ottimo successo. Nei giorni seguenti furono apprezzati i pezzi per fanciulli *Wir bauen eine Stadt* di Hindemith ed una *Sonata* di Eugene Goossens, tra le altre numerose composizioni. Ricche qualità teatrali ed una salda struttura musicale furono riconosciute al *Quintetto* per piano ed archi di Mario Pilati, con l'autore (applauditissimo) al pianoforte. Alla Queen's Hall di Londra si fece applaudire come direttore d'orchestra il maestro Alfredo Casella; apprezzatissima nella stessa serata la *Sonata* di Virgilio Mortari che piacque per la sua fresca ispirazione e per la sua facile vena melodica. Il concerto finale comprese tra l'altro il *Benedicite* di Vaugham Williams, diretto da Adrian Boult, una *Suite* di Juan Josè Castro diretta magistralmente da Casella e *Tre movimenti Sinfonici* di Fernando Quinet diretti dall'autore. Con il successo artistico del festival di Oxford la stagione londinese ebbe un'interessante attrazione da aggiungere alle numerose e nuove imprese musicali dell'annata, culminanti in un sempre più vasto interessamento e sviluppo nel mondo della musica in tutta Inghilterra.

GIORGIO R. FOA.

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.

Lettera dalla Russia

Ogni volta che il critico e l'osservatore della vita musicale dell'U. R. S. S. si sforza di fissare una traccia per fornire ai suoi lettori un panorama della vita musicale del paese dei Sovieti, prova un momento di scoraggiamento e non può che invidiare i suoi colleghi più fortunati che si occupano di letteratura, di teatro in genere, di cinema, poichè essi non hanno che l'imbarazzo della scelta, tanto diversa e abbondante è la materia su cui si devono soffermare.

A romanzi quali il più recente di Fédine, *Il ladro* di Léonov ed *Il cemento* di Gladkov, ai films d'Eisenstein, di Poudovkine, agli spettacoli di Meyerhold e di Tairov, la musica — infatti — non ha nulla da opporre.

I grandi avvenimenti musicali della scorsa stagione furono le riprese di vecchie opere come *Covancina* di Moussorgski, *Oro del Reno*, *Tosca*, ed i concerti di solisti russi e stranieri, e specialmente di direttori d'orchestra tedeschi con programmi come si possono offrire a Berlino, Parigi o Roma. E per la prossima ripresa, l'Opera di Leningrado e quella di Mosca promettono *I maestri cantori*, *Boris*, *Judith* di Sérov, *Coq d'or* di Rimsky, *Otello* di Verdi e *Turandot* di Puccini con artisti italiani; ed inoltre una novità (*I decembristi* di Chaporine), dedicata ai primi rivoluzionari russi che in dicembre 1825 tentarono di sollevare la guarnigione di Pietroburgo contro Nicola I. Quanto all'altra opera annunciata, *Alla gloria del piano quinquennale*, il di cui libretto, si dice, sarà di Gorki, non si sa ancora chi ne scriverà la musica e se si potrà eseguirla prossimamente.

Quantitativamente abbondantissima, la produzione musicale russa è assai mediocre sotto l'aspetto qualitativo; e con tutta la buona volontà del mondo riesce impossibile di scorgervi qualcosa che tocchi lo spirito o che s'imponga. Rappresenta il regno degli épigoni, con la sola differenza (tra un anno e l'altro) che gli épigoni di Scriabine e di Medtner (épigoni a loro volta di Brahms e di Schumann) hanno ceduto il posto a quelli di Prokofieff, di Strawinski, di Hindemith. Rimane tuttavia qualche affidamento e speranza su i giovani compositori, e specialmente su Chestakovitch, del quale ho già parlato altra volta; ma finora non ci ha offerto che magnifiche promesse. Egli è ancora titubante, e, per quanto cerchi, non è riuscito a trovare il suo stile personale. Tuttavia, a giudicare dalla sua opera *Il naso* (da Gogol) e dalla sua ultima sinfonia, egli appare artista di razza.

Il peggio è che questa specie di paralisi ha colpito tutti i generi musicali: si tratti dell'opera o della composizione da camera, o della sinfonia o dell'operetta.

A proposito di quest'ultima vi è a Mosca un teatro apposito, ma vi si esegue la *Vedova allegra*, il *Barone tzigano*, la *Bella Elena*, ecc. mentre i giornali scrivevano lo scorso inverno che il proletariato richiede un nuovo teatro comico e che necessita un'operetta sovietica. L'invito fu raccolto e al principio dell'estate il teatro di Mosca annunciò la prima operetta proletaria: *Même en tricot*. Fu un fiasco e la « Gazzetta letteraria » giudicò il lavoro d'una trivialità insopportabile.

Molti scrittori affermano che l'operetta russa può diventare veramente socialista a condizione che il suo intreccio si ispiri alla lotta di classe. Ma è da credere che nè i librettisti nè i compositori potranno trarre gran partito da un tema che in verità non si presta a situazioni particolarmente comiche.

***

Tale impoverimento d'una nazione così dotata nell'arte dei suoni e che, da Glinka a Strawinsky e a Prokofieff, ha reso abbondantemente alla cultura occidentale quanto essa le aveva prestato; e questa impotenza creatrice sono tanto più sorprendenti in quanto coincidono con la maggiore evidente diffusione dello studio della musica. Non si può negare, infatti, e io vi ho già accennato, che dopo la rivoluzione la coltura musicale si è considerevolmente diffusa nel paese; ed il numero dei conservatori e delle scuole musicali sono aumentati in notevoli proporzioni, in modo che anche la più piccola città non ne è priva. Giammai si è eseguita e udita in Russia tanta musica, come attualmente. Dappertutto vi sono concerti e conferenze, ai quali bisogna aggiungere anche la radio. Le emissioni della stazione di Mosca e di Leningrado sono buonissime; i programmi, assai variati, non trascurano mai la musica seria; d'altra parte, la scuola, i circoli operai ottengono apparecchi a condizioni estremamente favorevoli, delle quali sanno profittare. Risulta perciò che la musica « dotta » penetra fino nei villaggi i più sperduti.

A tutto questo bisogna aggiungere il risveglio musicale delle popolazioni mongole dell'Est e del Sud della Russia, al quale pure ho accennato in precedenti lettere; la scoperta d'un folklore immenso che sembra debba vivificare la musica russa, nel senso stretto della parola. Breve: da dieci anni si assiste — nella U.R.S.S. — alla democratizzazione o meglio alla proletarizzazione della coltura musicale nel senso che le masse operaie e popolari partecipino più attivamente alla vita musicale; e Beethoven, Glinka, Ciaicowski non sono per esse (che si famigliarizzano alle loro opere) degli sconosciuti. Nessun ingegno, quindi, dovrebbe oggidì perdersi; tutte le facilità sono offerte a coloro che hanno qualche disposizione per l'arte dei suoni. Ed infatti, le scuole rigurgitano di allievi usciti dal popolo.

Ciò nonostante la musica russa è inferma, a giudicare dalla mediocrità della sua produzione; e manca sopratutto di energia creatrice.

La linfa che da oltre cento anni — dopo *La vita per lo Czar* di Glinka — non ha cessato di nutrirla, sembra essersi inaridita. Speriamo che si tratti di crisi passeggera.

B. DE SCHLOEZER.

L. KÖHLER

Composizioni Classiche e Didattiche per Pianoforte a due mani

E. R. 181-2. - Op. 128. *Nuova scuola della velocità* (Pozzoli) (italiano, francese, inglese) 2 volumi. Cad. L. 6
E. R. 535. - Op. 151. *12 Studi facilissimi* (preparazione all'op. 50) (Pozzoli) L. 3
E. R. 11. - Op. 157. *12 Piccoli Studi per l'avviamento alla velocità* (ital. francese, inglese). L. 4
E. R. 743. - Op. 159. *20 Pezzi facili*. L. 4
E. R. 744. - Op 173. *Studi di velocità*. L. 5
E. R. 910. - Op. 181. *12 Studi di 1° grado* (Tagliapietra) (it., fr., ing., sp.) L. 4
E. R. 12. - Op. 189. *Il piccolo pianista*. 40 Ricreazioni (it., fr., ing.) L. 3
E. R. 536. - Op. 190. *I primissimi esercizi* (Pozzoli) (it., fr., ing., sp.) L. 4
E. R. 911. - Op. 205. *30 Studi melodici progressivi* (Tagliapietra) (ital., francese, inglese, spagnuolo) L. 5
E. R. 14. - Op. 208. *12 Studi di media difficoltà*. L. 3
E. R. 15. - Op. 209. *10 Studi di media difficoltà*. L. 3
E. R. 16. - Op. 210. *1° Album per fanciulli*. (30 Pezzi) (it., fr., ing.). L. 4
E. R. 27. - Op. 218. *40 Esercizi e Melodie per fanciulli*. (Marciano) (italiano, francese, inglese) L. 3
E. R. 13. - Op. 224. *16 Studi di media difficoltà*. L. 3
E. R. 39-40. - Op. 243. *L'Amico dei fanciulli* (Marciano) 2 volumi Cad. L. 5
E. R. 17. - Op. 246. *2° Album per fanciulli* (30 Pezzi) (it., fr., ing.) L. 5

G. RICORDI & C. - Editori — MILANO

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALBERTI (A.) — *Verdi intimo* (1861-1886). Carteggio con il Conte Opprandino Arrivabene. Prefazione di A. Luzio. (Mondadori, Milano).

« Non dirmi maldicente — avvertiva Giuseppe Verdi in una delle sue molte lettere ad Opprandino Arrivabene —; dico sinceramente la mia opinione a un amico col quale non voglio fare ipocrisia... ».

E l'Arrivabene era tale da meritare l'amicizia e la confidenza di lui. Di nobile prosapia, di nobilissima educazione politica e morale, forbito prosatore, giornalista equilibrato, intese con fine sensibilità i suoi tempi, giudicò le opere e gli uomini con buon senso, con acume, entusiasta o cauto per sottile intuito. Le sue relazioni col maestro, che egli ammirava senza servilismo, durarono immutabilmente cordiali per circa quarant'anni. Verdi perdeva nell'86 un amico incomparabile, un informatore sicuro. A lui, che achivava il mondo, la corrispondenza con l'Arrivabene era preziosissima. Lo dimostrò Alessandro Luzio, che dal carteggio desunse i tratti salienti del carattere e del pensiero verdiano. Più minuziosamente e completamente risulta ora la figura del compositore, attraverso la pubblicazione dell'intero epistolario superstite, al quale Annibale Alberti ha aggiunto opportuni commenti e interessanti riferimenti, quali gli articoli giornalistici del D'Arcais, del Filippi, del Biaggi, sulle opere di Verdi e dei suoi contemporanei. Così, nella rievocazione dell'ambiente, la corrispondenza sembra anche più vivace. Ora l'Arrivabene descriveva un nuovo melodramma, ascoltato a Roma o a Milano, desideroso di vagliare le sue impressioni nel confronto con quelle di Verdi; ora Verdi gli affidava pensieri brevi e densi, critiche taglienti; più d'una volta le medesime frasi rimpallano in entrambi, dopo parecchi mesi, meditate risposte a non futili quesiti. Nella prontezza o nella meditazione, nella speranza come nello scetticismo, nell'approvazione e nella condanna e, perfino, nel disdegno, risuona, oneato e leale, l'accento della franchezza.

Scegliamo, sfrondandoli, i giudizii su alcuni contemporanei. Petrella, senza gusto. Ponchielli, non più che bravo. Gobatti, deficiente nella cultura. Faccio, troppo imbevuto di modernismo. Bolzo, molto talento, strano, mancava di motivi. Di Wagner, nel '72: « ...dato che la sua musica sia bella... »; di Berlioz, riconoscimento d'un nuovo senso strumentale, difetto di equilibrio; di Gounod, alta capacità lirica e strumentale, debolezza della fibra drammatica: « Il *Faust*, benchè riuscito, è diventato piccolo nelle sue mani ».

Un tale giudizio sembrerà a molti anche più inaccettabile di quello su Wagner. Bisogna avvertire, in linea di massima, che le lettere hanno pur sempre un valore relativo, rappresentando un momento del pensiero non espresso davanti alla posterità e con presupposto di completezza e con senso di storicità, ma in confidenza, con libertà di parola, con riguardo limitato a un determinato oggetto. Un epistolario va perciò messo in relazione con altri documenti del pensiero e dell'anima. Per esempio, la musica di Wagner, considerata nella totalità, non fu per Verdi soltanto roba da matti, dall'incerta bellezza, come da questa lettura risulta. In quanto a Gounod, le ammissioni della grandezza lirica e magistrale sono precise: e il riserbo sul *Faust*, riuscito, ma rimpicciolito, merita profonda meditazione. Si pensi da una parte all'altezza della visione goethiana, che Gounod non affisò, e dall'altra al carattere più convenzionale e melodrammatico che umano di parecchi episodii musicali. E non sembrerà senza fondamento il rilievo critico di Verdi, di lui che formidabilmente scolpiva caratteri e drammatizzava situazioni.

Kirchen-musikalisches Jahrbuch, XXVI annata, 1931. (Ed. Pustet, Regensburg).

Questo volume, ricco quanto i precedenti di esempi musicali, contiene parecchi saggi importanti. Peter Wagner descrive un singolare tropo a quattro voci, sull'*Agnus*, serbatosi in vita, malgrado il gusto arcaico, fin nei più progrediti tempi della scuola fiamminga. Continuando le sue ricerche sulle maniere madrigalistiche precedenti l'epoca propriamente detta madrigalesca, il van den Borren, riferisce un *Descendit* e un *Ascendit*, i quali nelle loro grafiche rappresentazioni dell'immagine precedono analoghi elementi contenuti nella messa « Ave Regina » di Dufay, 1456. Dell'umanista Dietrich Tewyvel, teorico, si occupa il Fellerer, dando valore alla dottrina per le scuole, che dagli scritti di lui si ricava. Molti esempi di *lieder* chiesastici tedeschi, tratti da manoscritti berlinesi, sono recati da B. Stäblein. W. Widmann prosegue l'erudita analisi delle messe a 6 voci di Palestrina. Molto documentata è la Storia *della messa cantata in tedesco* di W. Kurthen. Interessantissimo è l'inizio del Catalogo *delle opere chiesastiche nelle raccolte Santini*, a cura di K. G. Fellerer.

LIUZZI (F.) — Il gusto barocco e la polifonia romana. (Annuario Acc. S. Cecilia, Roma).

Nel corso superiore di estetica e stilistica musicale tenuto nel 1930 all'Acc. di S. Cecilia, il Liuzzi trattò fra l'altro l'argomento ora raccolto in estratto. Infatti ciò che suol dirsi barocco può soprattutto riscontrarsi nei polifonisti romani della prima metà del Seicento, e sommamente nel Benevoli.

LIUZZI (F.) — *Drammi musicali dei secoli IX-XIV*. (Chiantore, Torino).

Un primo studio di tale argomento, apparso negli *Studii medioevali*, vol. III, fasc. I, considera il tema « Le vergini savie e le vergini folli », che la liturgia attinse alla parabola narrata da S. Matteo, e che l'iconografia del medio evo, specialmente la francese, trattò numerosamente. Ma forse fu la rappresentazione scenica del dramma musicale, intitolato *Sponsus* (manoscritto dell'XI secolo o dell'alba del XII), che inspirò l'arte decorativa. Le melodie, che dal De Coussemaker al Ludwig, al Tirabassi furono già pubblicate o considerate, vengono dal Liuzzi esaminate nella loro più stretta relazione col testo, e giudicate efficaci e commoventi, e assai aderenti sia alle individualità sia ai sentimenti, sia con l'architettura, sia con le flessioni. Probabilmente lo *Sponsus* deriva da monumenti drammatici greco-orientali. La forma poetico-musicale del dramma è totalmente strofica, senza cursus prosastico, nè liberi sviluppi melopeici; ciascun periodo cantabile consta di membri simmetrici. Alcuni caratteri rivelano l'influenza bizantina sui centri monastici della Svizzera, della Francia meridionale, quindi su St. Gall, su Cluny; e appunto dall'abbazia di St. Martial de Limoges, dell'Ordine cluniacense, proviene tale *Sponsus*. Altri caratteri ricordano invece il distacco della musicalità occidentale dalla sfera gregoriana, una linguistica musicale che si potrebbe dire « volgare ». Il Liuzzi, respinta la ritmica, quasi trovadorica, imposta dal Ludwig ai canti centrali dello *Sponsus*, inclina a risuonare tali canti a melodie liturgiche o paraliturgiche modellate sulle sequenze, e, in parte, derivate da esempi greci. Anche nelle reminiscenze poetiche e figurative si riconosce l'impronta bizantina. Il che contrasta con l'ipotesi dell'origine celtica o franco-occidentale avanzata dal Machabey. Il penetrante studio del Liuzzi è ornato di belle fotografie.

DUMESNIL (R.) — *La musique contemporaine en France*. (Ed. A. Colin, Parigi).

Vulgariser sans abaisser è il motto della collezione Colin. I due volumetti del Dumesnil volgarizzano i nomi di tutti i compositori francesi dal 1870 a oggi. Di ciascuno, la biografia, l'elenco delle opere, qualche giudizio. Alla forma lessicale è stata preferita quella che raggruppa gli artisti per scuole, e li distingue per il contributo alla musica strumentale o da teatro.

ZENCK (H.). — *Sixtus Dietrich*. (Breitkopf und Hartel, Lipsia).

Sotto la direzione di Th. Kroyer s'inizia una serie di monografie parallele ai testi delle « antiche musiche », che la *Deutsche Musikgesellschaft* va pubblicando. Lo Zenck tratta per primo di Sixtus Dietrich, e, documentandone la biografia ed esaminandone le opere chiesastiche, descrive largamente l'attività dei musicisti e la concezione musicale al tempo della Riforma. Poichè il Dietrich, umanista coltissimo, *bonas literas Musicae pari studio copulavit*. Egli rappresenta per l'orientamento intellettuale il passaggio dall'ultimo medio evo al rinascimento. E per la religiosità riflette le ansie e gli ardori dei più battaglieri circoli luterani. Come musicista appartiene alla terza generazione dei polifonisti tedeschi, quella che, fra il 1480 e il 1500, ha in Ludwig Senfl il suo più alto rappresentante; momento assai caratteristico della storia della musica tedesca, per l'assorbimento delle maniere franco-fiamminghe e burgunde, così nella musica come nella pittura. Forme chiuse o libere furono accettamente trattate dal Dietrich, il quale resta pertanto in secondaria posizione rispetto a Senfl, insieme cioè a von Bruck, Ducis, Agricola, Johann Walter, ecc.

a. d. c.

CESARI (G.) — *Lezioni di Storia della musica*. I. Parte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Gaetano Cesari, il nostro insigne collega del *Corriere della Sera*, che insegna anche Storia della Musica alla Università di Milano, pubblica, edisce Ricordi, un lucido riassunto delle sue lezioni dotte ed austere. Questo primo volume, a cui seguirà presto un secondo, tratta d'un vasto periodo che va dagl'inizi della melopea liturgica cristiana a tutto il medioevo. La trattazione è opportunamente preceduta da un rapido cenno, preciso ed essenziale, della storiografia della musica, nella cultura di tutti i paesi e di tutte le epoche, allo scopo di fornire un prontuario delle origini e dello sviluppo di questa disciplina e la indicazione delle principali e grandi fonti a cui ricorrere per una solida preparazione.

Si può dire che questo del Cesari sia il primo lineamento (quando sarà completo) di una storia generale della musica tracciato da un italiano con sicura coscienza, con vasta dottrina, con metodo moderno, con esatta visione particolaristica e panoramica. Sarebbe impossibile ed anche vano dare una pallida idea della materia esposta, nella successione di tempo e di spirito, ed esaminata al lume d'un sano concetto storico e filosofico. Diremo soltanto che gli studiosi, condotti dalla guida esperta del Cesari, percorreranno le vicende delle manifestazioni musicali delle varie civiltà come in un binario rettilineo e lunghissimo, e giungeranno a cognizioni e a convinzioni di fondamentale e decisiva importanza; acquisteranno il senso della storia e l'amore per l'arte.

r. d. r.

TONI (A.) — *Strappate e violinate*. (Ed. Alpes, Milano).

CASELLA (A.) — *21+26*. (Ed. Augustea, Roma).

Casella e Toni raccolgono in volume gli articoli e gli studi più importanti da loro pubblicati in giornali e riviste: ed i due volumi rivelano — non meno delle loro musiche — le caratteristiche tipiche dei due autori. Nella scelta degli articoli — quasi tutti apparsi precedentemente sopra un grande quotidiano — che formano il volume, il musicista romagnolo, pure studiando le opere di varia tendenza con larghezza di vedute, mostra soprattutto di tendere a quel dramma musicale — che naturalmente non trova — decisamente *moderno*, ma che sia il proseguimento logico del teatro musicale italiano precedente: ed il volume è ricco d'importanti osservazioni sul teatro musicale e sulla sua essenza, che possono essere utili a più d'un musicista.

Casella invece, sotto il titolo un poco enigmatico *21+26* (21, anni della maturità + 26, anni d'esperienza = 47 età dell'autore) raccoglie gli articoli che trattano gli argomenti più diversi, già apparsi su varie riviste: e si rivela per quello che tutti conoscono: musicista sensibile ed intelligente (nonchè un tantino spregiudicato) aperto ad ogni più ardita manifestazione d'arte, osservatore acuto e scrittore piacevolissimo. Si vedano, per esempio, i capitoli sul *jazz*, o quello sulla *politonalità*, sull'*atonalità*, ecc.: su questi dibattuti argomenti non erano ancora state scritte — in Italia — pagine così chiare, lucide ed equilibrate. E per il Casella scrittore ed osservatore, si veda il *Diario di Russia*. Il libro è interessante e piacevolissimo dalla prima all'ultima pagina.

c. l.

MUSICA SINFONICA

CAIA (A.) — *Idilli Siracusani* per Orchestra. (M. Senart, Parigi).

Nel primo — *Novellette di Natale* — in un'atmosfera pastorale, i legni si scambiano una melodia di sapore popolaresco, come un'eco di Sicilia; nel secondo — *l'Istorella* — l'orchestra fiorisce arabeschi intorno ad una cantilena proposta dai fagotti e ripresa dal violoncello. Musica semplice, d'ispirazione quasi teocritea, che vale soprattutto per la sua semplicità, per la chiarezza orchestrale e fa maggiormente rimpiangere l'immatura scomparsa fa 29 anni del suo autore.

BLANCAFORT (M.) — *Mati de festa à Puig-Gracios* por Orchestra. (M. Senart, Parigi).

È un ampio quadro sinfonico intessuto di canzoni popolari, trattate con un senso raro della loro natura e delle loro esigenze. Nessuno sviluppo arbitrario, nessun cromatismo tormentoso che altererebbe la purezza diatonica delle melodie popolari. Le canzoni si susseguono chiare e nette, varie d'opposizione e di contrasto creando un quadro luminosissimo e vivo, l'unità del quale è assicurata la virtù della compattezza armonica, sempre omogenea, e dall'atmosfera rapsodica del quadro. Un lavoro eccellente.

ALLENDE (P. H.) — *3 Tonadas de caractère populaire Chilien* pour Orchestre. (M. Senart, Parigi).

Abbiamo già parlato di queste *Tonadas* quando apparvero nella loro veste pianistica originale. Le tre (ultime della serie) nella nuova veste orchestrale ricca di colore e di vita ci sembrano aver trovato la loro espressione migliore.

CALTABIANO (S.) — *Preludi* per Orchestra: Notturno, Mattinata, Piccola Partitura. (A e G. Carisch e C., Milano).

C'è nel Caltabiano — almeno nei due lavori che ho sott'occhio — un *senso di natura* così vivo e delicato, così vero e profondo, senza ch'egli abbia bisogno di ricorrere a temi o modi popolari, non molto comune tra i musicisti d'oggi. Leggendo questi due *Preludi* — di eccellente costruzione e d'un colore orchestrale assai ricco e delicato — si ha veramente l'impressione della vita profonda delle cose: la musica non suggerisce un ambiente, un aneddoto: no; ma c'è quel senso profondo di calmo riposo nel primo, di risveglio luminoso e gioioso nel secondo, che ci fan classificare questo lavoro con una parola — forse non di moda — ma assai appropriata: poesia.

d. d. p.

MASETTI (E.) — *L'Ora di Vespro*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Resto del Carlino*, Bologna.

Il pezzo di Masetti è un esemplare di ciò che dovrebbe essere la musica sinfonica contemporanea. Precisamente, musica che suoni bene e che crei qualche cosa per il piacere dei sensi più spirituali e non di quelli più animali dell'uomo; musica che abbia i caratteri specifici della sua essenza — forma, ritmo, suono —; che abbia una espressione buona conduttrice di emotività e di commotività; che sappia far vibrare il mistero dei nostri sentimenti; che abbia forza confortatrice e sollevatrice, fino all'a poesia, al sogno.

Quest'*Ora di Vespro*, osservata alla luce dei criteri esposti, è una dimostrazione di più della musicalità speciale del compositore bolognese. Che è artista di sensi squisitamente aggiornati. Specie nei riguardi della «pratica armonica». (Vera chiave della modernità in musica; e non il contrappunto, come vorrebbero i musicisti-idi e gli estenoidi cerebralizzati europei del 900, così terribilmente disgraziati in fatto di ispirazione e di gusto). Masetti è uno dei pochi della sua generazione che ha attraversato il ciclone bluffistico musicale europeo e si è trovato al di là sano e salvo, conservando intatta la sensibilità; quella tale sensibilità che deve avere un musicista il quale tenga ad essere considerato artista e poeta e non uno scrivano

. . . . . .

L'Ora di Vespro merita una segnalazione speciale. Per quello che è il valore peculiare del pezzo; ma sopratutto per quello che può significare nel quadro delle tendenze musicali di questo momento. È una pagina di musica espressiva. Il pensiero è schietto, chiarissimo; il sentimento è messo in moto da un cuore. Per il pezzo si sentono folate di poesia; qua e là, bagliori di passioni. Le luci e le ombre sonore, i riflessi a tinte calde dell'atmosfera sinfonica, l'eco di alcune nostalgie, le ondate e gli abbandoni dell'emozione sono rivelati con precisa evidenza ed espressi col mezzi di una tecnica elegante e sotto il controllo di un gusto fino.

Per quanto riguarda il significato dell'estetica masettiana fra le tendenze dell'ultima ora, è da osservare questo: che si tratta di musica autonica, musica musicale, senza aggettivi estetici o letterari o filosofici. Si tratta di un senso preciso e deciso della forma, rispondente ai principi fondamentali della musica in quanto arte, cioè nel senso greco, tecnica. Si tratta di una pratica armonistica, perfettamente aggiornata e perciò fresca, immediatamente comprensibile e appetibile dalla nostra sensibilità novecentesca. Si tratta di una tecnica strumentale che pure discendendo in pieno dal pragmatismo orchestrico di Rimsky-Korsakof portato poi all'estremo da Strawinski, ha certe sue pose e movenze e sfumature di carattere e di gusto francamente latino.

Concludendo ho voluto segnalare a fondo il valore specifico e quello generico della musica di Masetti, perchè si prenda buona nota che noi siamo per la musica novissima, ma esclusivamente per quella che risponde alla nostra coscienza di italiani posteri di antenati italiani, signori e non servi della musica europea; per quella musica che dimostri nei giovanissimi compositori d'Italia non una razza d'imitatori o di traduttori, ma una razza di maestri.

GAJARDUS.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — Ouverture per *La bisbetica domata*, per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Nazione*, Firenze.

L'Ouverture del Castelnuovo Tedesco: *La bisbetica domata*, è una chiara composizione tutta festevolezza, scaturente dalla limpidità dei colori e dalla condotta melodica che circola un poco, tra il sentimentale ed il faceto, fra i migliori strumenti cantanti e di colore (ma sa smuovere perfino il contrabbasso), sullo sfondo di un ritmo più continuativo degli archi, finchè anche questi sembrano un momento, oltrepassata la metà della composizione, voler prendere, animosamente melodici, l'iniziativa di mettersi alla testa dell'orchestra che però, man mano, si attenua di nuovo, fino ad un labile accenno, subito troncato, di svidlnata in dialogo col violoncello, per divagarsi ancora, più calma e ridente, fra le mosse di danza e gli arieggiamenti melodici popolareschi.

L. PARIGI.

LALO (E.) — *Le Roi d'Ys - Ouverture*. (E. Eulenburg, Lipsia).

Il brano sinfonico è composto su temi tratti dall'opera *Le Roi d'Ys*, rappresentata per la prima volta nel 1888 a Parigi. I tre temi principali dell'*allegro* sono gli stessi del duetto di Margared e Rosenn nel primo atto. La coda, caratterizzata da effetti curiosi di tremolo di trombe e corni, è desunta dal canto di guerra di Mylio, che chiude il secondo atto.

BOIELDIEU (F. A.) — *Ouverture du Calife de Bagdad*. (E. Eulenburg, Lipsia).

La notissima ouverture sembra non sentire il peso degli anni. Se si pensa che la prima rappresentazione di quest'opera giocosa avvenne a Parigi nel settembre del 1800, non si può a meno di riconoscere, sopratutto nel brio nervoso e scintillante dell'*allegro* (più che nell'*andantino* un po' melenso), le virtù magiche di un elisir di lunga vita. La revisione è dovuta a M. Cauchie. L'abuso del triangolo male s'addice alla sobrietà dell'istrumentazione. Il revisore avrebbe potuto — senza cadere in eccesso d'arbitrio — alleggerire la batteria.

BACH J. S.) — *Kantate N. 65 Sie werden aus Saba alle kommen) - Kantate N. 140 (Wachet auf, ruft uns die Stimme)*. (E. Eulemburg, Lipsia).

La prima cantata venne composta da Bach per l'Epifania; la seconda per la 27ª domenica dopo la Trinità. Il Grande di Eisenach effonde in queste opere corali tutta la dovizia dell'ispirazione e il magistero della tecnica polifonica e strumentale.

RICCI SIGNORINI (A.) — *Rapsodie italiane* per grande orchestra: Romanesca - Veneziana - Milanese - Sarda - Napolitana. (E. Bongiovanni, Bologna)

Con lodevole tenacia e con nobiltà d'intenti, il compositore persegue il suo scopo, espletando un programma di italianità, e determinando una corrente di simpatia per la rinascita dell'arte folcloristica.

Sul mezzo ch'egli adotta — la grande orchestra — dissento. C'è una sperequazione evidente tra la materia sonora — modesta e circoscritta come il canzoniere popolare — e il grosso apparato strumentistico. Il giuoco non vale la candela. Ho già notato altra volta come la pletora degli impasti orchestrali crei una atmosfera di grigiore e un appesantimento di amalgame e di timbri, poco consono alla leggiadria della musa popolaresca.

ALDO FINZI.

Catalogo di Composizioni Sinfoniche di autori moderni, con la fotografia e una breve biografia di ogni musicista e le indicazioni della 1ª esecuzione, della durata e della composizione dell'orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Mattino*, Napoli.

È stato edito, ed è apparso in questi giorni, il catalogo delle composizioni sinfoniche moderne stampate in partitura formato tascabile dalla Casa Ricordi. È una elegante ed utile pubblicazione che reca, di ciascun autore, fotografia e cenni biografici. Ad ogni composizione è inoltre aggiunta la data della prima esecuzione, l'interprete, e la durata in minuti primi.

Gli autori rappresentati sono sessantatre e accanto a pagine già celebri, ma finora non pubblicate in partitura, si notano moltissimi lavori nuovi ed alcuni non ancora eseguiti di autori insigni. Indichiamo, ad esempio, fra questi Ildebrando Pizzetti, del quale, assieme alle altre pagine sinfoniche, appaiono l'*Introduzione all'«Agamennone»*, il preludio allo *Straniero* e *La cacciа di Sant'Uberto*, non ancora eseguita in concerto; Respighi, del quale appaiono le *Metamorphoseon*, dodici variazioni nuove per l'Italia, la *Lauda per la Natività* eseguita a Siena, i tre *Corali* di Bach e la *Passacaglia*; Alfano del quale oltre la *Sinfonia in mi*, appaiono le *Danze di Sakuntala* e l'*Eliana*; Alfredo Casella del quale sono state edite *Notte di Maggio*, *A notte alta*, *Convento veneziano*; Castelnuovo-Tedesco, con l'ouverture alla *Bisbetica domata*; Lualdi con *La leggenda del vecchio marinaio*, l'*Interludio* e *La danza della Figlia del Re*, *Sire Helewyn*; Gian Francesco Malipiero del quale appare una novità assoluta, e cioè i *Concerti* (non ancora eseguiti) per flauti, oboi, clarinetti, fagotti, trombe, tamburi, contrabbassi, inquadrati fra un *Esordio* e un *Commiato*; le *Toccate* del Frescobaldi, l'*Orfeo* di Monteverdi, la *Serenata* di Stradella elaborate per archi dal Malipiero; Perosi con l'*Adagio* del terzo quartetto; Percy Pitt col *Paolo e Francesca*; Zandonai con le sue trascrizioni dell'ottavo *Preludio* di Bach e dell'*Aria* di Porpora per cello ed archi. Queste le novità, alle quali vanno aggiunte pagine di giovani valorosi cui è toccato l'onore della stampa della partitura. Accanto a queste edizioni vi sono quell'e già note ma di uguale interesse, ed altre soltanto di recente stampate in questo comodo e nitido formato, quali la *Seconda Sinfonia*, la *Canzone dei ricordi* e la *Tarantella* di Giuseppe Martucci, l'*Interludio* e la *Danza satiresca* della *Dafni* di Mulè, le *Scene infantili* di Napoli e così via, tutta musica cioè che viene ad accrescere queste belle pubblicazioni italiane utili alla divulgazione delle musiche nostre ed agli studiosi della musica contemporanea.

P.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

F. CHOPIN

Trascrizioni varie

(Wilhelmj-Corti)

E. R. 1241.	Larghetto, dal Concerto per Pianoforte. Op. 21.	L. 6
E. R. 1242.	Notturno. Op. 9 N. 2	» 4
E. R. 1243.	» » 27 » 2	» 5
E. R. 1244.	» » 32 » 1	» 4
E. R. 1245.	» » 32 » 2	» 5
E. R. 1246.	» » 37 » 1	» 4
E. R. 1247.	Romanza, dal Concerto per Pianoforte. Op. 11. Parafrasi.	L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Liceo Musicale di Bologna. — Concorsi (con scadenza a fine settembre) per i seguenti posti d'insegnante:

2 alla cattedra principale di pianoforte;

1 alla cattedra di armonia, contrappunto e fuga;

1 alla cattedra di violino;

1 alla cattedra di corno;

1 alla cattedra di organo e composizione organistica.

® Opera Nazionale Dopolavoro di Como (Via Indipendenza 22). — Concorsi provinciali con scadenza il 25 c. m.:

a) per *Bande* costituite da almeno sei mesi, divise in varie categorie: con organico di grande partitura; di media partitura; di 18 elementi o meno.

b) per *Società Corali* costituite da almeno sei mesi, divise a seconda che sono composte di voci miste o sole voci maschili.

Premi in medaglie per i complessi e per i maestri.

® Music School Settlements di Nuova York. — Concorso internazionale, con premio di 500 dollari, per una composizione inedita, di stile e veste tecnica tali da renderla adatta all'esecuzione per parte di scuole musicali, o gruppi di dilettanti. La composizione può essere per orchestra d'archi, o per cori con accompagnamento d'orchestra d'archi, o un Concerto per due pianoforti con accompagnamento d'orchestra d'archi, o un « Singspiel » od opera teatrale per ragazzi, comprendente cori e danze, e di durata non superiore a 50 minuti. Il vincitore cede all'Associazione per la creazione di borse per scuole di musica (banditrice del concorso) i diritti di esecuzione e radiotrasmissione per un anno; il lavoro sarà eseguito a Nuova York nella primavera del 1932. Il premio è stato offerto dalla signora John Hubbard, di Parigi. Il concorso si chiude col 1° dicembre 1931.

® Scuola Superiore di Musica, F. Chopin - Varsavia (Rue Sienkiewicz 8). — Concorso di esecuzione di lavori di Chopin, libero a tutti i pianisti (uomini e donne) di qualsivoglia nazione. Scadenza per le iscrizioni, il 30 dicembre 1931. Premi tre, rispettivamente di 5 mila, tre mila e due mila zloty.

® La Commissione aggiudicatrice del Concorso De Angelis-Valentini, indetto dall'Istituto Nicolini di Piacenza (vedi nostro fascicolo di giugno), è risultata composta dei maestri Renzo Bossi, Giovanni Spezzaferri e Enrico De Angelis Valentini.

® Il maestro Ettore Fornasa; con la sua *Primavera sul Retron*, ha vinto il premio per la Canzone vicentina, indetto dal Dopolavoro provinciale.

® Al Concorso pianistico bandito dalla Casa Ricordi di S. Paolo (vedi nostro fascicolo di aprile) il 1° premio venne assegnato alla signorina Georgette Pereyra ed il 2° al signor Adolfo Tabacow.

NOTIZIE

® Si sono riuniti a Milano i rappresentanti dei teatri lirici d'importanti città dell'alta Italia, sotto la presidenza dell'avv. De Pirro, Segretario generale della Federazione dello Spettacolo e con l'intervento di cospicue personalità.

I convenuti hanno escogitato i mezzi, riassunti in un ordine del giorno, atti a favorire la rinascita dell'attività lirica.

® Riconosciuta l'opportunità di procedere a una revisione dello statuto della Società italiana degli Autori ed Editori, il Capo del Governo ha nominato Commissario della stessa, con i poteri del consiglio, l'attuale presidente dott. Roberto Forges Davanzati. Egli dovrà, nel termine di tre mesi, sottoporre alla approvazione degli organi competenti le riforme necessarie.

® Il Duca Marcello Visconti di Modrone, Podestà di Milano, è stato nominato presidente dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala. Sono stati nominati membri del Consiglio d'Amministrazione, il senatore Borletti, il maestro Giordano, Tito Ricordi, Gino Rocca, l'architetto Tononi, l'avv. Bianchini, il comm. Mataloni, il gr. uff. Tarlarini e il ragioniere Angelici, per gli oblatori. Manca il

rappresentante del Sindacato Fascista dei Musicisti.

Su proposta del presidente, il Consiglio riunitosi per la prima volta ha nominato vice presidente Umberto Giordano e formata la Commissione esecutiva del presidente, del vice presidente, del comm. Tito Ricordi e del comm. Mataloni, deferendole lo studio immediato del programma per la stagione imminente e di tutte le altre questioni riguardanti l'ordinamento amministrativo ed artistico dell'Ente autonomo.

® A Populeto (Belluno) ove trascorse la giovinezza Silvestro Boito — padre di Stefano, Camillo ed Arrigo — venne inaugurata una lapide-ricordo. Pronunciò il discorso commemorativo l'avv. Dino Gusatti Bonsembiante, e fu eseguita musica di Arrigo Boito con la partecipazione del soprano bellunese Hilda Monti, di una scelta orchestra e della corale del Dopolavoro.

® Il prof. Alamiro Giampieri, insegnante al Conservatorio Paganini di Genova, ha inventato due importanti congegni automatici che perfezionano il clarinetto senza pregiudicare la digitazione che rimane inalterata. Il primo è applicabile al Clarinetto sistema Boehm e permette l'emissione del Si bem. a forchetta, mediante l'apertura automatica di altra chiave, eliminando il plateaux, la piccola chiavetta laterale ed ogni sorta di bilancere. Il secondo è applicabile ad ogni Clarinetto di qualsiasi sistema e serve a rendere indipendente il foro del Si bem. in terza linea da quello del portavoce.

® Un nuovo Trio si è formato a Torino. Lo compongono i maestri Sandro Fuga (pianoforte), Aldo Priano e Benedetto Mazzacurati.

® *Il Valzer in mi magg.* del maestro Renato Bellini, sarà eseguito, nella prossima stagione di concerti, dal celebre pianista Rosenthal.

® A Firenze (Via dei Bardi 42) si è costituito un Ufficio designazione concertisti allo scopo di valorizzare il Concertista italiano e la musica italiana, in un ambiente libero da mire di speculazione.

L'Ufficio, in rapporto con i Sindacati regionali dei musicisti e degli Enti che si occupano di esecuzioni musicali, organizza concerti per ora in tutta Italia, e presto, si spera, all'estero.

I Concertisti e i Compositori che intendono avvalersi dell'opera dell'Ufficio (che è diretto dai maestri Spartaco Copertini e Giulio Pasquali), sono invitati a dare la propria adesione.

Molti ed importanti sono i voti di plauso finora pervenuti alla nuova Istituzione, a principiare da quelli del Ministro dell'E. N

® Il Congresso udinese del folklore, che si svolge ad Udine, ha approvato un ordine del giorno favorevole al progetto di una fono-filmoteca internazionale linguistica-folkloristica, della quale riconosce l'alto valore scientifico.

® Il 26 dicembre, ricorrendo il centenario della prima della *Norma* alla Scala, si avranno grandi festeggiamenti belliniani a Catania. Il programma, in linea generale, comprenderà una stagione lirica al teatro Bellini con *Norma*, *Sonnambula*, *Puritani* e forse *La straniera*; pellegrinaggio alla casa ed alla tomba del sommo compositore; una visita al Museo che racchiude pregevolissimi suoi cimeli; udizione di sue composizioni inedite; grande concorso bandistico ecc.

® La Triennale di Milano (Esposizione internazionale delle Arti decorative e industriali moderne e dell'Architettura moderna) pubblica il programma della sua prima manifestazione che avrà luogo l'anno venturo, nel nuovo palazzo al Parco.

Nel suo ordinamento figura anche una mostra delle arti grafiche ed una del teatro.

® Il maestro Romeo Franzoni, insegnante per tanti anni al Conservatorio di Parma, ha donato alla Biblioteca del Liceo Paganini di Genova pregevoli autografi e notevoli composizioni musicali manoscritte e stampate di Nicola De Giovanni, illustre violinista, compositore e direttore d'orchestra genovese.

® Da una recente intervista col conte D'Ancora, si rileva che le novità che figureranno nel cartellone del Teatro Reale dell'Opera, del quale egli è vice presidente, sono le seguenti: *La donna serpente* di Alfredo Casella; *Madonna Oretta* di Primo Riccitelli; *La beffa a Don Chisciotte* di Salvatore Messina, ed il ballo *Belkis, regina di Saba*, di Respighi.

Saranno allestite per la prima volta, inoltre, *Rigoletto*, *Fanciulla del West*, *Lodoletta*, *Débora e Jaèle*, *Francesca da Rimini*, i *Maestri Cantori*, *Pelléas e Mélisande*.

® Il cartellone della stagione autunnale al Dal Verme di Milano — direttore Padovani — promette: *Otello*, *Gioconda*, *Bohème*, *Boccaccio* di Suppè (coi recitativi musicati) e *Il velo d'oro*, nuova opera del maestro Giovanni Quintieri, su libretto di Lega.

® Il Comunale di Bologna, si riaprirà quest'anno con *Parsifal* diretto da Guarnieri. Seguiranno *Forza del destino*, *Wally* e *Vedova scaltra*, dirette da Bavagnoli.

® Al Donizetti di Bergamo (stagione autunnale) si daranno: *Tosca* con Bruna Rasa, Ziliani e Rossi Morelli; *Norma* con la Scacciati; *Adriana Lecouvreur* di Cilea.

® Una stagione lirica italiana si svolgerà nel prossimo inverno al Teatro Reale del Cairo, da gennaio a marzo, direttore Antonicelli.

® Il Regio di Parma, invece, resterà chiuso anche nel carnevale prossimo.

® Mario Saint-Cyr ha pubblicato (editore De Santis di Roma) un volumetto d'informazioni sulla Classe di esercitazione orchestrale della Reale Accademia Filarmonica romana, con un profilo del maestro Di Donato, fondatore e direttore della classe.

® Nel prossimo ottobre la città di Altamura inaugurerà un monumento al suo illustre concittadino Saverio Mercadante, ivi nato nel 1795. Per tale ricorrenza, il nostro collaboratore avv. Giuseppe De Napoli pubblicherà una monografia dal titolo *La triade melodrammatica altamurana* (Giacomo Tritto, Vincenzo Lavigna (che fu maestro di Verdi) e Saverio Mercadante.

® Il Civico Liceo musicale di Legnano, ormai al suo secondo anno di vita, ha pubblicato l'Annuario dal quale si rileva l'incremento che ha saputo dargli il direttore Francesco Neglia, assecondato da volonterosi insegnanti.

® Le prime novità che verranno inscenate all'Opéra di Parigi, saranno: *La duchessa di Padova*, di Le Boucher: *Un giardino sull'Oronte* di Bachelet. In seguito si darà *Vercingetorige*, i cui autori sono: il senatore Clémentel pel libretto, e Canteloube per la musica.

® La nuova stagione all'Opéra Comique di Parigi (della quale è stato nominato direttore per otto anni il signor Louis Masson) si inizierà il 2 ottobre con *Pelléas et Mélisande*. Seguirà, diretto da Masson, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Saranno ripresi diversi lavori del repertorio antico, come *I pellegrini della Mecca*, di Gluck; *Pré aux Clercs* d'Hérold, e presentate diverse novità, tra le quali alcuni balletti di Larmanjat, di Schmitt, di Fraggi, e le opere *La donna nuda* di Février, *Commedie Goldoniane* di Malipiero, *Diable amoureux* di Roland Manuel ecc.

® La prima della nuova opera lirica *Arabella* di Strauss avrà luogo a Dresda, sotto la direzione di Busch, in occasione d'un *festival* in onore dell'insigne maestro.

® La Battaglia di Legnano di Verdi, sarà inscenata prossimamente al Comunale di Augusta, in Germania, e L'Italiana in Algeri di Rossini, già rappresentata al teatro di Stato di Monaco, lo sarà, nel prossimo inverno, anche in altre città tedesche.

® A S. Salvador è stata fondata una Accademia di musica « S. Cecilia », della quale è direttore il maestro Adriano La Rosa, che dirige pure l'Orchestra sinfonica nazionale.

® La stagione lirica dell'Opera Civica di Chicago si è chiusa con un deficit di un milione di dollari.

NECROLOGIO

® Il 15 luglio, a Firenze, il violinista Fanfulla Lari, fondatore e direttore di un Quartetto, nonchè di una scuola per violinisti. Insegnava anche al Conservatorio. Era nato in Empoli nel 1876.

® Pure la scorso luglio, a Genova, Alfredo Berisso, nato a Buenos Aires nel 1873. Pittore, musicista e raccoglitore di strumenti musicali che sapeva perfezionare e modificare, lascia un centinaio di pubblicazioni, molte delle quali édite dalla nostra Casa.

® A Pistoia, il 28 agosto, il maestro Angelo Borlenghi, nato a Gussola (Cremona) nel 1878, direttore della Filarmonica Pietro Borgognoni. Insegnò anche al Conservatorio Cherubini di Firenze e fece molte composizioni e riduzioni per banda.

® Appena quarantacinquenne, è morto a Parigi André Tessier, eminente musicologo, dotato di vasta cultura, di reale facoltà di sintesi e di vero ingegno di scrittore. Meritano particolare menzione i suoi lavori sullo *Stile strumentale francese del XVII secolo*, sui *Maestri del Clavicembalo del XVII e XVIII secolo* e su *Couperin*. Collaborava, attualmente, col Prunières, all'edizione completa delle opere di Lully.

® Il 21 agosto, a Lugano, il celebre violinista Cesare Thomson, nato a Liegi nel 1856. Oltre che esecutore di primissimo ordine, fu anche insegnante nei Conservatori di Liegi e di Bruxelles, e compositore. Tra i suoi migliori lavori, si ricorda una *Passacaglia*, su temi di Händel.

® Al Cairo, il 23 agosto, l'avv. Gennaro Fornario, sopraintendente di quel Teatro Reale. Grande amico dell'Italia, si deve a lui se il nostro Museo della Scala ha potuto ottenere dal governo egiziano alcuni cimeli della prima rappresentazione dell'*Aida* in quella città.

® Il 3 scorso, presso Vienna, il maestro Franz Schalk, nell'età di 58 anni. Allievo di Bruckner, si era dedicato alla carriera di direttore d'orchestra, nella quale aveva acquistato sicura fama.

" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

SOLFEGGIO

PANSERON (A.) (122147). *A B C Musical para duas e trez vozes da mesma altura.* (B) L. 6,—
POZZOLI (E.) (E. R. 1306). *Solfeggi parlati e cantati.* Appendice al III. Corso. (B) L. 6,—

PIANOFORTE

AUBER (D. F. S.) (E. R. 1337). Fra Diavolo. Ouverture. (B) L. 2,50
—— (E. R. 1338). La Muta di Portici. Ouverture. (B) L. 2,50
BEETHOVEN (L. van) (E. R. 1305). *Addio al Pianoforte.* (B) L. 2,—
—— (E. R. 1339). *Coriolano.* Ouverture. » » 2,50
—— (E. R. 1340). *Egmont.* Ouverture. » » 2,50
BELLINI (V.) (E. R. 1345). Norma. Sinfonia. (B) L. 2,50
CHERUBINI (L.) (E. R. 1348). Medea. Ouverture. (B) L. 2,50
CHOPIN (F.) (E. R. 1329). *Tarantella*, Op. 43 (Brugnoli). (B) L. 3,—
CONSOLO (F.) (122296). *Inno della Repubblica di San Marino.* L. 2,—
MALIPIERO (G. F.) (122116). *Epitaffio.* (A) L. 5,—
MARINUZZI (G.) (122163). *Tornano le rose.* Tango brasiliano. (A) L. 5,—
MONTANI (P.) (E. R. 1267). *Studi caratteristici.* (B) L. 10,—
ROSSINI (G.) (E. R. 1375). Il Barbiere di Siviglia. Sinfonia. (B) L. 2,50
SINFONIE, OUVERTURES E PRELUDI CELEBRI. (E. R. 1273). Vol. 3° (Cherubini). (B) L. 12,—
TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 987). *Antologia di musica antica e moderna.* Vol. 8°. (B) L. 15,—
(Paglietti A. (?-1683). Aria Allemagna con alcune Variazioni; Ricercar per lo rossignolo; Suite; Canzon: über dass Henner und Hennergeschrey. — Le Bègue A. (1630-1702). Suite. — Couperin L. (1630-1665). Passacaglia; Prélude (originale); Lo stesso Preludio, trascritto liberamente. — Muffat G. (1635-1704). Grave e Allegremo; Toccata; Passacaglia. — Buxtehude D. (1637-1707). Toccata; Canzonetta; Passacaglia; Preludio a Corale - Durch Adams Fall ist ganz verderbt; Preludio a Corale - Ein feste Burg ist unser Gott. — Pasquini B. (1637-1710). Sonata in Fa; Sonata per Cembalo in Do; Toccata per Organo in Mi minore; Toccata per Organo in Do; Toccata per Organo in Do; Toccata del II Tono; Toccata dell'VIII Tono; Toccata del V Tono; Ricercare del II Tono; Ricercare; Toccata; Partite diverse di Follia; Partite di Follia; Partite di Bergamasca; Toccata con lo Scherzo del Cucco; Canzone francese; Partita I; Partita II; Tre Arie; Sonata a due Cembali.

ORGANO

OSWALD (H.) (122107). *Sonate.* (A) L. 20,—

CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G.) (122132). *Qu'en avez-vous fait?* Poésie de M. Desboredes-Valmore. (A) L. 5,—
BURLEIGH (H. T.) (122235). *Negro Spirituals.* Second Album. (A) Sc. 3/—
BUSTINI (A.) (122202). *Sirmio. Lunare.* (S-T). Versi di C. De Nuvoli. (A) L. 6,—
—— (122203). *Le notti senza luna.* (S-T). Versi di Giacomo Prampolini. (A) L. 5,—
—— (122204). *La tua villa.* (S-T). Versi di Vittorio Malpassuti. (A) L. 5,—
COBIAN (J. C.) (122312). *La casita de mis viejos* (La casetta dei ricordi). Tango (MS-Br). Versi di E. Cadicamo. (A) L. 5,—
DI VEROLI (M.) (122129). *Sirena bruna.* (S-T). Versi di Guido Pinelli. (A) L. 5,—
DONATO (V. P.) (122259). *Vengan muchachos* (Su, camerati!). Tango (MS-Br). Versi di V. P. Donato. (A) L. 5,—
GIURANNA (B.) (122102). *Las estrellas del cielo* (S-T). (A) L. 5,—
LACUEVA (A.) (122265). *A solas* (Solitudine). Tango (C-B). Versi di J. Fasslo. (A) L. 5,—
LONGO (A.) (122138). *Tre Canzonette del Poliziano*: 1. L'amante filosofo (S-T). — 2. La partenza (MS-Br). — 3. La incostanza (S-T). (A) L. 6,—
MARINUZZI (G.) (122162). *Tornano le rose.* Tango Brasiliano (MS-Br). (A) L. 5,—
SANTOLIQUIDO (F.) (122198). *Mélancolie.* (MS-Br). Versi di Billis. (A) L. 6,—
TIRINDELLI (P. A.) (122109). *Congedo.* (S-T). Versi di Maria Fiori. (A) L. 5,—
—— (122110). *Triste primavera.* (S-T). Versi di Olga Benetti. (A) L. 5,—
—— (122111). *Passione.* (S-T). Versi di X. » » 5,—

VIOLINO

FERRARA (B.) (E. R. 1314). *Lo Studio del Violino elementare e progressivo.* (De Angelis). Vol. 4°. (B) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1263). *Aria, dalla Suite in Re per Archi* (Wilhelmj-Corti). (B) L. 2,—
CHOPIN (F.). *Trascrizioni varie* (Wilhelmj-Corti):
—— (E. R. 1241). Larghetto, dal Concerto per Pianoforte Op. 21. (B) L. 6,—
—— (E. R. 1242). Notturno, Op. 9 N. 2. » » 4,—
—— (E. R. 1243). » » 27 » 2. » » 5,—
—— (E. R. 1244). » » 32 » 1. » » 4,—
—— (E. R. 1245). » » » » 2. » » 5,—
—— (E. R. 1246). » » 37 » 1. » » 4,—
—— (E. R. 1247). Romanza, dal Concerto per Pianoforte Op. 11. Parafrasi. (B) L. 5,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

GUARNIERI (A.) (122148) *Canzone di Serenata* (A) L. 6,—

FLAUTO E PIANOFORTE

GLUCK (C.) (E. R. 1304). Orfeo. Scena dei Campi Elisi (Veggetti). (B) L. 3,—

CORNO

CORRADINI (C.). (E. R. 1318). *Sette Duetti* per 2 Corni. (B) L. 6,—

QUARTETTO D'ARCHI

GIANFERRARI (V.). *Quartetto*:
——— (121601). Partitura in-16°. (A) L. 10,—
——— (121602). Parti staccate. » » 20,—
PEROSI (L.). *Quartetto N. 3*:
——— (122057). Partitura in-16°. (A) L. 10,—
——— (122058). Parti staccate. » » 20,—

ORCHESTRA

BASSANI (G. B.) (121968). *Largo*. Trascrizione di G. Tebaldini per Archi, Oboi ed Organo. Partitura in-16°. (A) L. 5,—
BIANCHI (R.) (122165). Jaufré Rudel. Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 15,—
FRESCOBALDI (G.) (121971). *Fuga in Sol min.* Trascrizione per Archi ed Organo di G. Tebaldini. Partitura in-16°. (A) L. 5,—
MASETTI (E.) (122177). *Ora di respro*. Partitura in-16°. (A) L. 8,—
PASQUINI (B.) (E. R. 1071). *Toccata e Pastorale*. Libera trascrizione per Orchestra d'Archi (Toni). Partitura in-16°. (B) L. 6,—
PIZZETTI (I.). La Sacra Rappresentazione di Abram e d'Isaac. Opera completa. (A) L. 60,—
SCARLATTI (A.) (121974). *Sonata* per Flauto, Archi e Cembalo. Trascrizione di G. Tebaldini. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

GRANDE BANDA

WESTERHOUT (N. v.). *Rimembranze pugliesi*. Pezzo caratteristico (S. Rubino):
——— (122113). Partitura (A) L. 8,—
——— (122114). Parti staccate. » » 15,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

DE FANENGO (L. F.) (F. Limenta). *Due Pezzi* per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino e C.basso ad libitum):
——— (122142). *Canta il viandante*. Antica melodia popolare svizzera. (A) L. 6,—
——— (122144). *Strimpellatori girovaghi*. Grottesco. (A) L. 6,—
DE GIOSA (N.) (122164). Napoli di Carnovale. II. Fantasia (De Cecco). (A) L. 10,—
MANCINELLI (L.) (122216). Cleopatra. Scherzo-Orgia (Culotta). (A) L. 10,—
MARINUZZI (G.) (122285). *Tornano le rose*. Tango brasiliano (Culotta). (A) L. 6,—
MARTUCCI (G.). *Due Pezzi*, trascrini per V.no, V.cello e P.forte (Flauto, V.no II. e C.basso ad libitum) (De Cecco):
——— (122072). *Tempo di Mazurka*, Op. 11. (A) L. 6,—
——— (122073). *Notturno*, Op. 31. » » 6,—
MONTEMEZZI (I.). Hellera. Due Fantasie (Culotta):
——— (122094). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 15,—
——— (122108). » » 2° » » » 12,—
VERDI (G.). I due Foscari. Due Fantasie (Culotta):
——— (122161). Fantasia sul 2° Atto. (A) L. 15,—
——— (122174). » » 3° » » » 15,—
——— Macbeth. Due Fantasie (Culotta):
——— (122122). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 15,—
——— (122135). » » 3° e 4° Atto. » » 12,—
——— (122105). Simon Boccanegra. Fantasia sul 2° e 3° Atto (Culotta). (A) L. 10,—
WESTERHOUT (N. v.). *Tre Pezzi*, trascrini per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Paoli):
——— (122224). Bal d'enfants. (A) L. 6,—
——— (122225). Canzonetta. » » 6,—
——— (122226). Romanza. » » 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

BACH (J. S.). *Be contented, o my soul*. Transcribed by H. Cohen. (Oxford University Press, London). 2/—
BEHREND (F.). *Rothenburg od der Tauber*. Sechs Klavierstücke. (Raabe & Plothow, Berlin).
BOLTON (H.). *25 Additional Exercises* for daily Practice. (Elkin & Co Ltd., London). 1/6—
BOYCE (W.). *Alla Caccia*. Adapted by A. Moffat. (Augener Ltd., London). 2/—
BRUSCHETTINI (M.). *Tre Stornelli*. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—
CLEMENTI (M.). *Sonata in do magg.* Op. 21. N. 3. Con prefazione, analisi e diteggiatura di V. De Rubertis. (M. Calvello, Buenos Aires).
DE RUBERTIS (V.). *Imitazioni* a 2 e 3 Voci. (U. Pizzi, Bologna). L. 7,—
FRESCOBALDI (G.). *XV Capriccs*. Transcription par F. Boghen. (M. Senart, Paris).
GOLS (X.). *Suite*. (M. Senart, Paris). Fr. 15,—
GUARINO (C.). *Capricci di maschere*. Suite. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 12,—
LAZARE-LÉVY. *Deux Sonatines*. (M. Senart, Paris) Fr. 15.
HUTCHINSON (V. H.). *A Field Day*. An easy Suite. (Elkin & Co Ltd., London). 2/—
LEBAN (E.). *Nell'immensità dello spazio*. Impressione notturna. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—
LIND (G.). *Selection* arranged by the Composer. (Augener Ltd., London). 2/—
LODI (L.). *Due canzoni russe*, trascrite. (U. Pizzi, Bologna). L. 5,—
MANAS (E.). *Danses populaires Turques* en forme de petite Suite. (M. Senart, Paris). Fr. 11,—
MARKHAM LEE (E.). *Roving Fancies*. (Elkin & Co Ltd., London).
MASETTI (E.). *Valzer*. L. 5. — *Omaggio a Schumann*. L. 6. — *Foxtrottino*. L. 5 (U. Pizzi, Bologna).
MUTI (A.). *One Step*. (A. Muti, Cosenza). L. 6,—
NICHOLLS (F.). *Album of Miniatures*. (Elkins & Co Ltd., London). 2/6
PANNAIN (E.). *Minuetto*. (Curci, Napoli). L. 6,—
TEMPLETON (A.). *Toccata*. (Augener Ltd., London) 2/6
VUATAZ (R.). *Pain Quotidien*. (M. Senat, Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

MASETTI (E.). *Una capanna, un bimbo, una stella*. Facile e diteggiato. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 3,—
TRAPP (M.). *Klavier-Konzert*. Op. 26. (E. Eulenburg, Leipzig).

DUE PIANOFORTI

HUTCHINSON (V. H.). *The young idea*. Rhapsody for Piano and Orchestra. Arranged for two Pianos. (Elkin & Co. Ltd., London). 4/-

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Società delle Cartiere Meridionali

Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filigranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:

ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)

GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere

Sede in ROMA

Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:

TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXXI

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

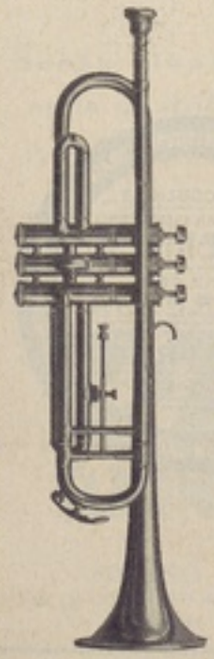


Incisione elettrica

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



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI

9 - VIA DEL GIGLIO - 9

FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

MONOPOLE

Catalogo e Listini gratis a richiesta

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



Compresse di

ASPIRINA

il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione senza danneggiare il cuore.

BAYER

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

LA SECONDA RAPSODIA UNGHERESE DI LISZT

eseguita dalla celebre Orchestra Tzigana



MAGYARI IMRE

La seconda Rapsodia di Liszt interpretata da un'Orchestra Tzigana Ungherese! È impossibile ottenere un quadro d'ambiente magiaro più perfetto di quello che suscita davanti a noi questa magnifica incisione. Di dischi riproducenti la celeberrima Rapsodia, suonata da pianisti o da grandi orchestre, ve ne sono a decine: anche il Maestro Weissmann e il pianista Strenger l'hanno eseguita per noi (R-9221). Ma un disco come questo, nel quale la prima orchestra tzigana del mondo si esibisce con spettacolosa bravura nell'interpretazione del più famoso e caratteristico dei pezzi ungheresi, è veramente una rarità del genere.

Disco 10638-O - diam. cm. 25 a doppia faccia, prezzo L. 18,—

DISCO ODEON

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZI

S. A. EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH - Via L. Palazzi, 19 - MILANO

Negozio di vendita in Milano: A. R. A. Largo Santa Margherita

Senza rivali nella qualità e nel prezzo



CERTIFICATO DI GARANZIA

VENDITA RATEALE

Cataloghi gratis

E. ZACCAGNINI

FABBRICA PIANOFORTI TORINO

VIA TIEPOLO - TEL. 65-154

MILANO — G. RICORDI & C. — Via G. Berchet, 2

ROMA — G. ALFONSI — Via G. Lanza, 146

GENOVA — ASINELLI & DE-EORDEGH — Via Galata, 50 (rosso)

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,—

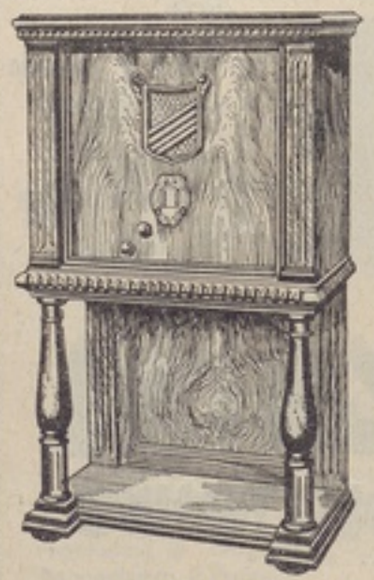
(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

A. Della Corte. — « La forza d'amor paterno » di A. Stradella . . . Pag. 389
L. Cocchi. — I Canti della Sardegna . . . . . » 397
A. G. Sprovieri. — Enrique Oswald . . . . . » 401
RIVISTA DELLE RIVISTE: Profezie. - Osservazioni sul teatro musicale (a proposito d'un concorso). - Musica moderna spagnuola. - Italia. - Estero . . . » 402
VITA MUSICALE: Onoranze a D. Lorenzo Perosi. - Teatri. - Concerti . . . » 410
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann). - Lettera dalla Svizzera (G. Doret) . . . . . » 412
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica corale. - Musica sacra e per organo. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 417
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 423
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 427

BRANI MUSICALI

Ferraria L. E. - *Due Studietti* per Pianoforte.



L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 38.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio *senza basamento*, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee
Potenza, selettività, riproduzione perfetta

Vendita rateale presso la n. Sede e le n. Rivendite autorizzate

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

Anno XIII Ottobre 1931-IX N. 10

MVSICA D'OGGI

"La forza d'amor paterno,,

di ALESSANDRO STRADELLA

Frammentaria e lacunosa qual'è, la conoscenza del melodramma secentesco trae vantaggio dalla pubblicazione di un'opera di Alessandro Stradella, *La forza d'amor paterno*, che il prof. Alberto Gentili ha ridotta pel pianoforte, elaborando la partitura manoscritta recentemente pervenuta alla Biblioteca nazionale di Torino, e l'editore Ricordi ha stampata. Pubblicazione quasi integrale, essendo stati espunti soltanto alcuni frammenti, che il revisore giudicò o minori nella musica o licenziosi nel libretto. Precisamente, per dichiarazione dello stesso elaboratore, è riferito lo stato della partitura; cioè: trentacinque arie sono accompagnate dal basso continuo non cifrato; sedici, intieramente o parzialmente, da due violini e un basso. L'oscurità che avvolge la nascita e la fortuna, sia di questa opera, sia dell'altre dello Stradella, impedisce di accertare se tale manoscritto aspettava compimento o ritocchi, o servì a una rappresentazione, della quale non abbiamo notizia. Il Burney possedette e, purtroppo, smarrì una copia del libretto, datato « Genova, 1678 » (1).

Il librettista è rimasto ignoto. L'intreccio deriva dalla storia notissima di Stratonica, figlia di Demetrio Poliorcete e moglie di Seleuco Nicator, re di Siria nel III secolo a. C. Stratonica si invaghì del figliastro, Antiocos Soter. Il medico Erisistrato s'accorse della passione e con prudenza la rivelò al Re; questi stoicamente rinunziò alla propria consorte (ecco la forza dell'amor paterno), affinchè il figliastro potesse sposarla. Tale storia, che inspirò pure un famoso quadro a Ingrès, fu sceneggiata da parecchi librettisti. Sarà bene ricordare, per eventuali ricerche e identificazioni, che venti anni prima della data fissata all'opera stradelliana, e cioè nel 1658, veniva rappresentato al San Cassiano di Venezia l'*Antioco* del Cavalli, su libretto del noto facitore di melodrammi Nicolò Minato, e che nel 1666 appariva al San Salvatore di Venezia il *Seleuco* di Sartorio, su libretto dell'istesso Minato. Un libretto, anch'esso intitolato *Seleuco*, fu musicato dal Draghi, a Venezia, nel 1676. L'argomento, probabilmente identico nei varii libretti, era poi ripreso dallo Zeno, dal Botturini e da altri, per le musiche di secentisti o di settecentisti, ora col titolo di Seleuco, ora con quello di Stratonica, ora con l'altro di Antioco. Vi è forse parentela fra il libretto dello Stradella (1678) con quelli ora ricordati del '58 e del '66 e del '76? In ogni modo, lo Stradella trattò un argomento già divulgato ai suoi tempi, il quale recava inserito, com'era pure

costume, un episodio secondario (l'amore di Lucinda che, innamorata di Arbante, è destinata sposa ad Antioco), e due parti comiche, Rubia, una grinzosa troppo arzilla, e Silo, il cortigiano.

Brevemente, l'intreccio.

Re Seleuco sta per sposare la straniera Stratonica, a lui sconosciuta, costretta a nozze per legge di guerra. Suo figlio Antioco, promesso sposo a Lucinda, non l'ama, essendo invaghito di Stratonica, di cui ha veduto soltanto l'effigie. Stratonica inclinerebbe ad amare Antioco, ma resiste nella fedeltà al Re. Lucinda invano ama Antioco, ed è amata da Arbante, che ella respinge. Rubia tenta di farsi amare da... tutti quanti.

Riguardata esternamente, l'opera risulta così costituita nelle principali parti vocali e nella sceneggiatura:

	ANTIOCO castrato	SILO basso	STRATONICA soprano	RE tenore	LUCINDA soprano	ARBANTE castrato	RUBIA contralto	EURINDO castrato	ERSISTRATO basso
				Atto primo					
Arie	1	1	3	1	1	1	2	1	—
Duetti	2	2	2	—	—	—	1	—	—
				Atto secondo					
Arie	3	—	2	2	1	1	3	3	1
Duetti	—	—	1	1	—	—	—	—	—
				Atto terzo					
Arie	2	—	1	1	2	1	2	1	—
Duetti	1	1	1	—	—	—	—	—	—
				Totale dei pezzi di ciascun personaggio					
Arie	6	1	6	4	4	3	7	5	1
Duetti	3	3	4	1	—	—	1	—	—

MUTAMENTI DI SCENE

ATTO PRIMO			ATTO SECONDO			ATTO TERZO		
I. Campagna:	5 scene	19	I. Giardino:	7 scene	16	I. Boschetto:	10 scene	19
II. Reggia:	8 »		II. Stanze:	6 »		II. Stanze:	5 »	
III. Loggiato:	6 »		III. Galleria:	3 »		III. Sala regia:	4 »	

***

Alcune composizioni stradelliane si raggruppano secondo la finalità accademica o certe stesure proprie di quel tempo. Ariette, quasi popolaresche, appaiono inserite nella prosa della commedia *Il Biante*, in 3 atti e 3 intermezzi con violino e basso. Arie, e anche pezzi strumentali o a 5 voci, in stile madrigalesco, compongono le accademie, o sieno serenate, l'*Accademia d'amore*, allegorica, e *Damone*, pastorale. Nella operetta mitologica *Circe*, rifatta, con allusioni a un cardinale e ai granduchi di Toscana, il carattere cantatistico delle arie e dei recitativi si permea di operistico nel virtuosismo vocale e nel trattamento istrumentale. Nell'*Invenzione per un barcheggio*, designato quale « ultima composizione » dello Stradella, corrisponde alla superficiale allegoria una fluente melodica, accuratamente accompagnata dall'orchestra, che esegue pure sinfonie e interludi.

Altre composizioni appartengono decisamente al genere melodrammatico. I due atti dello *Schiavo liberato*, designato « dramma in musica », svolgono con coerenza, progressività, senza scene a effetto, le avventure tassesche (*Gerusalemme liberata*, XVI) di Armida, di Rinaldo e di altre due persone. La musica tende all'epicità, sdegnando qualsiasi tratto popolaresco, elevando liricamente gli episodii principali, favorendo gli insieme. I tre atti dell'*Oratio cocle sul ponte* sono invece episodici, suddivisi in ben sessanta scene, affidati a 7 soprani, 1 contralto, 1 tenore, 3 bassi. Le arie, o con strumenti, o col continuo e 2 violini, risultano per lo più generiche, raramente individuali; l'immancabile nutrice e i cori dei soldati echeggiano il popolaresco, come le sinfonie, nudrite di danze. Anche nel *Corispero*, che lo Hess reputa un dramma giovanile, il popolaresco è presente nella sommarietà del dramma superficiale. Non manca la vecchia nutrice, che civetteggia con due servi, con i quali anche la Regina scherza volentieri. Con le arie dei dieci personaggi s'alternano cori a 4 voci di soldati o di popolani. Miglior commedia e musica più espressiva, tendenti alla tenerezza, all'intimità, formano i 3 atti del *Floridoro o Moro per amore*, con otto personaggi, compresi il servo e la nutrice. Accanto a sedici arie serie, accompagnate da 2 violini obbligati, molte ariette scorrevoli e popolaresche. Non prima del 1679 sarà stata composta quell'autentica opera comica che è *Il Trespolo, tutore balordo, ovvero Amore è veleno e medicina degli intelletti* (libretto di G. B. Ricciardi), di cui il protagonista, uno fra i primi « bassi comici », farsescamente giuoca insieme con 3 soprani, 1 contralto, 1 tenore. Il gustoso tono conversevole del recitativo passa alle arie; dal che lo stile dell'opera resulta unificato. Soltanto otto pezzi per canto sono notati con 2 violini obbligati. Una sinfonia precede ciascun atto. Scarseggiano gli insieme. Incisiva è la rappresentazione musicale del tutore, innamorato pertinace, e accoratamente deluso. Nella adeguata vivacità sentimentale, nel tratto caricaturale, sobrio e elegante, sia l'aria sia la canzonetta acquistan tanto di scioltezza, di verità, perfino di umanità!

***

Contemporanea, quasi, del *Trespolo* è la *Forza d'amor paterno*. Dramma o commedia? Malagevole è la classificazione. Per la pseudo storicità del libretto, il sapore dell'intrigo, la presenza della nutrice e del confidente, essa sarebbe da ascrivere fra i melodrammi. Se non che più della tradizionale struttura l'accento prevalente nella musica, laddove emerge, saggiamente moderato nell'enfasi, semplicemente, umanamente toccante, e tale da far dimenticare la presunta boria dei personaggi, fa apparir quest'opera piuttosto una commedia. Anche la scorrevolezza, l'eleganza affettuosa dei discorsi musicali, tanto nel recitativo quanto nelle arie, un palpito cordiale, misuratamente incalzante e scemante, determinano quel « mezzo carattere », pel quale un'opera convenzionalmente si distingueva dal melodramma e dalla farsa. Ma neppur questa è opera da prendere in blocco; giova distinguere, per l'efficacia, scena da scena, se non addirittura pagina da pagina. Poichè non tutto è degno del nome di arte. Improvvise rinuncie della fantasia creatrice scoprono trascuratezze, meccanicità, perfino bassezze, come la scena della follia di Antioco. E dal primo al terzo atto è un digradare di bellezza, di gusto, di interesse.

Dopo la sinfonia, non più esigua di altre del suo tempo, il musicista imposta il dramma e ne accenna gli svolgimenti con una robustezza di accenti che lo rivela fortemente sensibile ed eloquente. Son trenta pagine di non comune coerenza e entità. Nell'invocazione di Antioco innamorato palpita delicatamente un soave sentimento naturistico e affettuoso, cui succede un più ansioso accento di sconforto (con reminiscenze di Carissimi, pag. 8, batt. 10 e 11). Dati i mezzi e le maniere, l'arietta di Stratonica sopraggiungente, preannunciata da poche frasi incalzanti sui gradi dell'accordo maggiore (reminiscenza specialmente di Cavalli), non contrasta con la situazione. Scampata alla tempesta, la donna, costretta a nozze con il re vincitore, s'addimostra invitta e sicura. Cortese e senza cerimonie, il dialogo di Stratonica con Antioco si svolge con naturale scorrevolezza dei periodi opportunamente innestati, sul semplice continuo. Scarso è il distacco armonistico, e quindi espressivo, fra la promessa di Stratonica discreta e l'inizio della confessione di Antioco (pag. 17, batt. 4-5). Veramente bello e forte è l'acceso, commosso recitativo di Antioco, che nel descrivere il suo tormento ascende in drammatica progressione e scema cromaticamente, e nel donare alla donna l'immagine esaltatrice ansiosamente s'agita e dolora (pagine 22-23). Con un tocco sobriamente ironico interloquisce Rubia, allorchè Antioco e Stratonica, ravvisatisi, ammutoliscono e impallidiscono; parole curiose di persona estranea e volgare, frase che, distinguendosi fra quante erano state finora udite, rappresenta chi le pronuncia (pag. 25). Con più rapido e vario ritmo conclude il dialogo ansioso (pag. 29).

Più avanti non troviamo un serto di pagine altrettanto coerenti, ma arie, ariette e canzonette, più o meno vivaci e gustose, e un recitativo che troppo spesso si impigrisce nella battuta a 4/4, con valori non minori della semicroma. Per ciò siamo assai lontani dalla minuziosa intelligenza d'un Monteverdi o d'un Lully, che, frazionando i valori o instancabilmente mutando i ritmi, conferivano bella plasticità alla declamazione e rilievo alle più importanti parole. L'interesse drammatico cede talvolta a quello elementarmente musicale, cioè melodico e ritmico, mentre le armonie o i contrappunti non spiccano per originalità. Sul comunissimo 6/8 guizzano o ballonzolano o sonnecchiano frasucce sovente fugate, e svaniscono: per lo più ne resta un grazioso gusto secentesco. Non si giustifica un'aria di Stratonica (pag. 30), se non per un certo vezzo, del tutto improprio al caso. Ma pure si sorprendono facili e logiche realizzazioni di qualche attimo psicologico: come il trapasso del convenzionale recitativo nella melode d'una canzonetta, appena la parola lo suggerisca (pag. 32-33). In Silo, che si offre marito a qualunque donna, ritroviamo qualche accento del comico Trespolo, ma Rubia, che canta l'amore (pag. 45), non ci appare quella che realmente è. D'ora innanzi Stradella va facendosi sempre più generico; i personaggi non hanno più figura ed essenza: una bocca sì, e cantano. Può capitargli di imbroccare, ma è un'eccezione. Come il bellissimo lamento di Arbante (pag. 58-60), un personaggio finora inesistente, improvvisamente diventato un grande sentimentale, un grande lirico; questa breve aria col suo breve da capo, lenta svolgentesi in un ristretto ambito, su un accorato ostinato, tiene in sè tanta malinconia e tanto sconforto! Son questi i compensi alle arie scolasticamente fugate (pag. 65), ai vani dialoghi di Lucinda e Arbante, al duetto a canone (pag. 80). Poche battute, talvolta, valgono a ricondurci al dramma (pagine 76-77). Eurindo si incarica di congedarci, alla fine del primo atto, con un'arietta che vorrebbe esser gaia, e nella quale si ascoltano, forse la prima volta, fioriture. Queste appariranno d'ora innanzi più frequenti.

Perchè sempre più frequenti? Chi sa? Per destare una qualche curiosità laddove il dramma langue e il compositore *dormitat*?

Ci viene incontro il re Seleuco con un 6/2 scalpitante. Ma più attrae la scena del Musico, che con le sue canzonette dovrebbe provocare la catarsi (il medico di corte è certo aristotelico) nell'afflitto Antioco. Il quale, esagerando ormai nelle fioriture, su parole che neppur destano un'immagine (pag. 112-113), rinuncia a svolgere emotivamente lo spunto « Morirò », probabilmente fecondo. Piace la verosimilissima uscita di Rubia « Dove ne vai, sgarbato?... ». Nella cadenza del duetto di Stratonica e Seleuco fa nuovamente capolino Carissimi. C'è una filza di ariette di cui la vacuità ha pietosamente suggerito all'elaboratore accompagnamenti intricati, ma invano! (pag. 138, 207, ecc.). Ci son momenti di evidente disattenzione, « Luca, fa presto! », come nella scherzosa canzonetta di Stratonica, che dovrebb'essere invece funebre. Un passaggio da recitativo cantatistico (Carissimi, Tenaglia), e inutili fioriture sulla parola « misurar », a pag. 145. E fra molte altre inutili pagine s'arriva a quella che apparirebbe culminante: dibattuto fra l'amore di Stratonica e il rispetto di suo padre, Antioco impazzisce. Di tale stato sarebbe verosímile una rappresentazione realistica, o pietosa, o indifferente... ma burlesca, farsesca no. Il librettista qui è proprio repugnante. Ad Antioco, disgraziato e folle, fa dire:

Non vedi che Giove
converso in un bove
la bella mia stella
mi tenta rapir?

(E Stradella lo segue con una canzonetta). Gli fa anche parodiar l'Ariosto:

Le dame, i can levrier, le vacche, i tori,

sì che Rubia commenta:

Che fantastiche scene!

E direbbe: inette e nauseanti, se ella stessa non fosse Rubia. Qui il teatro del secondo Seicento mostra la miserabile bassezza dei suoi ideali e la viltà dell'edonistica. Così termina il secondo atto.

Breve è il terzo, preceduto da un'insipida sinfonia. Scarsissimo di essenza drammatica, il che è più sgradevole negli episodii culminanti, esso mostra sempre più pallidi i personaggi principali, e dà invece risalto (o è nostra illusione, pel confronto?), a Rubia. Tediosamente abbonda il fiacco recitativo, invano sostenuto dal movimento delle parti d'accompagnamento. Si delinea, attraverso i sempre più frequenti e inopportuni ornamenti delle arie, l'opera di tipo concertistico, cioè antioperistico, quello che, scadendo il concetto del dramma, trionfava appunto nel secondo Seicento.

Quest'opera stradelliana non viene a modificare la già nota fisionomia del teatro musicale del tempo, ma ne diventa un elemento due volte significativo. Una, per le molte e molte considerazioni offerte all'indagine formalistica: fra le quali quella del recitativo che, non mai monteverdianamente curato, bellamente si trasforma in arioso allorchè il dramma è percepito dal compositore, il che capita di rado, mentre resta arido, secco, laddove è drammaticamente negletto; dell'aria, che, atteggiata nelle varie specie del tempo, non trovasi rigorosamente a un punto della scena, principio, mezzo o fine, ma fiorisce ove il discorso la determina;

dall'assenza dei cori, degli insieme, non avendosi che rare congiunzioni di due voci; della particolare vivacità ritmica nelle canzonette dei servi; della distinzione fra arie accompagnate da solo cembalo e quelle orchestrali, e della scarsa attenzione alle stesse parti orchestrali; dell'inclinazione al virtuosismo vocale; eccetera, eccetera; E un'altra volta è significativo per la particolare vivacità fantastica, che fa alquanto lieto e vario il formalismo uggioso del formalissimo e raziocinante secondo Seicento, e per la sensibilità, che sembra particolarissima, degli effetti, espressa, quando è espressa, in una melodia (per lo più in movimento « adagio »), accaldata, intensa, torturata, nudrita d'un fervore drammatico degno dei migliori del primo Seicento, plasmata in una linea vocale carezzosa, cui l'esperienza dell'autore donava amabilità e umanità.

Se non è dato, per difetto di documenti, di ascrivere lo Stradella a questa o a quella scuola, e se neppur si può proclamarlo novatore e originale, il gusto proprio della sua musica è tale da rivelarlo distinto da quei contemporanei che meno imprecisamente si conoscono oggidì. Per il *Trespolo* egli sembrava incisivamente brioso e, nelle convenienze della commediola, perspicacemente delicato negli effetti. Per *La forza d'amor paterno* appare, laddove è ispirato, un assai cordiale artista, pronto all'emotività e misurato.

Il dar lode della pubblicazione al maestro e professor Alberto Gentili, coltissimo rielaboratore, e all'editore Ricordi, è un dovere, che ogni italiano e i musicofili d'ogni paese compiono con gratitudine.

A. Della Corte.

---

(1) L'ipotesi della rappresentazione a Genova, e nel 1678, potrebbe essere sostenuta da due considerazioni.

Una: la partitura, riconosciuta autografa meno che in dodici arie, appartenne al conte Giacomo Durazzo, che tanta parte ebbe nel movimento musicale a Vienna al tempo di Gluck, e cioè a mezzo il secolo decimottavo. A Vienna certo egli acquistò le prime edizioni dell'*Orfeo*, dell'*Alceste*, di *Paride ed Elena* di Gluck, la prima edizione parigina dell'*Orfeo*, le partiture dei balletti francesi e anche tenne per sè le parti orchestrali necessarie all'esecuzione teatrale. Nel 1765 il Durazzo era a Venezia, ambasciatore cesareo. E' verosimile che ai suoi libri, venuti poi alla famiglia sua genovese, s'aggiungessero cinque volumi di Alessandro Stradella, il quale visse, compose e morì appunto a Genova. Un discendente di Giacomo Durazzo donava la sua biblioteca a un convento di frati nel Monferrato. Da questi frati venivano infine acquistati i volumi di musica che il bibliotecario della Nazionale di Torino, prof. Luigi Torri, affidava per l'esame e la trascrizione al maestro Alberto Gentili.

E l'altra considerazione: lo Stradella ebbe relazioni con Genova (compose il *Barcheggio* per le nozze di Carlo Spinola con Paola Brignole, e *Il lamento del Tebro e due ninfe*, cantata, « per lo sposalizio della D. Anna Pamfila Aldobrandino di Roma e il Principe Doria di Genova»), e a Genova si spense, ucciso.

Poche notizie verosimili, e poche sicure, costituiscono finora la biografia dello Stradella, le une e le altre pubblicate da H. Hess (*Die Opern A. S. s.*, Breitkopf u. H., 1906) e da A. Einstein (*Ein Bericht über den Turiner Mordanfall A. S.*, in Sandberger Festschrift, 1918).

Alessandro sarebbe nato il 1645 a Vignola, o a Montefestino, nel Modenese. Suo padre fu il cavalier Marco Antonio, « vice marchese per il duca di Sora, governatore di Vignola ». Un suo fratello, Francesco, appartenne all'ordine agostiniano. Nessuna certezza intorno agli studii. Nessuna data è sicuramente legata all'esecuzione delle sue opere. Il suo nome non appare nella cronologia dei teatri di Venezia. Colà, e altrove, insegnò canto, probabilmente: « dava lezioni di musica e sonar d'istrumenti ». Redasse un piccolo *Libro de' primi elementi*. Forse visse a Roma, avendo composto cantate per l'aristocrazia romana e su poesie di romani, e il prologo (1672) alla *Dori* del Cesti, rappresentata a Roma.

D'un avvenimento del 1677 siamo largamente informati. Nei manoscritti *Mémoires* della reggenza di Maria Giovanna Battista di Nemours, duchessa madre di Savoia, serbate nel R. Archivio di Torino, si narra « un avvenimento davvero straordinario e che non aveva avuto precedenti ». E cioè:

Un musicista di nome Stradella, rapita a Venezia l'amante di Aloisio Contarini, la condusse a Torino, ove quel nobile venne qualche tempo dopo a cercarla, accompagnato da quaranta amici, domestici e bravi. Egli insistette presso la Reggente, affinchè l'uomo e la giovane gli fossero consegnati. Gli fu risposto che ciò non poteva avvenire. Allora egli chiese che la giovane o fosse internata in un convento, per farsi monaca, o sposasse Stradella, e che fino a quando una di queste due soluzioni non s'avverasse, fosse proibito al musico di praticare la sua professione. La famiglia del Contarini, molto offesa dell'ardimento del musico, inviò qualche tempo dopo a Torino due scellerati, che lo ferirono con quattro o cinque colpi di spada; poi si ritirarono presso il marchese di Villars, ambasciatore di Francia, dal quale furono accolti, grazie ad una commendatizia dell'abate d'Estrades, ambasciatore a Venezia. Un'azione così nera e orribile in un paese che fino ad allora non aveva mai veduto nulla di simile, offese fortemente la Reggenza, la quale fece istanza all'ambasciatore affinchè i due assassini fossero consegnati alla giustizia (il loro delitto li rendeva indegni di qualsiasi asilo o impunità), ma non ottenne nulla. L'ambasciatore pose in salvo i due delinquenti.

Questa versione non tardò ad aver fortuna. Essa incoraggiò molti biografi ad indugiare sulla spedizione punitiva, descrivere la moresca gelosia dei nobili veneziani, e concluderne che « canto e colpi di coltello marciano in compagnia nella musicale Italia ». Un'altra versione, più verosimile, resulta dai rapporti che il rappresentante della Baviera alla Corte di Torino, J. B. Schalck, trasmetteva al suo governo su i più importanti avvenimenti della corte di Madama Reale. Eccone la parte che riguarda lo Stradella:

Torino, 31 luglio 1677.

In questi giorni un nobile veneto di nome Contarino è arrivato qui, con uno dei suoi amici ed insieme hanno avuto udienza da Madama Reale. Si dice che egli sia venuto a Torino per raggiungere la sua amante, la quale fu sedotta da un musico che abitava in casa del Contarino. Si dice pure che il musico e l'amante abbiano preso al Contarino gioielli del valore di 10.000 ducati. Chieste notizie dei fuggiaschi, si è appreso che la ragazza si è ritirata in un convento di monache e il musico in un chiostro. I nobili veneti sono già rimpatriati....

Torino, 7 agosto 1677.

... Dopo che la ragazza di Contarino e il musico si ritirarono in un convento, fu disposto che dovessero restarvi. Essi hanno restituito al Contarino soltanto ciò che avevano preso, ma in realtà si tratta di gioielli che il Contarino aveva donato alla ragazza. Al più due o tre mila ducatoni. Il musico era stato rimesso in libertà, ma, data la presenza di veneziani a Torino, è restato chiuso nel chiostro.

Torino, 16 ottobre 1677.

Vostra Altezza avrà appreso dall'ultimo mio rapporto del luglio che un nobile veneto dal nome Contarino, venuto a Torino denunciò con indignazione che un famoso musico di nome Stradella aveva sedotto la sua amante; poichè costei attualmente trovasi nel convento di Santa Maddalena, egli sollecita che gli sia restituita. Ciò che Madama Reale abbia risposto non è stato possibile sapere. Sembra soltanto che il Contarino sia partito di qui insoddisfatto. Intanto poichè il musico aveva l'abitudine di recarsi quotidianamente a visitare l'amante nel chiostro, domenica scorsa accadde che, ritornando egli a casa fra le 5 e le 6 di sera, fu assalito da due persone sconosciute (con tutta probabilità mandate dal Contarino) nei pressi di piazza San Carlo. Gli sconosciuti, dopo averlo ferito due o tre volte, e gravemente, si rifugiarono nel palazzo dell'ambasciatore francese (marchese di Villars), che non è lontano da quella piazza, e pare vi sieno ancora nascosti. In seguito a ciò fu chiuso il portone dell'Ambasciata e ovunque furono messe guardie per sorvegliare i delinquenti. Madama Reale è molto spiacente che tali fatti accadano in Torino, a danno di una persona messa sotto la sua protezione. E perciò, si dice, essa ha scritto al Re invitandolo a ordinare all'ambasciatore la consegna di quella gente alla giustizia, nel caso non si possa espatriarla. In quanto allo Stradella, si spera che egli se la cavi...

30 ottobre 1677.

Il cardinale (d'Estrée) aveva l'intenzione di andare, il 27, a Pinerolo; ma egli ha rinunciato al viaggio; vi si recò in sua vece l'Ambasciatore di Francia; questi, secondo la voce pubblica, condusse seco i due delinquenti, che avevano attentato alla vita di Stradella, li provvide del necessario, e li pose in salvo; ciò che è da credere, poichè essendo state tolte le guardie alle porte del palazzo, e così pure ai bastioni, ognuno poteva entrare ed uscire. Questi avvenimenti e le altre cose avvenute furono confermate nella riunione del Gabinetto. L'Ambasciatore partecipò a tale riunione; Madama Reale si mostrò molto fredda verso di lui, e non lo pregò neppure di prendere posto, come vuole l'etichetta, accanto ai capitani della guardia. In seguito a ciò l'ambasciatore uscì dalla sala, dicendo ad alcune nobili dame: « Oggi, nel gabinetto, tira vento freddo ». Un incidente insomma quale non era mai avvenuto a Corte.

6 novembre 1677.

... In quanto all'ambasciatore francese, egli ha ripreso a frequentare la Corte, ed è riapparso martedì per la prima volta nella Camera di Parada, ove si faceva musica. Colà egli ha parlato alla presenza del cardinale d'Estrée con Madama Reale, spiegando i motivi del suo agire verso i delinquenti. Così la faccenda fu aggiustata e l'ambasciatore e l'ambasciatrice potettero riapparire nel Gabinetto. E' opinione di molti che il Re abbia dato ordine all'ambasciatore di mandar via i delinquenti, ma non si sa con sicurezza. Frattanto essi si sono messi in salvo, e tutte le guardie e la sorveglianza non sono servite a nulla, ciò che dispiacque assai a Madama Reale.

Come poi sia andata a finire la faccenda non si sa. Due Cantate dello Stradella, dedicate appunto a Madama Reale, proverebbero appunto che il musico restò a Corte; probabilmente restò con lui anche la sua Ortensia. L'intervento degli ambasciatori di Francia a Venezia e a Torino fa supporre che gente molto autorevole si sia interessata alla fuga degli amanti. Domenico Contarini era morto doge nel gennaio del 1675, e Luigi Contarini fu eletto doge nel 1676 (cfr. Muratori, *Annali*, anni cit.). Nè prima nè dopo l'episodio torinese sarà avvenuto il fiabesco tentativo di uccisione in S. Giovanni Laterano, a Roma, durante una fantastica esecuzione dell'oratorio *S. Giovanni Battista*. La leggenda narrò che lo Stradella cadde sotto i colpi dei Contarino. Non è così. Ancora due documenti:

Mercoledì sera fu ucciso il famoso musico Stradella — 28 febbraio 1682. (Avviso da Genova nel volume degli Avvisi da Venezia del 1682. Cancelleria Ducale, Avvisi e Notizie dall'Estero).

Genova, 7 Marzo 1682.

Per inditio della morte di Alessandro Stradella fu fatto due giorni sono priggione il signor Battista Lomellini detto Bauiolo, e due suoi fratelli si sono messi in Chiesa, vociferandosi per gelosia di una comediante, che è la medesima per la quale qui venne l'Abbate Granuella, il quale doppo di haverla ingrauidata si partì, e ne prese la protettione il detto Lomellini, e chi penetra il segreto dice, che il Stradella imparando musica e sonar d'instrumenti a qualche dame, fra' quali una sorella di questi.... per ciò ne sia morto. In seguito di questo ha il Magistrato dell'Inquisitione fatto ordinare à Carlo Ambrosio Lonati, perito nel suono di uiolino, che per divertirsi le dame hauea frequenti le chiamate, che eschi dal dominio Genouese fra tre giorni, et egli obedì al primo, che ieri seguì la partenza. Si uocifera anche, che simil successo incontrerà un barbiere unico nel taglio de capelli per le medesime, ateso le moderne usanza di testa, et egli, che ne cava non ordinari regali, di pochi giorni fa comparire noue mode. (Avviso da Genova. Cancelleria Ducale: Avvisi e Notizie dall'Estero 1682).

Il 31 agosto dello stesso 1682, un nipote di Francesco Stradella (forse figlio di Alessandro?) offriva al Duca d'Este manoscritti « del fu signor Alessandro » per « 600 dobble », ma l'offerta veniva respinta (19 agosto) « perchè la detta dimanda è paruta qui for di modo grande et esorbitante ».

Quattro anni dopo veniva eseguito al Teatro Fontanelli di Modena, nell'autunno, *Il Trespolo tutore balordo*, dello Stradella, libretto in 3 atti di G. B. Ricciardi (Tardini V. *I Teatri di Modena*, III, Modena, 1902). E' questa l'unica notizia di rappresentazioni stradelliane nel '600.

I canti della Sardegna

Il pastore sardo, il quale — nelle vallate dense d'ulivi, nelle lande petrose o negli altipiani macchiati di cisti e di lentischi, tra le ginestre profumate e le èriche erboree — riempie del suo canto lento, triste e monotono il vasto silenzio delle sue solitudini, evoca — ignaro — con la sua voce, inflessioni le quali, spesso, non molto differiscono da quelle che, secoli e secoli (e forse millenni) or sono, i suoi antichi progenitori — pastori e agricoltori anch'essi — lanciavano per i cieli sterminati, in quegli stessi luoghi e, forse, in quegli stessi atteggiamenti...

La Sardegna è infatti una delle regioni d'Europa, dove l'elemento etnico primitivo si è conservato più lungamente puro e immune da infiltrazioni estranee. A ciò ha contribuito certo un complesso assai vario di cause: la posizione geografica dell'isola, le sue caratteristiche fisiche e geologiche, le sue vicende storiche, ecc.; ma più di tutto forse la natura psicologica stessa del popolo sardo, il quale, pur cordialmente e squisitamente ospitale, è, per tradizione e sentimento, tenace conservatore dei proprii usi e istintivamente diffidente, in tutte le manifestazioni della vita, verso ogni parvenza di novità.

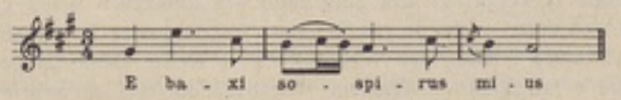
L'intransigenza di questi fieri isolani fu, per molto tempo, mal conosciuta e male interpretata; nel passato, anzi, fu ampiamente diffusa nel continente la concezione d'un popolo sardo quasi selvaggio e indomabile, facile e pronto alla vendetta... Alla vendetta? Forse. Ma facile e pronto pure ai migliori sentimenti di giustizia, di lealtà, di fede e di affetto famigliare: sentimenti vivi e spontanei, di cui troviamo spesso un diretto e cristallino riflesso nei suoi canti.

Canti interessantissimi sempre e che, pur nelle differenziazioni offerte da regione a regione, presentano una mirabile unità etnofonica e, non di rado, una notevole e caratteristica espressività, ben degna di essere conosciuta e considerata.

I canti sardi sono per lo più un po' uniformi, tristi, soffusi di un vago senso di nostalgia e di accurata mestizia; appaiono talora come nenie che, nel loro ripetersi monotono, incessante, sconsolato richiamano alla mente certi canti orientali e rivelano facilmente allo studioso di etnofonia comparata l'affinità dell'« etnos » primitivo sardo con quello nord-africano. Non di rado si arricchiscono anche di inflessioni un po' rudi, quasi selvagge; ma in ogni caso recano con sè il profumo agreste e sano delle cose naturali e una spontaneità, che è il riflesso di una sensibilità primitiva, ma schietta, non inquinata da tutte quelle false iridescenze, che Demostene denominava i cosmetici dell'anima.

Nella vita del popolo sardo il suono e il canto hanno una grandissima importanza; anzi si potrebbe quasi dire che essa è tutta intensamente e profondamente materiata di musica, la quale corrisponde a una vera necessità interiore ed esercita una larga funzione individuale e sociale.

Come tutti i canti veramente etnici, i canti sardi hanno estensione melodica e sviluppo assai limitati. Talvolta si compongono di un unico breve inciso, come la seguente cantilena tratta dalla pregevolissima raccolta pubblicata da Giulio Fara, il più appassionato e autorevole divulgatore del folklore sardo:

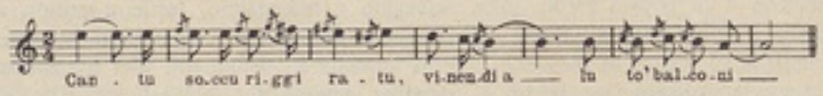


« *Volate sospiri miei ai piedi di chi adoro; se non siete graditi, tornate a questo cuore* ».

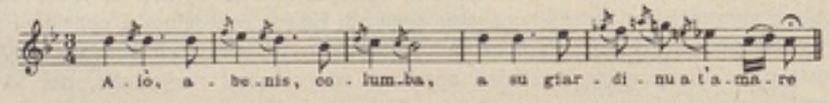
Il più delle volte però sono costituiti da due incisi, alternati in varia guisa e non di rado seguiti da una specie di coda terminale. Su questi temi il popolo sardo adatta variamente le parole delle sue canzoni e non è infrequente il caso che uno stesso frammento melodico sostanzi musicalmente una ninna-nanna (« ninnia ») e una canzone funebre (« attittidu »), un mottetto o una canzone di beffa; nè si può passare sotto silenzio la speciale e caratteristica usanza ancora assai in vigore in molti paesi sardi, specialmente nelle ricorrenze festive, in cui i cantori popolari riuniti improvvisano liberamente su questi temi, gareggiando fra loro.

La tonalità di questi canti è talvolta vaga, alquanto indecisa e indeterminabile, con frequenti, repentine e originali transizioni armoniche; ma ciò che costituisce la caratteristica melodica di maggior rilievo è la grande quantità di fioriture (gruppetti, mordenti, trilli, appoggiature) che adornano questi canti, spesso con inflessioni extra modali o costituite da intervalli melodici minimi (un terzo o anche un quarto di tono) completamente dissueti dal nostro sistema musicale comune.

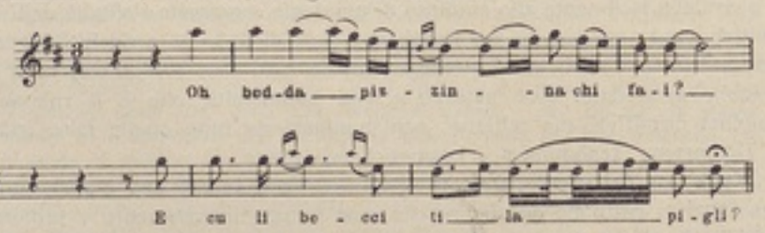
Eccone alcuni esempi in una serenata tempiese, in un mottetto del nord e in una serenata umoristica:



« *Quanto sono entusiasta nel venire al tuo balcone: gentile di modi, tu sei quella che m'ha incantato* ».



« *Andiamo, vieni, colomba, nel giardino ad amarti* ».



« *O bella fanciulla, che fai? Te la prendi con i vecchi? I vecchi sanno dar buoni consigli, ma tu stai meglio coi giovanotti* ».

I canti sardi hanno in generale un carattere monodico; alcuni però — proprii di speciali circostanze festive, nuziali o funebri — richiedono la compartecipazione completa o parziale del coro; non mancano poi nemmeno esempi di una certa rudimentale polifonia nei così detti canti « a ttenores » o « a cuncordiu »: in questi casi una voce — per lo più il tenore — eseguisce la melodia principale con le parole, mentre i bassi, con voci gutturali e roche, fanno da pedale e altre voci — soprani e falsettisti — ricamano, vocalizzando, melismi svariatissimi.

Quanto alla natura e al timbro delle voci, sono da rilevare alcuni caratteri particolarissimi: i tenori e i soprani cantano per lo più con timbro aperto (specialmente nelle note acute), sgargiante, talvolta alquanto nasale e tremolante; i tenori poi, con marcatissimo meccanismo di testa, possono ascendere fino a note acutissime della gamma, fino a gareggiare in estensione con le voci femminili di contralto; i bassi invece, con marcato appoggio di petto, emettono suoni profondissimi, spesso un po' rochi, che conferiscono ai loro canti quello speciale carattere selvaggio, che impressiona vivamente l'ascoltatore forestiero, che si reca a visitare la caratteristica regione dei « nuraghi » dalle mura ciclopiche...

I sardi usano oggigiorno talvolta accompagnare il loro canto con la chitarra o la fisarmonica (*sunettu*): strumenti entrambi di importazione extraregionale; ma esistono degli strumenti antichissimi, i quali sono assolutamente indigeni e che vengono non infrequentemente usati ancora attualmente: primo fra tutti e tipico le « launeddas », dette anche « aenas », (derivazione etimologica da avena, che non può non richiamare alla mente il virgiliano

« ... *gracili modulatus avena* »

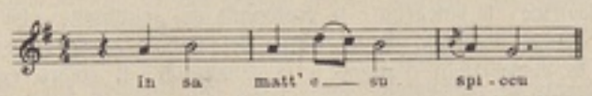
Questo strumento, di carattere decisamente agreste, risulta composto da tre canne di varia lunghezza, che si imboccano e si suonano contemporaneamente: una — più grossa — funge da bordone, le altre — aventi ciascuna quattro fori rettangolari — danno varie note. Il suono di questo strumento è piuttosto gracile, di timbro alquanto nasale e, forzatamente, monotonale.

Oltre le « launeddas », si possono ancora ricordare alcuni strumenti, più o meno primitivi, usati in Sardegna, dei quali alcuni, più che suoni, dànno propriamente rumori, ronzii o fischi: il « pipaiolu » o « sulittu e tamburinu » (zùfolo e tamburino), il « flauto de canna », il « trunfa » (scacciapensieri) e altri di minore importanza.

In rapporto poi alla poesia, il Fara distingue due principali forme: il « muttettu » e il « muttu ». Il primo, originario delle regioni meridionali, è assai breve e costituisce forse la forma più antica e primitiva; il secondo è a strofe più lunghe, per lo più senza rime o con rime disordinate.

L'amore, nelle sue forme più svariate e con tutte le infinite sue gradazioni (esaltazione, gelosia, odio, desiderio, ecc.) è il sentimento che più ampiamente e profondamente anima i canti del popolo sardo, il quale, malgrado l'apparenza rozza e primitiva, riesce a trovare espressioni ed immagini traboccanti non solo di affetto, ma anche di delicatezza, quando l'amore accelera i palpiti del cuore.

Uno dei più dolci e vaghi di questi canti è quello che incomincia:

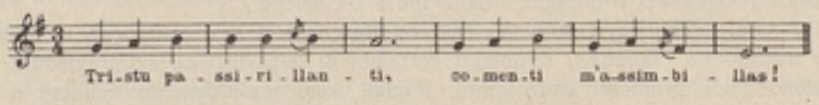


« *Sulla pianta di lavanda canta l'usignuolo; il mio cuore è piccolo: ci stai tu solo. Due cuori sono uniti senza sapere il come: sembrano divisi, ma è uno solamente* ».

Assai affine al precedente nel carattere melodico triste e vago e uguale per valore etnofonico è il seguente: « Dalla finestra vedo una colomba morta. Non

lo voglio diviso il (tuo) cuore, lo voglio tutto. Alla rosa bianca stan bene garofani: vieni a me accanto, bocca con occhi belli... ».

Non stupisce, conoscendo l'irriducibilità del temperamento sardo, di trovare espressioni violenti d'un sentimento che non ammette transazioni: « Mi vedrai morto qui, se di me non avrai pena, bellezza pura e rara! ». Ma è pur sempre una sentimentale tristezza quella che dà la nota predominante a questi canti, come ancora risulta dal seguente « muttettu de tristura » (mottetto melanconico), tutto soffuso di grazia nelle parole e di accorata soavità nell'andamento melodico:

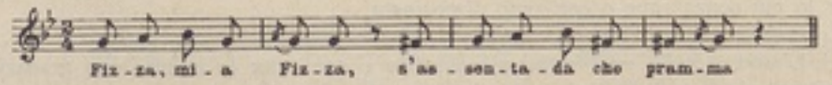


« Mesto usignuolo, quanto mi somigli! A piangere l'amante perchè mi consigli? Mesto usignuolo, quando sarò sotto terra fammi questa cantata... ».

E come in molti canti indiani, la donna è spesso paragonata alla colomba.

Qualche volta poi si può rilevare in questi canti amorosi anche una lieve increspatura umoristica: ma, come è stato detto, con carattere d'eccezione.

Assai lungo sarebbe trattare ancora delle ninne-nanne, delle canzoni festaiole, delle canzoni da ballo (spesso svolgentisi su parole senza significato o senza nesso, come in molti canti popolari fanciulleschi), delle canzoni di beffa o satiriche e dei canti religiosi (detti « gocius » nel sud, « gosos » nel nord), tra cui particolarmente diffusi sono quelli in onore di S. Efisio, guerriero protettore dell'isola. Ma di una particolare forma di canti occorre far cenno: delle nenie funebri, che abitualmente ora ancora si cantano nelle veglie mortuarie. Esse sono per lo più cantate da donne apposite (« attittadoras »), le quali compiono una funzione analoga a quella delle « preficae » romane; specialmente nell'ambiente funerario, che le determina, queste nenie possono raggiungere una potenza emozionale altissima. Come saggio di « attittidu » basti il seguente, in cui la frase cantata viene spesso interrotta da gemiti e singulti:



« Figlia, mia figlia, infiorata qual palma, candida qual giglio, oggi ti canta la mamma! Sembri una stella; di viso sei bella! domani vai in chiesa, figlia amata! ».

Canti semplice, certamente, questi che risonano nei raduni famigliari e nelle solitudini petrose e silvestri della Sardegna! Ma essi recano in sè una virtù mirabilmente vivificatrice: la sincerità e la profondità del sentimento che le determina!

« Dolori spingi boxi... ». È un detto del popolo sardo, che ne sintetizza efficacemente le disposizioni d'animo e la sensibilità: il dolore eccita il canto! E quando un'espressione è animata da un soffio dell'anima ha sempre in sè, anche se ingenua e primitiva, una espressività e una rispondenza, che invano tentano conseguire molte ponderose elucubrazioni cerebralistiche, che infestano e inquinano oggi il campo dell'arte! Il più umile fiore di prato sarà sempre opera più mirabile e vitale del più lussuoso, ma sterile fiore artificiale!

Luigi Cocchi.

Henrique Oswald

Figura calma e serena di artista ed insegnante coscienzioso, di quelli che considerano la missione dell'insegnamento un rigido e severo apostolato, Henrique Oswald si è spento in Rio de Janeiro il 9 giugno decorso.

Lontano da ogni lotta e da ogni competizione, tetragono ad ogni esibizionismo e ad ogni forma reclamistica che potesse dare maggior lustro al suo nome, la sua morte è stata tuttavia considerata un gran lutto per la musica brasiliana, chè egli era stato già definito da uno dei più noti critici: « la più completa figura di musicista che il Brasile ha prodotto », e la sua opera — vasta e multiforme — ha varie volte varcato i confini nazionali per avere la consacrazione di vividi successi nei più importanti centri europei e nord-americani. L'Oswald era nato in Rio de Janeiro il 14 aprile 1852 e dopo avere in São Paulo compiuto la prima istruzione sotto la guida del prof. Giraudon, nella età di appena 16 anni partì per l'Italia dove a Firenze completò la sua educazione musicale avendo a maestri Buonamici e Quetten per gli studi di piano e Marroni e Grazzini per quelli di composizione.

La lunga dimora nella Penisola, l'avere egli quivi contratto matrimonio con una gentildonna italiana e la predilezione sempre dimostrata per la nostra Patria, hanno fatto sì che nel « Dizionario dei Musicisti » di Carlo Schmidl, venisse qualificato: « italiano di adozione »; ma la sua arte, pur avendo una impronta personalissima, meglio assai può avvicinarsi a quella di qualche grande compositore francese. Certo nulla, o ben poco, essa ha risentito della influenza del folklore brasiliano, ma si è librata alta, ispirata, pura di ogni preoccupazione di sentimentalismi nazionali secondo l'impulso dell'immaginazione creativa. Varia è perciò essa, e molteplice. Per il teatro l'Oswald ha scritto: *La croce d'oro* in tre atti, *Le fate* in due atti e *Il neo* in un atto; come compositore orchestrale si è sopratutto affermato in due sinfonie di cui la seconda *in do minore* venne eseguita per la prima volta nel Teatro Municipale di Rio de Janeiro, dalla orchestra del Teatro Colon, sotto la direzione di Marinuzzi e fu poi ripetuta dalla Filarmonica di Vienna diretta da Weingartner; nella celebre *Suite* per orchestra eseguita nel 1888 a Firenze alla presenza dell'imperatore D. Pedro II; nel *Concerto* per piano e orchestra e *Variazioni* per piano e orchestra che sono, assieme con il *Concerto* per violino e orchestra, fra le sue ultime composizioni. Molto noti sono anche il suo *Concerto* per piano ed i *Tre studi* pure per piano il di cui primo tempo lo stesso autore ha orchestrato intitolandolo « Paesaggio di autunno », mentre nella musica da camera sono degni da ricordare e notevolissimi: *Quintetto* op. 18 *in do* per piano e corde, *Quartetto* op. 26 per piano e corde, *Quartetto* con piano, tre *Quartetti* per corde, tre *Trii*, due *Sonate* per violoncello e piano ed una *Sonata* per piano.

L'Oswald ebbe ammiratori e protettori illustri, quali l'imperatore D. Pedro II, il quale, colpito dalla genialità del giovanissimo musicista, fu appunto colui che volle si recasse a completare gli studi in Italia; fu caro ad illustri musicisti italiani e stranieri tra i quali Wagner, Liszt, e prima di stabilirsi definitivamente in Brasile, chiamato a dirigere l'Istituto di Musica di Rio, diede famosi concerti di sue composizioni in varie città italiane, in Parigi, Havre, Bruxelles, Monaco, ecc.

Arrigo G. Sprovieri.

RIVISTA DELLE RIVISTE

PROFEZIE

Il 2031 sarà un'epoca senza musica? — si domanda un redattore del *Sackbut*: e, considerando lo sviluppo sempre maggiore della musica meccanica, immaginando non molto lontano il giorno in cui il compositore scriverà direttamente i suoi lavori per essere riprodotti dal grammofono, ed il favore sempre crescente che questo — e la radio — trovano presso il pubblico, conclude che quell'epoca futura sarà molto malinconica per la musica. Comporre musica sarà un affare come un altro: ci sarà una enorme superproduzione di opere composte per commissione, in determinate condizioni, entro certo tempo: senza alcun concetto spirituale (sarà il trionfo della musica *oggettiva?*). Chi salverà i nostri discendenti dalla mediocrità sempre maggiore imperante nel mondo dell'attività musicale?

Un prospetto di quello che potrebbe essere l'attività musicale fra mezzo secolo è stato fatto da una rivista svizzera qualche tempo fa e riportato su queste colonne: il concertista virtuoso sarà (a meno di doti eccezionalissime) completamente scomparso: l'incisione grammofonica e la trasmissione radiofonica avranno raggiunto una eccellenza ed una perfezione di cui possiamo già farci un'idea ora, solo osservando i progressi della musica meccanica in questi ultimi dieci anni. Le sale da concerto saranno scomparse; in tutto il mondo non vi saranno che una ventina di orchestre composte di elementi eccezionali le quali, accaparrate dalle grandi compagnie, chiuse negli *studios*, incideranno nella cera o trasmetteranno a tutto il mondo sulle onde elettriche esecuzioni più che perfette dei grandi capolavori, che ognuno potrà gustare in casa propria senza muoversi dalla propria poltrona. E la vita sarà molto difficile per il musicista acceso dalla *sacra fiamma*: a meno che non possegga doti più che eccezionali di interprete o di compositore — nonchè l'arte di saperle *sfruttare* praticamente: la quale arte, forma già sin da ora gran parte del successo: ed il suo sviluppo aumenta con un ritmo che non lascia prevedere dove si arriverà.

Dunque il trionfo della macchina sull'uomo? — il quadro sarebbe piuttosto nero, se, fortunatamente, non vi fosse chi lo vede più serenamente, come ad esempio N. Slonimsky, il quale suppone di aver tenuto a Boston una conferenza... anticipata per il Centenario di Strawinsky che cadrà nel giugno 1982 ed alla quale suppone presente il compositore (auguri, maestro!).

Naturalmente Strawinsky è colui che ha dato, per sua maggior gloria, l'*essor* alla musica moderna ed ha sfruttato tutti gli strumenti creati dalla nostra epoca. Il quadro è assai spassoso: alcuni professori che si ostinano ad insegnare con i metodi antiquati del.., 1930 sono stati rinchiusi in manicomio per sicurezza pubblica. Oggi (1982) abbiamo un pianoforte che permette di acquistare in 70 ore una sicurezza tecnica da poter eseguire la *Fantasia cromatica* di Bach; un altro pianoforte, *contrappuntistico*, riceve (l'A. non dice come) in consegna un *tema* il più semplice: e lo elabora automaticamente con tutte le possibilità armoniche e contrappuntistiche immaginabili senza l'intervento del pianista o del compositore (questa è certamente musica *oggettiva*). Un soprano *sintetico* fabbricato nel laboratorio acustico di Montecarlo, dà la più bella, la più espressiva interpretazione che si possa immaginare della *Serenata* di Schubert.

E la composizione? Strawinsky nel 1934 (a presto dunque) ha trascritto *Le sacre du Printemps* per sette strumenti soli, e... all'unisono per giunta: ora annuncia la *Sinfonia del Silenzio*. Un altro compositore ha scritto le *Variazioni per l'occhio*, eseguite nonostante le proteste dell'autore; un terzo, anche più geniale, compone un *Quartetto* per... cinque strumenti immaginari. Un quarto scrive un poema *La Materia e lo Spazio* in cui dopo ventiquattro minuti di *trillo cosmico* (fatto da un trillo sulle due note più gravi del controfagotto) il primo pianeta fa la sua apparizione sopra un celestiale *glissando* di *Hecklphon*.

Il quadro è spassoso, ripetiamo, e pieno di particolari gustosissimi. Ma alla fine viene un sospetto: che questa gustosa *anticipazione* non sia che una smaccata caricatura di certe tendenze attuali. E allora, occupandoci più del presente che del futuro, riteniamo che un poco di semplicità e di sensibilità viva basterebbero a ostacolare, almeno in parte, l'insolente trionfo della *réclame* e della macchina.

Osservazioni sul teatro musicale

(a proposito d'un concorso)

A Parigi anche quest'anno — come sempre — ha avuto luogo al Conservatorio il concorso d'opera e d'opera comica tra i licenziandi allievi delle scuole di canto: ed in questo concorso tutte le opere vengono interpretate da studenti, accompagnati semplicemente al pianoforte, senza scena od altro: cosicchè da esse risulta il *puro* contenuto musicale del lavoro. Da tali audizioni si hanno risultati singolari i quali hanno permesso ad E. Vuillermoz di pubblicare in *Candide* alcune interessanti osservazioni che crediamo non iputile riportare.

« Quali sorprese ci riserbano questi *lavori pratici?* Da essi si può ricavare immediatamente la grande legge che domina tutto il teatro lirico, legge troppo spesso misconosciuta, e che si può formulare in questi termini: « Non bisogna esagerare l'importanza della parte musicale nel teatro lirico!

« Intendiamoci bene. La musica può, talvolta, assicurare il successo d'un lavoro o, per lo meno, non nuocere alla sua carriera. Ma non crediate che queste rare *eccezioni* rappresentino la *regola*.

« In realtà, ciò che fa il successo di un'opera è ora l'aneddoto, ora la situazione drammatica, ora l'intensità d'un personaggio o la composizione d'una parte principale: qualche volta anche la tradizione d'un certo acrobatismo vocale che manda sempre in visibilio il pubblico. L'emozione musicale non è che uno degli elementi d'attrazione — generalmente il più debole — dell'intero lavoro. La letteratura, il gusto del melodramma, la *mise en scène*, la sentimentalità, il romanticismo delle situazioni, il fascino del canto (sarebbe più esatto dire del cantante) ed una certa forma di spirito sportivo avido di competizioni, di campionati e di *record*, ecco ciò che domina il pubblico dei nostri teatri di musica.

« Non si tratta di sapere se una tale constatazione sia consolante o desolante per i nostri compositori: bisogna solo che il compositore abbia il coraggio di guardare le cose *come sono* e non scriva la sua opera per un *pubblico ideale* che, almeno per ora, *non* esiste. Non bisogna che i nostri teatri continuino ogni anno a contare dei *deficit rispettabili*, a causa d'opere in cui il talento del compositore non manca, ma l'*impostatura* delle quali è sbagliata. Non è la condanna della musica pura, ma è una revisione di valori da operare all'inizio del lavoro. Finchè non ci si deciderà a questo, il teatro lirico non rifiorirà ».

I commenti sono inutili: si può aggiungere che una tale prova riuscirebbe piuttosto compromettente anche per molte opere, specialmente di quest'ultimo quarto di secolo, le quali con l'aiuto di una spettacolosa messa in scena e d'una brillante tavolozza orchestrale hanno illuso sul loro *vero* valore musicale. Nomi e titoli? ognuno può ritrovarne nella propria memoria.

Musica moderna spagnuola

La musica contemporanea della Spagna — nota J. Subirá in *Die Musik* — risente delle inevitabili conseguenze di uno stato di disorientamento e di incertezza, come l'arte di tutti gli altri paesi. Differenze di tendenze e di atteggiamenti, influenze di correnti straniere: tali sono gli aspetti della vita musicale spagnuola nel tempo presente.

Ci si domanda, anzitutto: « Può esistere in realtà una musica moderna, tipicamente e specificamente spagnuola? ». Lo scrittore, che è madrileno autentico, crede di potere rispondere di sì.

Lo inducono alla risposta affermativa due ordini di criteri: la varietà degli elementi folcloristici del suo paese, e la tradizione storica.

Riguardo al primo fattore, è opportuno notare come accanto alla musica popolare andalusa (che è la più nota ed accreditata presso il pubblico cosmopolita, come l'arte di pretto conio nazionale), esiste la musica castigliana, la basca, la catalana.

Per quanto s'attiene al secondo elemento di giudizio, occorre tenere presente che il ciclo storico della musica polifonica corale nella Spagna, affermatasi e impostasi coi nomi di Victoria e Guerrero, vanta un patrimonio artistico cospicuo.

Dopo il secolo decimosesto, una numerosa accolta di compositori si oppose validamente al declino della tradizione nazionale, pur non potendo sviluppare la propria attività creativa che in una sfera d'azione circoscritta, in chiese, teatri, case gentilizie locali.

L'opera italiana ebbe facile terreno d'accesso, sullo scorcio del secolo decimottavo, in terra iberica; non così la musica strumentale tedesca, che stentò a trovare proseliti. Haydn rimase un modello inimitato.

In seguito all'avvento del romanticismo e dopo un incolore periodo di transizione, soltanto verso la fine del secolo XIX sembrò risvegliarsi il carattere autoctono della musica spagnuola: gli artisti apparvero consci della missione che loro incombeva e s'adoperarono per la valorizzazione delle forme d'arte nazionali, e per la loro definitiva affermazione di fronte a quelle dei paesi stranieri.

Albeniz e Granados aprono la schiera di questi compositori. Essi sono spinti a quest'opera fervida e attiva dai lunghi soggiorni in terre lontane dalla patria.

In questi ultimi anni la linea di demarca-

zione tra la musica popolare e l'arte superiore si è fatta più rigida e severa.

La prima si è andata cristallizzando in alcune composizioni primitive di struttura piuttosto ibrida, come la « *Zarzuela* », forma di teatro che ha avuto esponenti significativi in Chapi e Bretón. La seconda ha seguito la traccia (segnata dagli autori d'altri paesi!) delle forme strumentali più varie: dalla sonata alla sinfonia e al poema sinfonico.

Alcuni compositori hanno abbandonato la Spagna, e si sono aperti il cammino fuori dei confini della patria, mantenendosi immuni e lontani dalle influenze della terra d'adozione, e imprimendo alle proprie opere, come elementi caratteristici regionali, il colore e lo stile del paese nativo. Così Manén, le cui opere sono stampate ed eseguite in Germania; così Turina e De Falla, che hanno trovato in Parigi l'asilo più ambito, le vie dell'affermazione e il consenso fervido del pubblico.

La nuovissima generazione spagnuola brancola tra le nebulose dell'atonalismo e del neoclassicismo. La tradizione nazionale è ormai lettera morta.

La figlia di Meyerbeer

« Die Musik » dedica una colonna, a cura di Elsa Bienenfeld, a rammemorare la figlia del celebre operista.

Da pochi mesi è morta a Salisburgo, a novantacinque anni, la baronessa Andrian. Figura slanciata, occhio scintillante, pelle quasi coriacea, a cagione della tarda età. Tali erano le caratteristiche fisiche della vegliarda. Lo spirito rimaneva mirabilmente vigile e desto.

Forse — nota la scrittrice — l'interesse della folla cosmopolita, convenuta a Salisburgo per il festival mozartiano, convergeva più sulla vecchia signora che non su Max Reinhardt. Poichè ella era la figlia di Giacomo Meyerbeer.

Il compositore si era sposato a Berlino, nel gennaio 1826, con la propria cugina Minna Masson. Il primo figlio nato da questa unione, un maschio, morì poco dopo la nascita. La seconda delle tre figlie sopravvenute e rimaste in vita, vide la luce il 10 marzo 1836 (dieci giorni dopo la prima rappresentazione degli *Ugonotti* a Parigi) ed ebbe il nome di Cecilia.

La casa di Meyerbeer a Berlino — il compositore era allora « *preussischer Generalmusikdirektor* » — costituiva un centro di ritrovo della miglior società. L'alta banca, la finanza, la politica, l'arte, vi erano largamente rappresentate. Cecilia, la più elegante e leggiadra delle tre sorelle, non si sposò giovanissima. Appassionata per gli studi scientifici, ella si dedicò con fervore alla botanica, alla mineralogia, alla geologia.

***

A corredo pratico delle proprie investigazioni e delle ricerche di laboratorio, compiva per ore e ore gite solitarie sulle montagne, per trarne materiale scientifico, che veniva poi catalogato da lei stessa con metodo rigoroso e con scrupolosa cura. Per converso, non aveva nessuna attitudine per la musica.

Recatasi a Vienna, per consultarvi il celebre dermatologo Hebre, vi conobbe il barone Andrian, geologo, etnografo e antropologo di vasta rinomanza. Il giovane scienziato si invaghì di Cecilia Meyerbeer e la sposò, a cinque anni di distanza dalla morte del padre di lei.

Il barone Andrian discendeva dal ceppo della più alta aristocrazia austriaca; nel portamento e nei modi tradiva il lignaggio gentilizio. Egli fu nominato presidente della Società etnografica austriaca; e Cecilia conobbe nei saloni del castello in Alt-Aussee i più bei nomi dell'arte e della scienza. E' degno di nota il rilievo che la figlia di un compositore tanto celebrato non amò intrattenersi mai sulla vita e sulle opere del padre. Forse per naturale riserbo, fors'anche per non creare fòmiti a rivalità, a gelosie, a dissidii, di cui il secolo largheggiava.

La scrittrice osserva che per pochi musicisti di vaglia il materiale biografico è così scarso e frammentario come per Giacomo Meyerbeer. L'osservazione risponde al vero.

Poco prima dell'inizio della guerra, il barone Andrian morì. Il figlio, diplomatico, divenne, nel momento del cataclisma della monarchia austro-ungarica, il salvatore del Teatro di Corte a Vienna. Come supremo « Intendant », egli chiamò alla direzione del massimo teatro Richard Strauss e Franz Schalk.

Cecilia Meyerbeer spirò l'8 febbraio 1931. Poco prima di morire, pronunziò queste parole: « Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich leide, einsam und abgetrennt von aller Welt ». («Solo chi conosce la nostalgia, sa ciò ch'io soffro, sola e allontanata da tutto il mondo »).

NOVITÀ

H. OSWALD

SONATA per Organo

(122107) L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Note d'Archivio. - Roma, luglio 1931.

M. De Carolis. - *La Cappella Musicale della Ven. Collegiata S. Lorenzo M.*

Continua la serie di biografie — corredata dalla pubblicazione di numerosi documenti — dei maestri direttori della Cappella Musicale di S. Lorenzo M. Lo studio giunge, in questo numero, ai giorni nostri; e continua.

N. Pelicelli. - *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI.*

Continuano le biografie — corredate, quando il musicista presenti una certa importanza, da accurate bibliografie — dei musicisti parmigiani del sec. XV-XVI. In questa puntata si giunge fino a Claudio Merulo.

R. Casimiri. - *Orazietto.*

L'A. rileva errata l'opinione degli storici tedeschi che ritengono che *Orazietto*, musicista romano del 1600, sia *Orazio dell'Arpa;* sulla base di nuovi documenti lo identifica, invece, col cantore *Orazio Crescenzi.*

A. Brandi. - *Sulla « Francigena nota ».*

Scritto d'indole strettamente critico sopra un problema storico riguardante « un sistema puro e genuino di canto romano e diverso dal gallicano antico (fatto sulle norme dell'ambrosiano riformato da S. Gregorio) ».

La Nuova Italia Musicale. - Roma, agosto 1931.

F. P. - *Del Concorso per l'Opera al Teatro Reale.*

Polemica sul risultato — nullo — del Concorso per un'opera da rappresentarsi al Teatro Reale: e proposte per offrire ai giovani compositori il modo di rappresentare i propri lavori.

M. Rinaldi. - *Sogno musicale senese.*

Articolo d'indole più letteraria che musicale intorno alla musicalità di Siena.

P. Key. - *Enrico Caruso.*

Nel decimo anniversario della morte del famoso tenore, un amico inizia la pubblicazione d'una biografia, in base a ricordi personali confidati dal Caruso stesso, che continua nel successivi fascicoli.

——— settembre 1931.

S. Fumi. - *L'idealità drammatica di Pizzetti.*

Studio breve e chiaro, sull'essenza del dramma musicale pizzettiano, e sulla sua evoluzione.

E. Felber. - *Arnold Schönberg.*

L'A. mette in luce, succintamente ma con precisione, le caratteristiche dell'arte del compositore austriaco.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, luglio - agosto 1931.

Géographie musicale 1931, ou Essai sur la situation de la musique en tous pays.

L'intero fascicolo è destinato a dare una visione chiara della situazione musicale nelle varie nazioni d'Europa e delle due Americhe.

Così A. Machabey riassume i numerosi studi sui compositori tedeschi (riportati anche in « Musica d'oggi ») in un *Coup d'oeil sur les musiques allemandes d'aujourd'hui.* — A. Hoérée parla dell'*Ecole bélge* da Franck (del quale illumina l'influenza sulla musica francese) ai giorni nostri. — H. Prunières illustra con la consueta chiarezza le numerose *Tendances de la jeune école française.* — L'*Ecole anglaise contemporaine*, da Elgar ai giovanissimi, è presentata con lucida intelligenza da S. Demarquez che analizza alcuni lavori recentissimi. — *La Renaissance musicale hongroise* ha trovato in E. Haraszti, un profondo ed intelligente commentatore. — G. M. Gatti in *Quelques notes sur la musique italienne moderne* parla, oltre che dei musicisti italiani più significativi, anche dei giovani, ed espone le tendenze della nostra musica attuale. — *Les nouvelles musiques néerlandaises* sono presentate da P. F. Sanders ed i *Musiciens nordiques* (di Danimarca, di Norvegia, di Svezia e di Finlandia) da G. Hetsch. — *La jeune musique polonaise* ha trovato un acuto commentatore in M. Glinski. — G. Enesco, in una breve nota, dà un'idea esatta de *La musique roumaine.* — *Les perspectives de l'Ecole russe* sono messe in rilievo con grande chiarezza da A. Lourié. — *La Musique tchécoslovaque d'après-guerre* è esaminata ed analizzata da Prunis.

Lasciando la vecchia Europa per nuovi lidi, M. Bauer ci guida nel mondo anfivissimo ed assai interessante de *La musique américaine*, della quale esplica le dibattute origini. — *Rhythmes et Figures du Brésil* vengono illustrati da R. De Saussine, il quale ci presenta anche una chiara visione della musica popolare brasiliana. — E per finire il fascicolo, J. T. De Menezes presenta *Quelques musiciens et folkloristes d'Amérique espagnole.*

Le Monde Musical. - Parigi, 31 luglio 1931.

F. Mazzi. - *La Concrétion dans l'Art.*

Dialogo sui rapporti fra le varie arti e la loro evoluzione attraverso i secoli.

M. Raghib. - *La Musique Européenne en Turquie.*

Continuazione e conclusione degli studi precedentemente apparsi sulla vita musicale in Turchia, sia sotto il punto di vista artistico (concerti, ecc.) che sotto quello pedagogico (scuole, conservatori, ecc.).

Le Ménestrel. - Parigi, 24-31 luglio 1931.

H. Bachelin. - *Géographie de la France musicale.*

Curioso ed interessante scritto, in cui si ricerca il contributo dato dalle singole provincie alla vita mu-

sicale francese, e dei rapporti tra il canto popolare delle varie regioni e l'arte dei musicisti nati nelle regioni stesse.

——— 7-14 agosto 1931.

R. Blondel. - *Le Mécanisme respiratoire et la capacité pulmunaire dans leur rapport avec le Chant.*

Studio assai ampio e diffuso, d'ordine strettamente tecnico, sulla fisiologia della respirazione, e sulla sua importanza nello studio del canto.

I. Philipp. - *Réflexions sur l'Art du Piano.*

L'illustre insegnante riassume in un lucido articolo le qualità essenziali d'un buon metodo di studio, corredandole di osservazioni personali e di quelle lasciate dai grandi pianisti.

——— 21 agosto 1931.

H. De Curzon. - *Décors et mise en scène de jadis.*

Articolo interessante e piacevole con curiosi dettagli sull'arte della *mise en scène* francese del 1700.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 luglio-1° agosto 1931.

M. Imbert. - *L'avenir de l'enseignement musical.*

Le scuole di musica francesi subiscono una crisi acuta, per le difficoltà inerenti al reclutamento degli allievi. Il fenomeno non può sorprendere: a suo tempo, il Sindacato dei musicisti della città di Parigi ha diramato una diffida ai parenti degli studenti di musica, ponendoli in guardia contro l'errore di instradare i giovani in una carriera che ormai non basta più letteralmente a sfamare.

R. Duhamel. - *L'articulation, seule base rationnelle du chant.*

Lo scrittore riassume i principi essenziali già enunziati nel libro redatto in collaborazione con L. Fugère: *Nouvelle méthode pratique du chant français par l'articulation.*

INGHILTERRA

The Sackbut. - Londra, luglio 1931.

R. Boughton. - *The triumph and the tragedy of Wagner.*

« La debolezza di Wagner è stato il successo: e volere il successo fu la sua debolezza ». Questa la tesi che forma oggetto di questo notevole articolo in cui si riportano anche giudizi di letterati sull'opera wagneriana: giudizi curiosi, ma non privi di vedute acute e di osservazioni ricche d'interesse.

D. M. Craig. - *Beaumarchais and his Figaro.*

Si rievoca brevemente l'apparizione sul teatro del personaggio di Beaumarchais — che ispirò i capolavori di Mozart e di Rossini — e le varie peripezie che tale apparizione accompagnarono.

C. H. Warren. - *Why do the critics rage?*

Polemica sulla critica musicale nei quotidiani. Il pubblico si disinteressa di tale critica perchè non gli porta alcun aiuto alla comprensione delle opere antiche e moderne: il critico, per suo conto, si disinteressa del pubblico, o per lo meno non fa nulla per mettersi alla sua portata, pur continuando a rimpiangere il proprio declinante prestigio.

E. De Ross-H. Ould. - *Last year's film on the continent By Proxy.*

Brevi scritti sui *films* sonori prodotti in Europa in questi ultimi tempi. Il secondo articolo tratta anche brevemente della Radio.

G. W. Stonier. - *Footnote to Verdi's Falstaff.*

È un breve studio ammirativo dell'ultima opera verdiana che l'A. considera come un capolavoro soprattutto *teatrale*. « La grandezza di Verdi come compositore d'opera si rivela nel fatto tipico che la sua musica non solo s'identifica con le situazioni drammatiche, ma le porta sopra un piano superiore e le trasfigura: cosa a cui Wagner giunge assai raramente. È per questo che l'opera di Verdi è opera d'un *poeta* e quella di Wagner d'un *prosatore* ».

L. H. William. - « *Philandering Round* » *Mr. Van Dieren's Quartets.*

Analisi dei sei *Quartetti* scritti da questo compositore che l'A. afferma interessantissimo, ma che 'tra noi è assolutamente ignoto.

G. E. H. Abraham. - *A remarkable piano sonata.*

Di una poco nota Sonata per pianoforte di Balakirew, si traccia la storia e l'analisi, affermando essere questa una delle sonate pianistiche moderne più interessanti: tanto da potersi confrontare con quella di Liszt.

The Musical Times. - Londra, agosto 1931.

A. Brent-Smith. - *A study of Verdi.*

Prendendo a pretesto l'eccellente biografia verdiana di F. Toye, recentemente pubblicata, l'A. analizza ancora una volta le caratteristiche dell'arte verdiana e, tra l'altro, fa un curioso ed interessante confronto fra la concezione del *Requiem* di Brahms, e quello di Verdi.

A. Farmer. - *The organ music of Brahms.*

Continuazione dello studio precedentemente iniziato. Ora si analizzano alcune opere organistiche apparse postume nel 1927 — di cui si fanno parecchie citazioni — e, dopo aver passato in rassegna le varie edizioni di questa parte poco nota dell'opera di Brahms, si considera quale posto essa occupi nell'opera del suo autore e nella letteratura organistica in generale.

L. Pollatsek. - *Béla Bartók and his work.*

Conclusione dello studio sul grande compositore ungherese, con l'esame degli ultimi lavori di Bartók, e si mette in evidenza la posizione del compositore non solo in Ungheria, ma nel movimento generale della musica europea.

H. Grace. - *The history and development of organ music.*

Si parla dell'opera di alcuni compositori per organo inglesi e tedeschi, contemporanei.

N. T. Sargant. - *The origin of jazz.*

Nella terza parte di questo scritto, il Sargant dimostra lo sviluppo che la musica negro-americana prese dopo la guerra, e l'impiego che vari compositori, americani ed europei, fecero delle melodie popolari negre.

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1931.

R. Newmarch. - *New Works in Czechoslovakia.*

Le opere nuove esaminate dall'A. sono: *La Casa dei Morti* di Janacek, scritta nel 1927 ma rappresentata solo nel 1930 dopo la morte del compositore, e *Signorina Gioventù* di Novak. Un'accurata analisi illumina l'uno e l'altro lavoro considerati tra i più interessanti del giorno d'oggi.

A. B. Smith. - *Playing with expression.*

Suonare con espressione. In che cosa consista l'*espressione* e quale parte essa abbia nell'interpretazione d'un'opera musicale, costituisce l'argomento di questo chiaro articolo.

A. Rowley. - *The pianoforte music of Gabriel Fauré.*

Siccome Fauré è noto soprattutto come compositore di liriche da camera, dimenticando ch'egli è anche autore di un'opera pianistica di una discreta mole (una cinquantina di pezzi) e d'una qualità musicale non inferiore a quella delle sue liriche, il Rowley esamina e mette in giusta luce, analizzandone le caratteristiche più salienti, questa parte della produzione del musicista francese.

Musical Opinion. - Londra, agosto 1931.

L. N. Higgins. - *On « Programme » Music.*

Può esistere una musica assoluta, senza alcun programma extramusicale? Per me — afferma l'Higgins — la differenza fra musica a programma e musica pura sta in ciò: « che nella musica a *programma* la fonte dell'ispirazione è resa nota dal compositore; nella musica *pura* invece è lasciata all'immaginazione dell'ascoltatore ».

H. O. Anderton. - *Elgar, and the Way of the World.*

Esaminata la multiforme opera di Elgar se ne analizzano le caratteristiche, se ne illumina la posizione che occupa, sia nella musica inglese, che in quella europea, polemizzando sull'argomento con altri critici inglesi.

A. de Ternant. - *Franck and the Priest-Musician.*

Franck (che rimpiangeva di non essersi fatto sacerdote cattolico) era fermamente convinto che gli organisti ed i maestri di cappella avrebbero dovuto essere anche sacerdoti perchè la loro musica fosse l'espressione d'un vero sentimento religioso: ed aveva all'uopo formulato — negli ultimi anni di sua vita — un programma di studi in questo senso e con questo scopo. Il programma, poco noto anche ai biografi di Franck, è illustrato convenientemente in questo articolo.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, agosto 1931.

Il fascicolo reca una copiosa rassegna di studi e di saggi esegetici sulla musica dei paesi stranieri.

N. Cabussi-Kabusck. - *Bulgarische Volksmusik.*

L'arte popolare bulgara rispecchia, nella sua intima essenza, l'anima regionale. È l'arte della natura, l'emanazione dello spirito collettivo. L'armonia lacente nel mare, sulle montagne, nell'atmosfera, alita nell'anima del popolo, suggerendogli vaghe ispirazioni poetiche e musicali.

F. Baser. - *Romain Rolland.*

« Il più grande poeta vivente della Francia è al tempo stesso uno tra i più illuminati e profondi musicologi. Più ancora: è lo spirito più libero e più vasto. Egli rappresenta ciò che l'Europa oggi richiede: un cuore puro, che, con chiaroveggenza, comprende e penetra i problemi universali »

R. Engel. - *Vom russischen Musik-Alltag.* (Della vita musicale nella Russia).

Per avere una esatta comprensione del livello culturale russo nel riguardi della musica, non è tanto interessante l'esaminare il prospetto e gli elenchi dei concerti e delle rappresentazioni, o avere notizie diffuse delle più illustri celebrità della bacchetta direttoriale, alternatesi sul podio, quanto essere posti al corrente della consuetudine musicale giornaliera del popolo.

W. Harmans. - *Die Musikpflege im heutigen Nord-Amerika.*

Il culto della musica, ai nostri giorni, nell'America del Nord, è intenso e fecondo. Nel nome di Edward Mac Dowell si suole identificare il pioniere della produzione musicale americana. Le personalità più in evidenza da rammemorarsi sono: Walter Damrosch; Horatio Parker (morto nel 1919), la cui opera *Mona* è da considerarsi come la più tipicamente rappresentativa della sua produzione, e il cui oratorio *Hora*

novissima (eseguito di frequente in Inghilterra) gli valse il dottorato all'Università di Cambridge. Come operista si è valorosamente affermato Deems Taylor, autore di *The King's Henchman* e di *Peter Ibbetson*. Altri eminenti compositori sono: John Alden Carpenter, Henry Hadley, Charles Wakefield Cadman.

E. M. v. Hornbostel. - *Musik des Orients auf der Schallplatte.*

La Casa Carl Lindström A. G. ha predisposto la registrazione grammofonica di musica dell'Oriente, in un'edizione che si annunzia assai pregevole per l'interesse storico ed estetico della raccolta.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 15 luglio 1931.

E. Petschnig. - *Beethovens VII Symphonie.*

Lo scrittore enuncia e commenta il significato programmatico della vasta creazione beethoveniana, soffermandosi ad analizzare con amorosa cura la settima sinfonia, e indagando le ragioni che indussero Wagner a chiamare quest'opera « l'apoteosi della danza ».

S. Brichta. - *Grillparzers Musikästhätik.*

A pochi è noto che Grillparzer non fu soltanto un grande poeta drammatico, ma anche un fine esteta della musica, che meditò profondamente su problemi di vasta mole, in questo campo di illimitata astrazione dello spirito.

——— 29 luglio 1931.

H. Rosenwald. - *Robert Schumann.*

Il 29 luglio 1931 è ricorso il settantacinquesimo anniversario della morte del grande romantico. L'orma ch'egli impresse nella storia dell'arte non va considerata soltanto nell'ambito della creazione musicale; la sua figura grandeggia anche nel quadro della storia letteraria; poichè egli — al pari di Wagner — fu un cultore così della poesia come della musica, alle quali riteneva fondamentale dovessero applicarsi norme comuni, in armonia a principi superiori di evoluzione artistica.

G. Bock. - *Richard Wagner und Gustav Freytag.*

Ricordi aneddotici sulla irreconciliabile inimicizia che esistevs tra i due uomini. Conosciutisi nel 1848 a Dresda, un abisso incolmabile li separò poi per tutta la vita.

——— 12 agosto 1931.

G. v. Sternberg. - *Reger als Musiklehrer.*

Analogamente a molti altri compositori, anche Max Reger ebbe a lottare duramente, prima di farsi strada. Nel 1894 in Wiesbaden egli si presentava nei circoli musicali della città come un astro appena sorto. L'autore di queste note se lo ricorda — figura un po' goffa, sguardo penetrante, fronte spaziosa — accolto con cure ospitali nella casa di suo padre. Tempi grami, allora, per il povero Reger: strettezze finanziarie e prospettive nebulose per l'avvenire. Lo si aiutò, proponendogli di dare delle lezioni di musica. E Reger si rivelò allora non soltanto il dotto e geniale compositore, ma anche l'amorevole insegnante.

K. Bloetz. - *Die Bayreuther Festspiele.*

Cenni critici sul festival wagneriano di Bayreuth, con diffuse corrispondenze sul *Parsifal* diretto da Toscanini, e sul *Tristano* diretto da Furwängler.

——— 26 agosto 1931.

B. Friedel. - *Hermann Zilcher.*

Nella ricorrenza del cinquantesimo genetliaco di questo artista, lo scrittore gli dedica un saggio monografico, che appare come un inno di lode per l'attività molteplice e illuminata da lui svolta, come direttore del Conservatorio di Würzburg, insegnante di pianoforte e composizione, direttore d'orchestra, compositore.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 24 luglio 1931.

F. Herzfeld. - *Enrico Caruso im Wandel der Zeit.*

Il 2 agosto ha segnato il decennio dalla morte del celebre tenore. Il suo nome si protrae tuttora « *nel corso del tempo* », perchè il grammofono ci ha conservato il tesoro della sua voce. Nota lo scrittore che, come Caruso, anche violinisti, pianisti, amori di fama universale non hanno avuto successori: così Joachim e J. Kubz. Il grande virtuoso appare oggi come un simbolo del tempo passato. Lo spirito dei tempi nuovi si contrappone alle romanticherie dell'anteguerra: la meccanizzazione ha rivoluzionato la sensibilità collettiva. Per quanto riguarda Caruso, si può asserire con fondatezza che nei tre secoli di storia dell'arte del « *bel canto* », egli segna un punto terminale, oltre il quale, sino ad ora, nessuno è più andato.

A. Baum. - *Ausübende Künstler und Schallplattenindustrie.* (L'artista esercitante e la industria del disco grammofonico).

In relazione all'articolo di H. Pringsheim apparso nel N. 26 della rassegna, il Baum prospetta il problema della lattura economica, derivante ai professionisti di musica, dal dilagare dell'industria fonografica. L'autore — giurista di vasta notorietà — cita fonti di diritto e di giurisprudenza, disposizioni di legge, emendamenti. Per trarre la conseguenza che soltanto una associazione federativa tra tutti gli artisti esercitanti può promuovere una azione energica presso le sedi competenti, intesa alla rivendicazione dei diritti economici degli associati.

——— 7 agosto 1931.

J. Brockt. - *Kritische Betrachtungen zum Tonfilm.* (Considerazioni critiche sul film sonoro).

Adornando un formulario di rapporti matematici, il critico si addentra in proposizioni curiose, che hanno un bizzarro sapore di novità.

ALTERNATIVA DI $\frac{2}{\flat}$ E $\frac{2}{\flat}$

(TASTI NERI)

$\frac{2}{\flat}$ *ET* $\frac{2}{\flat}$ *ALTERNÉES* (*TOUCHES NOIRES*) | *ALTERNACIÓN DE* $\frac{2}{\flat}$ *Y* $\frac{2}{\flat}$ (*TECLAS NEGRAS*)

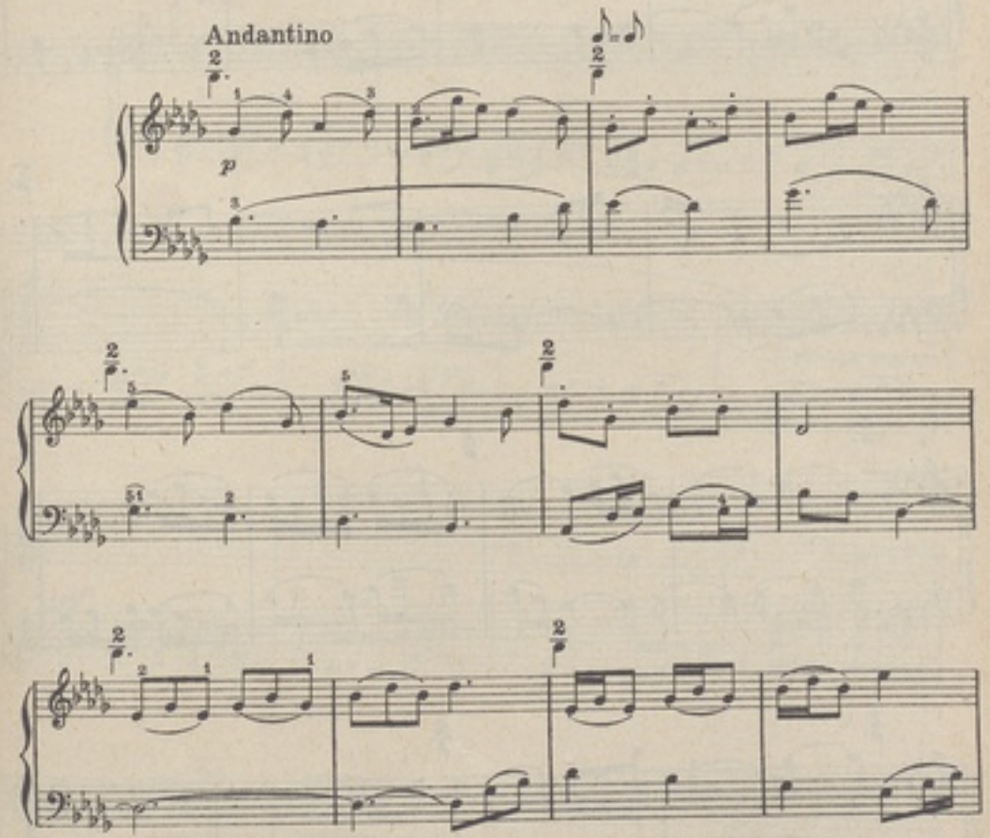
ALTERNATION OF $\frac{2}{\flat}$ & $\frac{2}{\flat}$

(BLACK KEYS)

Dai " *50 ESERCIZI, DIVERTIMENTI, E STUDIETTI RITMICI* „ per Pianoforte

Introduzione ai 100 Studi " *RITMO, FRASEGGIO, TOCCO* „ nella tecnica pianistica moderna

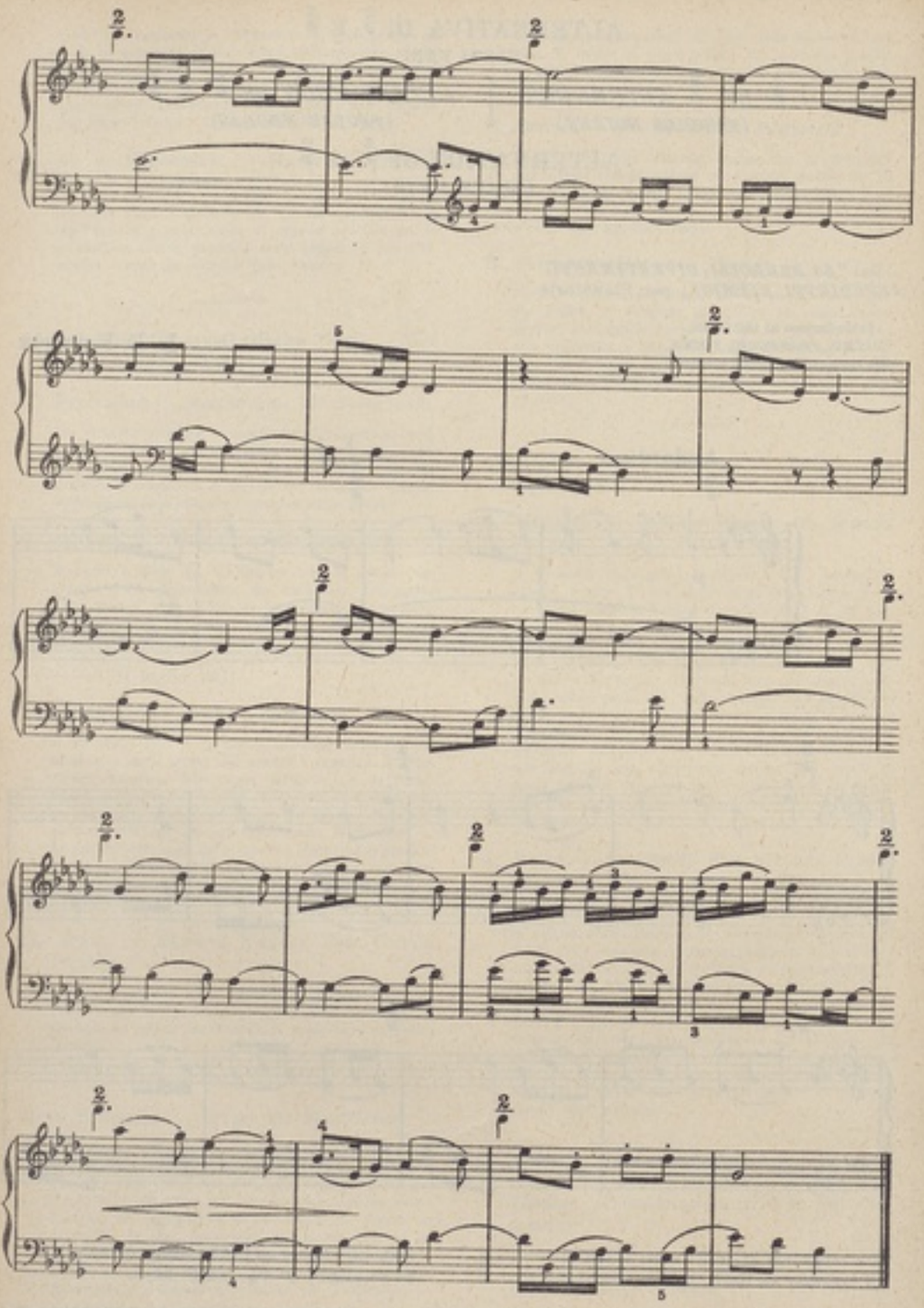
L. E. Ferraria



Da eseguirsi in *Sol*♭ - tasti bianchi.
A executer en Sol♭ - *touches blanches.*
Debe ejecutarse en Sol♭ - *teclas blancas.*
To be played in *G*♭ - white keys.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXXXI, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

E.R. 1157



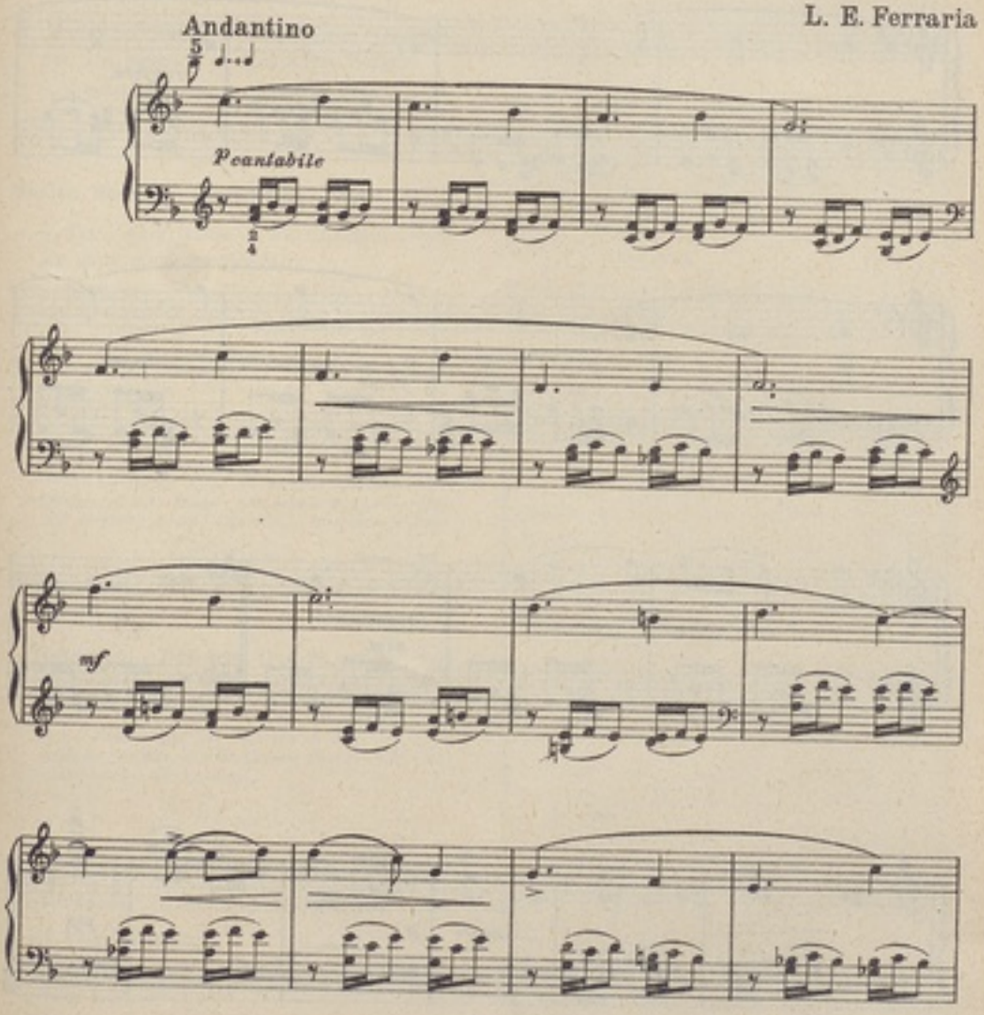
MISURA A 5/♪
2 TEMPI DISUGUALI

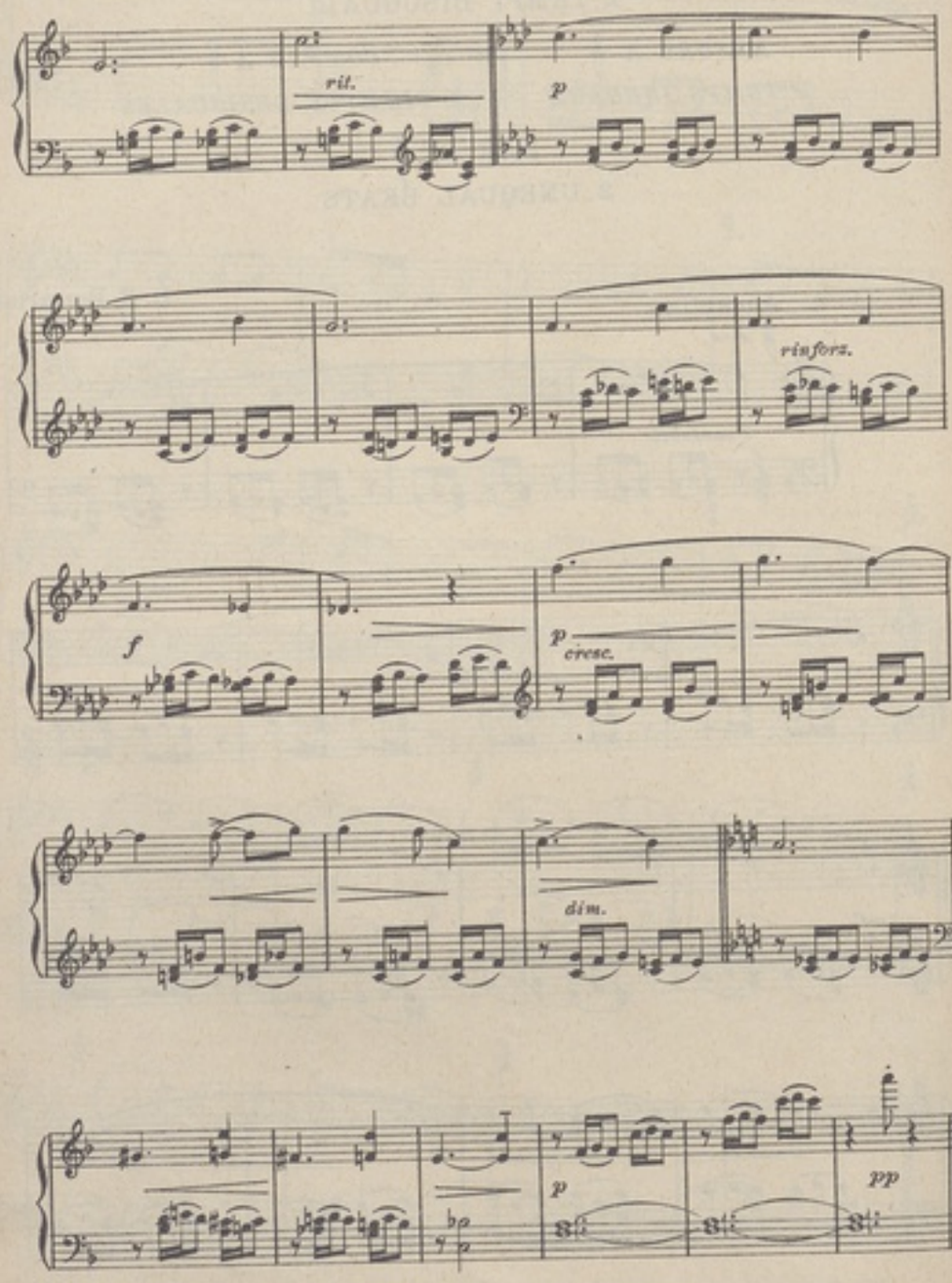
MESURE A 5/♪
2 TEMPS INÉGAUX

COMPAS A 5/♪
2 TIEMPOS DESIGUALES

BAR OF 5/♪
2 UNEQUAL BEATS

L. E. Ferraria





P. SCHWERS. - *Der 60jährige Oscar Fried.*

Il noto direttore d'orchestra ha compiuto i sessant'anni. Sono qui ricordate le sue particolari benemerenze nella vita musicale di Berlino. La metropoli germanica va riconoscente a Oscar Fried, che da oltre un trentennio si adopera con fervore per mantenerne altissimo il livello culturale e artistico.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 21 agosto 1931.

E. HEINEMANN. - *« Reich mir die Hand, mein Leben! »*.

Nell'opera mozartiana, la celebre aria di Don Giovanni *« Là ci darem la mano »* ha avuto una traduzione tedesca impropria.

G. ENEST. - *Wilhelm Berger zum Gedächtnis.* (In memoria di Guglielmo Berger).

Compositore di nobile ispirazione e di profonda dottrina, il suo nome è legato in particolar modo ad opere corali, in cui si rivela il magistero della forma.

Musica Sacra. - Regensburg, agosto 1931.

—— *Kirchenmusikalische Nachrichten.* (Notizie sulla musica liturgica).

— In Inghilterra, come l'anno decorso, saranno tenuti corsi estivi di musica da chiesa. In ottobre avrà luogo a Londra un festival corale (*Plainsong Competitive Festival*).

— Dal 3 al 7 agosto si è radunato in Bonn il 26° Congresso del « Zentralverband Deutscher Kathol. Kirchenbeamten ».

— Il « Cäcilienverein » della diocesi di Basilea ha indetto nell'agosto in Engelberg un corso liturgico per organisti e direttori di cori.

— In Liverpool, sotto gli auspici dell'arcivescovo Downey, è stata fondata una scuola di musica sacra. Alla direzione è stato chiamato il reverendo Willson.

Stimmen der Zeit. - Freiburg im Breisgau, agosto 1931.

J. HATZFELD. - *Das neue Gesicht unserer Kirchenmusik.* (Il nuovo aspetto della nostra musica chiesastica).

Dotta dissertazione sui cicli storici della letteratura musicale liturgica, con particolare riguardo alle forme stilistiche dei giorni nostri.

SVIZZERA

Dissonances. - Conches-Ginevra, agosto 1931.

—— *André Tessier.*

Scritto biografico sul musicologo francese recentemente scomparso.

—— *L'exécution de la musique ancienne.*

Osservazioni sulle esecuzioni arbitrarie — generalmente in uso — della musica antica, ed esposizione delle idee del prof. Schering per una preparazione adatta agli interpreti di tali musiche.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, luglio 1931.

J. LLONGUERES. - *L'educazione musicale dei fanciulli nella scuola primaria.*

Testo di un'ampia conferenza tenuta dall'A. sull'insegnamento della musica ai fanciulli: vi si discutono i metodi attuali, si propongono riforme nei modi d'insegnamento, ecc...

N. SLONIMSKY. - *Centenario di Strawinsky.*

L'A. suppone che questo sia il testo d'una conferenza che sarà pronunciata a New York nel giugno 1982. Il concetto informatore è enunciato dal sottotitolo: *Fedele e vera anticipazione del giorno in cui la macchina glorificherà la musica.*

——— agosto 1931.

J. SALVAT. - *Del tempo passato.*

Articolo in cui si rievocano alcune manifestazioni musicali tenute in onore di S. Rusiñol, alla memoria del quale lo scritto è dedicato.

PIANOFORTE A DUE MANI

ETTORE POZZOLI

Album di 6 Pezzi. (E. R. 528) L. 6
Esercizi e Studi per il passaggio del pollice. (E. R. 200) L. 6
Impressioni. 12 Pezzi facili. 2 Volumi. (E. R. 301/2) cad. L. 6
Pagine minuscole. 12 Bozzetti. (E. R. 308) L. 6
30 Studietti elementari. (E. R. 46) L. 5
24 Studi di facile meccanismo. (E. R. 427) L. 7
31 Studi di media difficoltà. (E. R. 83) L. 10
15 Studi facili per le mani piccole. (Seguito ai 30 Studietti elementari). (E. R. 436) L. 8
La tecnica giornaliera del pianista. Parti 1ª e 2ª (unite). (E. R. 800) L. 12
— Parte 3ª. (E. R. 801) » 8
Piccole scintille. 15 Pezzettini facili. (E. R. 1295) L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C

VITA MVSICALE

Onoranze a Don Lorenzo Perosi nella sua città natale

L'illustre compositore e membro dell'Accademia d'Italia mancava da Tortona da ben trentaquattro anni ed aveva annunziato il suo arrivo pel 26 settembre.

Si può immaginare quindi con quanto fervore la bella cittadina si fosse preparata ad accogliere il suo illustre figlio, al quale recentemente aveva donato un magnifico pianoforte, ricevendo in cambio — come prezioso cimelio — quello assai più modesto sul quale il maestro aveva compiuto i suoi primi studi.

Si era organizzato un concerto con programma di due lavori perosiani: *La Resurrezione di Cristo* e la suite *Tortona* (non ancora eseguita). E per quanto il maestro non abbia potuto intervenire, poichè per la stanchezza del viaggio fatto in automobile si era fermato a Genova, il Santuario votivo della Madonna della Guardia apparve ugualmente gremito di un distintissimo uditorio.

La Resurrezione fu eseguita con precisione e sicurezza, sotto la guida del maestro Preite, da Carmen Melis, da Rosita Salagary, da Giuseppe Reschiglian, da Emilio Ghirardini e da un numeroso coro, ben preparato dal maestro Finzi.

La breve Suite *Tortona*, in tre movimenti, anch'essa diretta dal maestro Preite, è sembrata un lavoro schietto, di nobile chiarezza, impregnato di romanticismo e di tutte quelle caratteristiche che costituiscono la personalità artistica dell'autore.

Il quale, il 27, ha finalmente fatto il suo ingresso, sia pure privatamente, a Tortona; ed è intervenuto nel pomeriggio alla ripetizione del concerto della sera precedente, accolto dalle principali autorità civili, militari ed ecclesiastiche della città e della provincia e da molti amici e ammiratori giunti anche da Milano, Torino ecc.

Inutile dire la manifestazione di giubilo con cui è stato salutato Don Lorenzo, specie dopo che ha acconsentito a dirigere la replica dell'ultima parte della *Resurrezione*. Ha seguito, poi, un ricevimento ufficiale in municipio.

Numerosissime le adesioni, fra le quali quella dell'Accademia d'Italia, del Cardinale Pacelli ecc.

TEATRI

"Il velo d'oro,, di Giovanni Quinteri

Il libretto di questa nuovissima opera in tre atti e cinque quadri, inscenata al nostro Dal Verme il 6 c. m., è di Antonio Lega. Egli ha ideato una vicenda tra il fantastico e il reale: una specie di lotta — che si svolge in una foresta popolata di streghe, di gnomi, di cavalieri — fra l'oscura potenza dell'oro e quella luminosa dell'amore, il quale, naturalmente, riesce trionfatore.

Non è certo il caso di soffermarsi sulle clamorose manifestazioni di plauso prodigate al lavoro, la sera della prima rappresentazione, da un foltissimo uditorio convenuto col principale proposito di incoraggiare l'autore (che già, nel 1928, aveva fatto rappresentare a Bologna, un'altra opera, *La Castellana*) ed esprimergli la sua affettuosa simpatia.

Quanto alla critica, essa in generale si è espressa in modo piuttosto severo, soprattutto riguardo alla maturità tecnica del giovane Quintieri. Al quale tuttavia ha riconosciuto una certa sensibilità musicale che potrà dare assai migliori frutti quando sarà sostenuta da una degna preparazione artistica.

Lodevolissima è apparsa l'interpretazione, sia da parte dell'orchestra, diretta dal maestro Padovani, che in palcoscenico, ove si distinsero la Somigli, il Tafuro, la Carabelli e il Lulli.

Le altre opere rappresentate al Dal Verme, tutte dirette dal maestro Padovani, sono state: *Otello* (con Zanelli, la Polla Puecher e Morelli); *Bohème* (con la Tassinari, la Lauri, Merino e Vanelli); *Rigoletto* (con Morelli, la Pagliughi e il tenore Vlorelli) e *Boccaccio*. L'operetta di Suppè è stata eseguita per la prima volta in Italia con i recitativi musicati dai maestri Bettinelli e Pavan. Ha avuto a pregevoli interpreti la signora Hussa (protagonista), la Polla Puecher, la Carabelli, Togliani, Santolini, Vannuccini e, per la parte danzante, la Gallizia.

A Lucca, nuova per quella città, ha avuto grandi accoglienze, *Turandot*, diretta da Fabbroni, interpreti la Burch, la Brunazzi e il tenore Lindi.

Durante l'esecuzione il Podestà ha pronunziato elevate parole di rievocazione del maestro. Ed al Cimitero, nella cappella dei benemeriti, è stato scoperto il giorno prima un medaglione — opera dello scultore lucchese Petroni — che il Comune ha fatto apporre in memoria di Puccini. Alla cerimonia hanno partecipato le autorità, le associazioni patriottiche e musicali e molto pubblico.

Ultimi spettacoli allestiti al Politeama di Genova: *Traviata* (Capsir, Civil, Nascimbeni); *Manon* (la Zamboni e Minghetti); *Rigoletto* (Franci, Cecil e la Pomponio); *Butterfly* (la Zamboni); *Barbiere di Siviglia* (con Stabile); *Piccolo Marat* (con Taccani); *Otello* (Verona, Rimini e la Rossi Quinzia). Direttore di tutte le opere, il maestro Moresco.

Mantova ha festeggiato il centenario del suo Teatro Sociale con una eccellente *Bohème*, diretta da Antonicelli, interpreti principali la Favero e Wesselowski.

A Torino, in *Pagliacci*, ha debuttato con pieno successo la signorina Iolanda Braglia. Altro interprete il tenore Bergamaschi; direttore Buratti.

CONCERTI

MILANO

Ufficio Concerti. — La prima udizione è stata tenuta dal giovane violoncellista Tibor De Machuda e dalla pianista Florence Frantz, entrambi bene accolti.

Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri ha iniziato la stagione offrendo due brani nuovi: un melodioso *Quartetto in re min.* di Schubert, e quello in *fa* di Vittorio Rieti, la cui parte centrale è piaciuta di più.

La successiva serata è stata dedicata al bel Canto: musica dell'ottocento (Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi) deliziosamente interpretata da Aureliano Pertile, Giannina Arangi Lombardi, Angelina Fiori, Giulio Fregosi, tutti coadiuvati dal maestro Franco Paolantonio.

Casa di riposo musicisti. — Il 118° anniversario della nascita di Verdi è stato ricordato con un applaudito concerto.

ROMA

Al Teatro Argentina, per commemorazione martucciana, la stabile del S. Carlo di Napoli, diretta da Capuana, ha svolto assai bene un programma del compianto compositore.

Alla Sala Sgambati è stato calorosamente applaudito Beniamino Gigli, con la Pasini, la Casazza, il baritono Dado, direttore il maestro Cimara.

NAPOLI

R. Teatro S. Carlo. — Si sta svolgendo un ciclo di concerti sinfonici, affidati alla direzione del maestro Franco Capuana e a beneficio delle opere assistenziali del Regime.

Si sono eseguite musiche di Beethoven (*Leonora* N. 3, *I^a Sinfonia*), di Wagner (brani del *Parsifal* e del *Tannhäuser*), di Leo (Sinfonia di *S. Elena al Calvario*), di Debussy, Mozart ecc., con uno strabocchevole concorso di pubblico (benefici effetti dei concerti popolari!).

Calorose accoglienze hanno avuto le *Scene infantili* di Napoli, accolte dall'uditorio napoletano non meno cordialmente di quanto lo furono lo scorso anno all'Augusteo di Roma.

Molto pubblico e grande successo ha avuto anche un Concerto di Beniamino Gigli, col concorso di altri valorosi artisti e dell'orchestra napoletana.

Mascagni, in occasione della Fiera del Levante, ha diretto due concerti sinfonici a Bari di musiche sue, di Ciaikowski, di Wagner, di Verdi, di Rossini.

Lo stesso Mascagni ha inaugurato a Prato i nuovi locali della società corale Giuseppe Verdi, presenti molte autorità anche di Firenze.

Alla sera è stato tenuto un concerto sotto la direzione del maestro Zannoni, con l'intervento della cantatrice Irma Michelini.

Un riuscito concerto, per beneficenza, si è avuto a Pavia con la cooperazione del tenore Merli, del soprano Poloni d'Urbino, del baritono Fregosi e del basso Bettoni. Dirigeva Franco Vittadini.

Lieto successo ha avuto, a Cadenabbia, un'udizione alla quale hanno partecipato i cantanti Anna Sassone Soster ed Edoardo Taliani, il violinista Forni, i pianisti Stefani e Pieraccini, del quale ultimo si sono eseguiti alcuni brani di musica vocale.

La Filarmonica di Zara ha iniziato il suo 74° anno di vita, con un concerto orchestrale diretto dal direttore della Società, maestro Luigi Colonna.

Il maestro Giovanni Giannetti, benemerito della musica italiana, ha compreso in un programma dei concerti sinfonici che dirige a Manhà il *Rondò Veneziano* di Pizzetti e *Vetrate di chiesa* di Respighi, ottenendo calorosi consensi.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Germania

Nella prossima lettera saprò dare ai lettori di « Musica d'oggi » delle notizie sui mutamenti che si preparano in Germania nella vita teatrale e concertistica, mutamenti che si definiranno in forma concreta e precisa nella stagione 1931-32. Per questa volta, invece, la lettera non conterrà nulla d'insolito nè d'allarmante —; dico allarmante, perchè di tale natura sembrano i suddetti mutamenti che già s'intravvedono.

Oggi invece c'è molta altra materia simile a quella delle altre corrispondenze; sì che il lettore sarà meravigliato di tanto rigoglio di vita in un corpo profondamente malato, il quale dovrà subire delle gravissime amputazioni per poter continuare almeno a vivacchiare. E vedremo, forse già nella prossima lettera, come questo corpo ne uscirà mutato. Per ora, ripeto, neppure un preludio a tanta tragedia, ma splendore e attività dappertutto.

BERLINO. — Il primo teatro d'opera di Germania, la Staatsoper, ha voluto dedicarsi alle novità soltanto in quanto coreografiche, sotto l'egida della coppia danzante Yvonne Georgi e Harald Kreutzberg. Il poema sinfonico *I Pianeti* dell'inglese Holst è stato « realizzato » per la scena, mentre *Il treno bleu* di Milhaud, su libretto di Jean Cocteau, era già ideato come coreografia. La serata si completò con la *Pavane* di Ravel.

L'Opera comunale non ha voluto essere da meno in fatto di balletti, e ha risuscitato a breve vita il poema danzato di Riccardo Strauss, la *Leggenda di Giuseppe*, con i solisti Hans Reimar e Rosalind von Schirach. Lo stesso teatro ha esumato una delle primissime opere di Strauss, *Incendio*, dove l'autore comincia ad allontanarsi dal wagnerismo professato ancora ampiamente nel suo lavoro precedente *Guntram*. Il lavoro è breve e s'accompagnava bene col suddetto ballo. Diresse Paul Breisach, l'ex primo direttore di Magonza, ora al Comunale di Berlino, e successore, in qualche modo, di Bruno Walter.

La terza scena d'opera di Berlino, quella in Piazza della Repubblica, detta anche Opera Kroll dal nome del proprietario d'una volta (più fortunato dell'attuale, che è lo Stato prussiano), richiamò molto pubblico con il *Falstaff* di Verdi, diretto e messo in scena da Otto Klemperer, uno di quei maghi della bacchetta che hanno assai fatto parlare di loro in questi ultimi tempi.

Questa edizione di *Falstaff* fu notevole per l'accentuazione degli aspetti grotteschi e lo annientamento — caratteristico per il Klemperer — dei lirismi. Il protagonista e i suoi compagni erano vestiti mezzo alla moderna, il « cavaliere » portava perfino la caramella.. L'ultima rappresentazione del capolavoro verdiano fu anche la serata d'addio del maestro Klemperer, il quale aveva dedicato la sua attività al teatro Kroll fin dal novembre 1927 e gli aveva dato — lo debbono riconoscere anche i suoi avversari — una impronta artisticamente personale. Poco dopo la sua serata d'addio, il teatro stesso chiuse i battenti con le *Nozze di Figaro* e, se mai li riaprirà, non sarà più come teatro di Stato, e forse neppure come teatro d'opera. Per debito di cronaca diremo che i progetti per tenere il teatro aperto sono due: secondo uno dovrebbe passare al servizio esclusivo della Radiofonia dell'impero; secondo l'altro dovrebbe restare tale e quale come teatro lirico d'opera seria, da gestirsi da una nuovissima « Società degli Amici dell'Opera Kroll ».

L'ultimo scorcio di stagione, dunque, è stato scarso di vere novità operistiche a Berlino: citeremo pertanto la rappresentazione della lugubre opera *La casa dei morti* di Janacek la cui *prima* si era data in provincia (vedi lettera precedente), e che anche qui interessò, diretta da Fritz Zweig, il secondo maestro della Kroll-Oper. Si ebbe anche la ripresa della prima opera di Franz Schreker (che ne fece la sua fortuna): *Il suono lontano*.

All'Opera di Stato Unter den Linden, direttore Erich Kleiber, infine, vi fu una sola novità autentica, la radio-opera *Malpopita* di Walter Goehr, diretta anche essa dal maestro Kleiber. Il protagonista è un operaio che scappa dalla fabbrica per darsi alla vita di mare. Un naufragio lo sbatte, insieme ai compagni di sventura, su un'abbandonata isola del Pacifico la quale si fregia del brutto nome di Malpopita, titolo dell'opera. L'operaio crede di poter condurvi una vita idilliaca, ma scopre una sorgente di petrolio, come altre ne scoprono i suoi compagni; e, infine, siccome da cosa nasce cosa, viene costruita una fabbrica anche là, e il nostro operaio è costretto a riprendere la triste vita in orrore della quale egli si era dato all'avventura. La musica si muove su vie già battute da molti altri moderni, che si possono caratterizzare in parte come strawinskiane, in parte come milhaudiane, con una deviazione verso il Weill dell'*Opera da tre soldi*, deviazione più che naturale per un compositore tedesco dell'epoca.

Nei Concerti, la capitale ha potuto udire qualche novità di più che non nei teatri, ma non tante nè tali da caratterizzare una stagione. Klemperer diede una serata tutta di novità (molte assolute) con l'orchestra della Radio. Citerò un *Concerto* per Violoncello e orchestra da camera di Ernst Toch, una *Sinfonia* per nove solisti di Anton von Webern, frammenti di un'opera *Salammbò* del « dodekatonale » Matthias Hauer.

Un direttore di Vienna, Eduart Lindenberg, eseguì con l'orchestra filarmonica una quasi sconosciuta ouverture di Mozart, dell'anche più sconosciuta opera *Il sogno di Scipione*, e un'ouverture del Weinberger, autore dell'opera *Schwanda il suonatore di cornamusa*, ouverture per teatro di marionette: *Puppenspiel*.

Il maestro Kunwald presentò al pubblico un *Concerto* per Pianoforte o Orchestra, in re magg., di Max Trapp, compositore sinfonista che Furtwängler aveva già degnato di qualche esecuzione; la « Berliner Sinfonie Orchester » accompagnò egregiamente l'autore che stava al piano. Il maestro Michael Taube nei suoi concerti da camera presentò « un ciclo » *Inferno*, di Erich Walter Stenberg, per Coro di voci sole e Batteria.

Fra i Quartetti che suonarono nella capitale ottenne speciale successo quello belga (che si compone di un pianoforte e tre strumenti ad arco) con lavori di A. Tansman e di Carlo Houdret.

Da notare infine due concerti della filarmonica diretti da due americani, Raymond Vetter di Filadelfia, e George Zaslawski di New York. Questi direttori, dai nomi così prettamente anglo-sassoni, fecero fare buona figura al loro paese tanto invidiato da noi poveri europei. Una serie di festivals commemorativi si ebbero nella ricorrenza del 100° anniversario della nascita di Giuseppe Joachim, il grande violinista. Due dei concerti erano dedicati alle composizioni sue per Violino e per Viola, e al suo grande *Concerto* per violino e orchestra. Nel Conservatorio di Stato si era aperta perfino una « Esposizione Joachim ». Come si concilia una così larga dimostrazione d'affetto per Joachim antesignano dell'aborrito romanticismo, col fatto che quello stesso Conservatorio di Stato è diretto da Schreker e conta fra i suoi insegnanti Schönberg e Hindemith?

MONACO DI BAVIERA. — Dopo un balletto-pantomima *Favola spitzweghiana* che realizza coreograficamente varie celebri tele del pittore Spitzweg, una specie di Greuze tedesco della prima metà dell'ottocento, si ebbe, come seconda e più importante novità, l'opera *Madre* del maestro A. Haba, famoso per il suo sistema dei quarti di tono. Questo lavoro non si diede al Teatro di Stato, ma bensì in un teatro d'operetta, il Gärtnertheater, sovvenzionato (si dice però che non lo sia già più) dallo Stato o dal Comune.

Nel canto, i quarti di tono non danno tanto fastidio come nella parte strumentale, forse perchè la voce umana ci ha già abituati troppo spesso a quell'oscillazione fra semitono e semitono. Invece negli strumenti quelle continue piccole insufficienze o esorbitanze, nella loro rigidamente esatta « intonazione », urtano un poco dapprima, ma poi stancano l'udito in modo da non dirsi. Giacchè per render *esatta* l'intonazione crescente o calante, l'Haba aveva fatto costruire clarinetti e trombe, un armonium e un pianoforte *apposta*, mentre per gli archi si era servito di un doppio quintetto accordato con un quarto di tono di differenza l'uno dall'altro, e similmente aveva accomodato le arpe e i tromboni. L'autore deve al maestro H. Scherchen se il suo lavoro è stato eseguito nel modo il più perfetto possibile, e gli applausi del pubblico — composto per la maggior parte di musicisti per i quali l'opera aveva un naturale interesse *tecnico* — significavano assai più ammirazione per Scherchen e i suoi solisti anzichè godimento artistico o convinta approvazione al curioso esperimento del tenace autore.

C'è chi dice che l'Haba non sia affatto un propagandista ideale pel suo nuovo sistema tonale perchè la sua forza d'invenzione è poca, o, in altre parole, egli sarebbe un compositore dotto sì, ma di poca ispirazione. Viceversa un genio o un gran melodista porterebbe il sistema facilmente alla vittoria...

L'Opera di Stato presentò a sua volta la *Commedia della Morte* come qui è chiamato il *Torneo notturno* di Malipiero, che, direttore Elmendorff, ottenne un buon successo. Il piccolo teatro Residenz, (autentico 700) annesso a quello di Stato, diede la *Rappresentazione di anima e di corpo* del Cavalieri, e la *Danza delle smorfiose* del Monteverdi — tutte e due facenti parte della « Settimana di musica *nuova* » e con la pretesa di dimostrare intima parentela tra le musiche modernissime e quelle del Rinascimento.

Allo stesso Residenz-Theater si inscenò lo *Idomeneo* di Mozart, in una riduzione di Wolf Ferrari che da molti è giudicata preferibile alla strombazzata riduzione che, di questa finora poco fortunata opera, fece R. Strauss.

Nel campo dei Concerti, Monaco va ricordata per la VII Settimana dei musicisti bavaresi. Una serata intera si dedicò alle opere dell'oggi sessantenne August Reuss, un tipico rappresentante della così detta scuola monachese del 900, il cui ideale si potrebbe definire un wagnerismo alleggerito ed esteriorizzato. Da citare inoltre un « *Ciclo Galsworthy* » per M.S. e legni, di Fritz Valentin, un *Quartetto* d'archi di Gustav Geierhaas, e un *Concerto* per Violino e Orchestra di Karl Höller.

FRANCOFORTE SUL MENO. — Le *Variazioni* per Orchestra di Schönberg, che a Berlino non ebbero il successo sperato dalla critica schönberghiana, lo trovarono qui grazie a

una sapiente preparazione del pubblico per mezzo di una conferenza tenuta dall'autore il giorno prima e suffragata da dimostrazioni « orchestrali », fatte non al piano ma con una intera orchestra... L'ondata di « bella musica » continuò su Francoforte con l'esecuzione del *Quartetto in fa diesis minore*, per Archi con voce di Soprano, di Schönberg fatta dal quintetto Amar (la parte di viola era sostenuta da Hindemith in persona), e di tutte le composizioni per pianoforte dello stesso Schönberg, dalla coraggiosa pianista Else C. Kraus.

Hans Rosband che aveva già diretto le suddette *Variazioni* del grande rivoluzionario della musica (quanti ce ne sono adesso, nella sola Germania!) offrì pure una *Nuova Sinfonia* di Bernardo Sekles, il modernissimo direttore del Conservatorio di Francoforte; e, fra altro, un *Concerto* per Violino e Orchestra di Krenek, il problematico autore di *Johnny suona da ballo*. Ad un altro ordine di idee apparteneva *La burla*, nuovissima suite orchestrale di Weingartner, che il celebre maestro diresse in un concerto della società Museum, ottenendo un grande successo il quale però, dato la popolarità del maestro e la sua presenza sul podio direttoriale, ha bisogno di conferma in un altro ambiente più obbiettivo.

***

FESTE MUSICALI. — Sono una specialità dei paesi nordici e ne ricorrono ogni primavera e ogni estate, organizzate in diverse città dagli innumerevoli enti ed associazioni musicali, per svariati motivi, quali anniversari di maestri celebri, convegni di soci, mostre regionali e così via. Nei paesi latini, tali manifestazioni non escono dal campo delle bande; qui invece sono feste d'Arte con l'A grande, ma generalmente dell'Arte la più difficile e indigesta.

A BREMA si ebbe la festa del vecchio A. D. M. V., associazione fondata da Liszt. In teatro si diede la riduzione straussiana dell'*Idomeneo* di Mozart, assai discussa, specie dai fanatici dello stile mozartiano puro. Nei concerti videro la luce varie novità fra cui citiamo un *Concerto sinfonico* per cinque Strumenti a fiato, Orchestra d'archi e Batteria, di Hans Brehme; una *Messa* per Coro a sei Voci di Ernst Pepping; un *Salmo* per Voce d'uomo e Cori di Kurt Thomas, e infine un *Concerto* per Orchestra e Pianoforte di Herman Reutter.

Nella stessa epoca — la settimana dell'Ascensione — si ebbe a BONN il tradizionale « Beethoven-Fest »; essendo già rotta la tradizione di eseguire in questa circostanza soltanto sua musica, non si suonò che la *Seconda Sinfonia* diretta con molto slancio dall'avanguardista Scherchen, il *Concerto* per Pianoforte in *sol magg.*, interpretato con forza e poesia da Elly Ney, e la *Sonata a Kreutzer*, insuperabilmente resa da Adolf Busch e R. Serkin. Il resto dei programmi era composto di musica di altri autori, fra cui un *Concerto* per grande Orchestra dello stesso Busch, esuberante di vita ma formalmente e stilisticamente poco equilibrato. Ed è strano che l'autore sia invece un musicista fra i più equilibrati, come *esecutore*.

Non lungi dal fiume Weser, nel minuscolo Stato libero di Lippe si trovano i BAGNI DI PYRMONT luogo di cura assai piacevole ed elegante, sede, quest'anno, di due grandi Musikfeste. L'uno era organizzato dal R.D.T.M., la poderosa associazione degli insegnanti di musica del Reich; e benchè la parte del leone l'avessero le conferenze su temi pedagogici e estetici, non mancarono i concerti di musica inedita. Fra la quale notiamo una *Piccola suite* per Violino e Orchestra dell'apprezzatissimo virtuoso e maestro Stefan Frenkel, una *Sonata* per Pianoforte di Ernst Toch, e una parodia della *Quinta* di Beethoven scritta da Paul Lelmann, giudicata ben fatta e spiritosa, ma antipatica per la sua irriverenza e il suo cinismo. *Sunt certi denique fines!*

L'altra festa ai Bagni di Pyrmont fu quella della Sezione germanica della Società internazionale per la nuova musica (I.G.N.M.). Il programma si concentrava su lavori nuovissimi di autori in parte anch'essi alle prime armi. Tra questi vanno particolarmente ricordati Karol Rathaus e Jerz Fitelberg. Del primo si eseguì la musica per il film sonoro *L'assassino di Dimitri Karamazoff*, una musica dal profilo poco pronunziato e che non riesce ad avvincere l'attenzione, forse anche perchè destinata troppo a sottolineare soltanto un film interamente *parlato*. Jerzy Fitelberg (polacco anche lui) ottenne col suo *Concerto* per Violino e Orchestra uno dei successi maggiori della festa. Notevole l'esclusione dal programma, per ragioni politiche, dei *Canti proletari* di Stefan Wolpe, uno degli autori giovanissimi, patrocinati dalla detta Società.

In un altro luogo di cura, ai BAGNI DI HOMBURG, nella folta foresta del Taunus, non lungi da Francoforte, si organizzò un « Americanisches Musikfest » il quale doveva, per la prima volta nell'Europa centrale, offrire un sunto storico di tutta la composizione « seria » degli Stati Uniti. Cominciando con lavori del '700 (autori Hopkinson e Carr) si finì con i compositori contemporanei (Jacobi, Porter, Sowerby, Griffes, Sessions, Hanson, Mc Kinley e il negro Still), dopo aver reso doveroso omaggio a Mc Dowell, del quale si udì il *Concerto* per Pianoforte e Orchestra in *re min.* con Frank Mannheimer solista, applauditissimo. La festa, durata tre giorni, ha avuto il merito di farci conoscere che la musica in U. S. A. non si limita alle produzioni, fin troppo note in Europa, di Gershwin, Berlin, Friml, Scherzinger, Youmans ecc.

Un'altra « festa musicale » si svolse nella fuligginosa capitale del bacino della Ruhr, a ESSEN, ove si dettero molte novità. Assai adatta all'ambiente, apparve la *Messa dell'uomo e della macchina* di Bruno Stürmer, come pure l'opera-rivista *Dal Venerdì al Giovedì* di K. H. Pillney, che descrive la vita dell'operaio, cominciando dal venerdì, giorno della paga. Poco consoni al rumoroso ambiente erano invece altri lavori come una *Cantata* e i *Discorsi col vento* del debussista Roeseling. Questo « festival » si chiamava « renano » perchè celebrato dalla sezione renana della già citata R.D.T.M.; mentre un altro, quello del « Basso Reno », ebbe luogo a COLONIA, assumendo speciale significazione perchè si svolgeva per la centesima volta alternativamente tra Colonia, Aquisgrana e Düsseldorf, con direttori celebri come Mendelssohn, Schumann e altri. Nel programma dei tre grandi concerti attuali si volle fare una rassegna per quanto sommaria dei lavori più famosi che apparvero durante i cento anni. Si cominciò con Bach-Vivaldi per finire con R. Strauss. Un'attrattiva di genere insolito fu offerta pure dalla città di Colonia, con le « Serenate » che i migliori professori di strumenti a fiato usano adesso fare nella tranquilla piazzetta davanti al Municipio, nel centro della vecchia città. Per comprendere il carattere di tali « Serenate », basta sapere che nei programmi figuravano composizioni quali: Beethoven, *Sestetto;* Mozart, *Serenata* per 8 strumenti a fiato; Beethoven, *Rondino* ecc. Dirigeva Abendroth.

Il Conservatorio, similmente a quello di Berlino, sembra abbia voluto far comprendere agli studenti e studentesse che la musica oggi non è più un piacere; e perciò ha fatto loro eseguire la *Cantata* a Voci sole « Pace sulla terra » di Arnold Schönberg, un lavoro che anche fra quelli dello stesso autore passa per essere difficilissimo, a causa dell'intonazione « appoggiata » da null'altro che dall'orecchio di chi canta, il quale a sua volta è continuamente *handicappato* da quelli che intorno a lui cantano in tonalità diversa...

Le « feste musicali », una volta prerogativa dei Paesi Renani, furono via via imitate anche in altre regioni della Germania. Così quest'anno si ebbe la 21ª della Slesia (da notare che esse non si fanno ogni anno) a GORLITZ, direttori Furtwängler e Dohrn, il quale ultimo eseguì, con un poderoso complesso vocale e strumentale, la *Messa da requiem* di Verdi.

Ma la festa delle feste musicali è stata anche quest'anno la stagione di BAYREUTH, dove Toscanini diede un'interpretazione, molto wagneriana nella solennità dei suoi tempi larghi, del *Parsifal*, mentre Furtwängler cercava forse un po' di modernizzare il *Tristano* e Elmendorff diede tutto il calore della sua natura impulsiva al poderoso *Anello*.

***

OPERE E SINFONIE NUOVE, IN CITTA' DIVERSE. — Non possiamo tralasciare, prima di chiudere questa cronaca, di far menzione di certe novità che videro la luce, « more germanico », un po' qua e un po' là nell'impero. Da non confondersi con il film parlante già citato, è una nuova opera *I fratelli Karamazoff* di K. Ieremias che interessò il pubblico di AUGUSTA. Il secondo direttore dell'Opera di Stato a Monaco, Hugo Röhr, dopo aver offerto una riduzione della rossiniana *Cenerentola* (ricordo il successo di Conchita Supervia nel Teatro dei Champs Elysées) molto cambiando, compreso il titolo, che diventò *Angelina*, si è fatto uno specialista di esumazioni rossiniane per uso tedesco e — bisogna vedere — forse anche per uso di altrove. Infatti FRIBURGO ci ha offerto la prima de *L'Italiana in Algeri*, ridotta dallo stesso Röhr, e sembra che il successo non si sia limitato all'approvazione per il geniale maestro Balzer e i bravi esecutori.

Che ad AMBURGO il *Fra Gherardo* del Pizzetti abbia assai commosso e vivamente interessato pubblico e stampa, i lettori già sanno. Ricordiamo ancora un'opera in un atto (rappresentata a ESSEN), di Wilhelm Grosz (allievo di Schreker) dal titolo *Attenti! ritratto!*, e un'altra *Valerio* del giovane Hans Simon a DARMSTADT. In questa città capitale dell'Assia, fu pure notevole la prima esecuzione di una *Sinfonia classica* di Prokofieff, quella di un *Concerto* per Piano e Orchestra, *Castelli Romani* (*sic!*), di Ioseph Marx, direttore del Conservatorio di Vienna, e infine quella di un *Concerto* idem in un tempo di Rimsky. Nella Radio di LIPSIA si potè udire una squisita rarità, cioè il *Barbiere* di Paisiello, mentre il teatro di Stato di WIESBADEN fece parlare di sè per aver tolto dall'oblio l'opera *Benvenuto Cellini* di Ettore Berlioz, e una sconosciutissima opera di Ciaikowski, *Mazeppa*.

A KÖNIGSBERG il maestro Benno Bardi ha avuto successo con un'opera *Il kapellmeister folle*, che utilizza parecchia musica originale del settecentesco maestro amburghese Keiser (che è appunto il *Folle maestro*). Con la citazione di un'altra opera nuovissima, *L'Alchimista* di C. F. Pistor, che ebbe assai lieto successo a KIEL, la Spezia germanica, concludo questa rassegna così varia e ricca, ad onta della miseria generale, proclamata da Brüning. Tuttavia, come ho fatto comprendere in principio, non bisogna fidarsi delle apparenze...

ALFREDO BRÜGGEMANN.

Lettera dalla Svizzera

Parecchie volte vi ho informato della considerevole importanza che, nel nostro paese, hanno le Società di musica popolare; e della forte organizzazione delle Società corali maschili, che costituiscono un'unione federale solida. Lo stesso può dirsi per le Società strumentali, fanfare e bande.

La festa che si svolse lo scorso luglio a Berna — in cui si riunirono sei mila musicisti (che nelle diverse categorie si sottoponevano a un serio concorso) — ha dato uno splendido risultato, unanimamente constatato, non soltanto per quanto riguarda l'esecuzione tecnica, ma anche per ciò che si riferisce al gusto musicale. La semplice lettura degli autori interpretati dalle Società di classe più elevata ne costituisce una dimostrazione persuasiva: Liszt, Mendelssohn, Massenet, Foroni, Lalo, Litolff, R. Wagner, Brahms, Weber, Smetana, Verdi, Goldmark, Widor, Gilson, Ciaicowski.

Alcune esecuzioni raggiunsero una perfezione meravigliosa e dimostrarono da parte di questi esecutori dilettanti doti reali, da virtuosi professionisti.

Per evitare qualsiasi discussione sul giudizio del Concorso e per assoluta garanzia di imparzialità, la Società Federale di Musica aveva composto la giuria esclusivamente con professionisti specializzati di paesi esteri (Francia, Italia, Germania, Belgio e Austria), escludendo gli svizzeri. Così si evitarono quelle preferenze — anche involontarie — che potevano essere originate dalle simpatie o dai rapporti quotidiani.

Il Concorso a prima vista ha permesso a tutti di rendersi conto dei progressi profondi raggiunti nell'istruzione tecnica musicale.

Ogni Società, per modesta che fosse, ha dovuto sottoporsi alla difficile prova, le cui difficoltà erano naturalmente proporzionate alla categoria alla quale faceva parte il gruppo strumentale.

L'esperimento per le Società di prima categoria consisteva in questo: una partitura importante, assolutamente inedita, era consegnata al direttore, concedendogli un'ora di tempo per comunicarla ai suoi musicisti. Allo scadere preciso dei sessanta minuti aveva luogo l'esecuzione davanti alla giuria.

Il risultato di questa prova difficile aveva valore per il Concorso d'esecuzione per il giudizio definitivo.

Uno dei momenti più interessanti del grandioso *festival* fu il concerto d'insieme da parte dei sei mila musicisti (di canto nazionale dapprima, poi d'un lavoro abilmente scritto da Friedmann) mentre sulla piazza del Palazzo federale, le autorità nazionali, cantonali e della città di Berna salutavano ufficialmente questa armata pacifica della musica ed esaltavano il sentimento patriottico che scaturiva da tale adunata artistica.

Si può dopo questo risultato pensare ad un tempo, più vicino che non si creda, in cui la musica — per l'unione morale che crea — sarà l'arma più possente per distruggere l'odio e l'egoismo e per soffocare le passioni micidiali della lotta di classe.

La cultura musicale del popolo e dei fanciulli alla scuola, deve essere considerata come una delle branche più importanti dell'educazione individuale e collettiva.

In questo campo, fortunatamente, la Svizzera fa uno sforzo considerevole; il governo federale ha capito che come lo sviluppo fisico della razza esige la protezione degli sport e della ginnastica, così è necessario di prestare la dovuta attenzione alla cultura del senso artistico popolare. Ed appunto perciò si concedono sovvenzioni ufficiali, infinitamente preziose.

La potenza di questo movimento musicale popolare è veramente confortante; la strada percorsa è magnifica: questa spinta irresistibile sorpassa i limiti che speravano anche i più ottimisti. Ma, bisogna ben dirlo, lo straordinario risultato della Festa federale di musica di Berna, è dovuto ai sacrifici individuali di questi sei mila cittadini, operai e impiegati d'ogni rango sociale, che, con entusiasmo perseverante perseguono un ideale con una convinzione che non sempre si riscontra tra i professionisti della musica. Ma anche grande riconoscenza bisogna avere per quei capi, dalle più umili fanfare alle più virtuose bande, la cui abnegazione e attività è pure grandissima.

***

La stagione concertistica invernale che sta per iniziarsi si svolgerà nella direttiva consueta. Tutti i complessi sinfonici incontrano difficoltà finanziarie grandissime. Come nel campo industriale e commerciale, anche in quello musicale vi è sopra produzione; e la Svizzera continua ad essere la méta dei virtuosi di tutto il mondo.

Soltanto l'orchestra della città di Berna fa eccezione alla regola, poichè gode d'un importante cespite che le permette di pareggiare con sicurezza il suo bilancio.

L'attività dei teatri lirici è ancora assai precaria; tuttavia la città di Basilea fa dei sacrifici notevolissimi. Sotto l'impulso di Weingartner, il *festival* Mozart ha richiamato, questa primavera, molto pubblico.

Sempre a Basilea si deve segnalare — anche per iniziativa di Weingartner — la creazione d'una scuola di direttori d'orchestra, alla quale hanno accordato il patrocinio il capo dell'Istruzione pubblica della città ed il Consigliere federale signor Meyer.

GUSTAVO DORET.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

FELLERER (K. G.) — *Grundzüge der Geschichte der kathol. Kirchenmusik.* (Ferd. Schöning, Paderbon).

Disegno mirabilmente ricco di intuizioni, conciso e vivace, delle vicende ideologiche e stilistiche della musica in rapporto alla chiesa cattolica, condotto con larga cultura sull'angusto concetto estetico che, genericamente, «la musica da chiesa debba rispondere alle richieste della liturgia»; ma la cultura del Fellerer è tale da liberarsi sovente da tale preconcetto, che asservisce l'arte a uno scopo, e da rendere evidente lo splendore e l'autonomia di molte opere e di parecchi artisti.

FELLERER (K. G.) — *Palestrina.* (Ed. Fried. Pustet, Regensburg).

Agli studii pregevolissimi compiuti dal Fellerer sulla ritmica della declamazione nel XVI secolo e sullo stile palestriniano nel Settecento s'aggiunge questo, sul prenestino. Una succinta e precisa biografia, la quale tien conto delle recenti documentazioni del Casimiri e del Cametti, precede l'ammirevole studio sintetico degli elementi stilistici del Palestrina. L'idea fondamentale di tale studio è che la caratteristica artistica di lui si imperni innanzi tutto in quel problema della parola in rapporto al suono, che nella seconda metà del Cinquecento era stato essenzialmente rinnovato. Gli studii umanistici avevano assegnato un posto importante alla parola dal punto di vista grammaticale, cioè all'accento della parola e al suo elemento grammaticale in seno al periodo. Nè conseguì una grande importanza degli elementi melodici e tematici, e, anche, una nuova concezione del senso delle parole in rapporto all'espressione musicale. E s'ebbero due tendenze. Una cercò di rafforzare l'espressione con mezzi esteriori: accrescimento del numero delle voci, sovrapposizione di cori, impiego sempre più costruttivo degli istrumenti, audacie declamatorie, ritmiche e armoniche a servizio della drammatica. L'altra mirò alla trasfigurazione della parola nella musica e al chiarimento dei singoli elementi dello stile musicale. Palestrina rappresentava la seconda tendenza. La quale, come si è detto, implicava una decantazione dello stile e l'eliminazione dell'attrito dei varii elementi stilistici. Tutto ciò contribuì alla valorizzazione della parola, cui gli umanisti aspiravano. La frase di Palestrina non reca una sottolineatura drammatica della parola, ma un'idealizzata rappresentazione della parola sia nelle singole voci, sia nel complesso vocale. Perciò egli predilesse nelle sue ultime opere un'assimilazione degli accenti delle voci, per evitarne i contrasti, e rappresentò infine con l'omofonia gli accenti della declamazione giacenti nella parola. La creazione di Palestrina passa dal più raffinato contrappunto di per sè stante alla polifonia e all'omofonia a servigio della parola e della musica, nella completa unità dell'ideale della declamazione.

ALCARI (C.) — *Parma nella Musica.* (M. Fresching, Parma).

La mia predilezione per le cronache e le memorie regionali è soddisfatta per la nuova pubblicazione di C. Alcari dedicata a Parma. Egli ha già narrato la storia del Teatro Regio. In forma lessicale ha ora biograficamente ricordato non solo i compositori, i librettisti, gli scenografi, i musicologi, i direttori d'orchestra, gli strumentisti e i cantanti, i più notevoli, nati nella provincia di Parma dal sedicesimo secolo all'ultima generazione, ma anche coloro che meritavano d'essere menzionati per aver comunque partecipato al Conservatorio di musica di quella città. Vorrei che ciascuna città d'Italia curasse egualmente la propria storia musicale, e che memorie di uomini e di avvenimenti importanti, ancora vive nelle testimonianze o nella tradizione orale, venissero fissate. Penso con tenerezza alle difficoltà e al desiderio degli storici futuri... Le raccolte dei giornali degli ultimi lustri forniranno certamente notizie, quali noi cerchiamo invano nei quotidiani o nei settimanali fino al '70 e all'80. Ma non sempre allo spazio che il moderno giornalismo dedica alle persone e ai fatti musicali, interviste e cronache, corrisponde l'interesse intrinseco delle notizie, quell'interesse che i posteri vorranno accertato ed esaurito. Le cronache più personali e autorevoli restano sovente ignorate. L'aneddoto autentico non fa la storia, e pertanto vi concorre, come il tocco complementare e significativo in un quadro d'ambiente o in un ritratto.

Questo panorama parmense è redatto, dicevo, in forma lessicale. A ciascuna biografia segue la biografia dei testi e delle critiche. (Le voci più ampie e ricche sono quelle di Verdi e di Toscanini). Di qualche musico che l'Alcari non ha nominato, forse dubitandone l'origine parmense, da altri affermata o supposta, sarebbe stata opportuna una qualche menzione, allo scopo, almeno, di promuovere altre ricerche. Accenno, per esempio, al quattrocentista Nicolò Burci, che sorse a difendere Guido d'Arezzo nei *Musices opusculum*, e polemizzò con i grandi scienziati Ramis de Pareia e Spataro. E a Domenico Belli, che, forse parmigiano, fu al servizio della corte al principio del secolo, e successe a Marco da Gagliano come maestro di canto in S. Lorenzo a Firenze. Egli fu tra i primi compositori nello stile monodico, ed è da ricordare specialmente per le musiche date all'*Orfeo dolente*, diviso in cinque intermedi, *con li quali il signor U. Rinaldi, ha rappresentato l'Aminta, favola boscareccia del sig. T. Tasso.* Ignoto è l'autore del libretto, il quale in parte ripete *Il pianto d'Orfeo* del Chiabrera. (Di queste musiche, pregevolissime per vigoria non scevra di durezze, la Biblioteca Civica di Breslavia serba un esemplare superstite dell'edizione veneziana del 1616;

Angelo Tirabassi le ha ristampate a Bruxelles nel 1927). Compose anche un'*Andromeda* nel 1618, a Firenze.

D'altri nomi rilevo l'assenza, ora che N. Pelicelli ha iniziato nelle *Note d'archivio*, Anno VIII, N. 2, un saggio sui *Musicisti in Parma nel sec. XV-XVI*. Bisognerà tenerne conto in una seconda edizione.

Bach - Jahrbuch, 1930. (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

Compilato da Arnold Schering, il ventisettesimo volume di questa preziosa raccolta di studi bachiani, è aperto dalle statistiche di M. A. Souchay su i varii usi del tema nelle fughe di Bach. Interessanti notizie sulla scuola di Eisenach reca H. Helmold. Com'è noto Bach la frequentò finchè, rimasto orfano, si recò a Ohrdruf presso il fratello Giovanni Cristoforo. In quell'istituto, che raccoglieva da tre o quattrocento ragazzi (la cittadina contava 6000 abitanti), la musica non era ufficialmente insegnata, ma bensì praticata sia nella tradizione dalla «scuola girovaga», sia nel *chorum symphoniacum*, istituito per l'iniziativa d'un rettore. Lo studio della musica e i buoni risultati di esso diedero fama alla scuola. Gli allievi crebbero numerosi: i borghesi concorsero alle esecuzioni; la chiesa si ornò di nuovo splendore. Il canto procurava ai ragazzi qualche moneta, che veniva spesa nell'acquisto dei libri più necessari. J. S. Bach frequentò nel 1693 e '94 la quinta classe, nel '95 la quarta; e in quell'anno lasciò l'istituto. — P. Epanen descrive uno sconosciuto oratorio della Passione (1667) di Christian Flor, di cui certamente J. S. Bach ascoltò qualche composizione a Lüneburg. — J. L. Krebs, uno fra i prediletti allievi di Bach, viene studiato nelle singole tappe della sua vita da H. Löffler, il quale conclude affermando che talune musiche del Krebs sono degne del suo maestro. La consueta rassegna bibliografica bachiana mette fine all'annuario.

WESTERMEYER (K.) — *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes.* (Drei Masken Verlag, Monaco).

L'autore discute innanzi tutto il concetto di «operetta», come genere, in rapporto ad altri generi teatrali, e si duole dello scarso interesse che le persone colte addimostrano per le più insigni fra le operette, le quali vengono confuse con le peggiori, e tutte considerate come materia di futile divertimento. La rivendicazione delle migliori è fatta, nè potrebbe altrimenti avvenire, frantumando il genere e osservando le opere d'arte di Offenbach, Strauss, Lehar, ecc. La considerazione della fortuna di alcune antiche e moderne operette induce poi il Westermeyer a porre il quesito, per l'avvenire: la futura operetta deriverà da una secessione dell'opera o da una incarnazione nuova? Talune recenti opere di Weill, Krenek, Toch, Hindemith sembrano rispondere affermativamente alla prima ipotesi, che implica una reazione al dramma musicale, senza pertanto svincolarsi da un certo passatismo sentimentale. E già può dirsi che *L'opera di tre soldi* sia rimasta isolata.

POIDRAS (H.) — *Dictionnaire des luthiers anciens et modernes.* (Imprimerie de la Visconté, Rouen).

I due grossi volumi, abbondantemente e bellamente illustrati, si completano e costituiscono un numeroso lessico biografico dei liutai antichi e moderni. Di ciascuno, poche o molte notizie, secondo l'importanza e i documenti. Fra i quali sono circa ottocento etichette, fedelmente riprodotte. Violinista e perito, il Poidras tocca nelle prefazioni alcune vitali questioni intorno alla fattura degli istrumenti e al giudizio che bisogna recarne. Entusiasta della geniale perfezione e scettico dei rifacimenti, procede cauto nel riconoscimento dei valori artistici e pratici, là dove è imponderabile persino l'opera più personale e più minuziosa. Difficile è distinguere il violino compiuto dal maestro da quello uscito dalla scuola, poichè l'uno o l'altro può resultare, quasi capricciosamente, migliore. Uno Stradivario può valere, per intrinseco merito, 25.000 franchi, e un altro un milione. Con arguzia e competenza espone il Poidras *la querelle des anciens et des modernes*. Nota che a torto vantano alcuni moderni costruttori la rifinitura, di cui son capaci, in confronto a certe trascuratezze degli antichi; i quali poco si preoccupavano dell'assoluta simmetria delle linee, delle formule geometriche e perfino degli spessori. La bontà intrinseca non deriva dal compasso. «L'istrumento dell'antico maestro italiano — dice il Poidras — ci delizia con la purezza, l'omogeneità, il volume e il timbro, qualità sonore raramente congiunte a tal punto». Sembra al Poidras che presentemente la liuteria accenni a risorgere: egli spera che si rinnovi l'epoca di Pressenda e di Lupot. Occorre coplare gli antichi finchè appaia un nuovo tipo di istrumento, con forma, bellezza e sonorità particolari. S'è provato, recentemente, ad aumentare la dimensione, fino a 36,2. Ma quanti piccoli violini antichi non raggiungono quella sonorità, che ora si richiede dal grande formato?

BRUYR (J.) — *Grétry.* (Rieder, Parigi).

Una leggera conversazione sulla vita di Grétry, rallegrata da piacevoli divagazioni sull'ambiente. Al musicista e alle sue opere, qualche accenno. Sessanta accuratissime illustrazioni.

COEUROY (A.) et JARDILLIER (R.) — *Histoire de la musique avec l'aide du disque.* (Ed. Delagrave, Paris).

Questo libro avrebbe dovuto essere intitolato *Storia della musica a servigio dei dischi finora incisi*, oppure *Guida storica per l'ascoltatore dei dischi*, ecc., e l'utilità avrebbe giustificato troppe lacune, inverosimili in una vera e propria storia. Qui c'è non solo una formidabile sproporzione fra la descrizione delle epoche, in rapporto al fatto che i dischi più commerciati sono i moderni, ma anche l'assenza assoluta di musicisti notevolissimi. Non sono neppure nominati nel corso della storia Peri, Rossi Michelangelo, Cavazzoni, Frescobaldi, Paisiello, Piccinni, Traetta, ecc. ecc.! Se prendiamo questo libro come guida, nel senso sopra indicato, esso appare indubbiamente utile; è scritto con chiarezza e piacevolezza.

KENNEDY SCOTT (CH.) — *Madrigal Singing.* (Oxford University Press, Londra).

Riedizione di polifonie profane inglesi, e direttore della Oriana Madrigal Society, il Kennedy Scott ristampa, ampliandola, questa sua guida alla perfetta esecuzione delle musiche del tempo elisabettiano. Nella denominazione di madrigale egli comprende sia il madrigale propriamente detto, sia il balletto, sia l'ayr, benchè quest'ultima forma presenti più spiccato il carattere monodico. Le sue osservazioni sono insieme d'un esperto direttore di coro e di un esegeta colto. Dovrebbero attentamente considerarle tanti direttori, i quali, malgrado taluni eccellenti modelli e parecchi volumi di critica, continuano a «battere la misura», facendo la peggior propaganda a Palestrina e agli altri del suo tempo. Il Kennedy Scott esamina le fonti poetiche dei madrigali, le relazioni fra note e sillabe, i ritmi, gli accenti, recando opportuni esempi di interpretazione; studia la pronunzia del tempo elisabettiano, l'emissione vocale, l'articolazione del suono, ecc. A pag. 32 noto lo spunto del madrigale del Morley *Those dainty Daffadillies*, che ne ricorda uno della *Rappresentazione di Anima e Corpo* del De' Cavalieri.

CORRODI (H.) — *Othmar Schoeck, eine Monographie.* (Huber e C. Frauenfeld, Lipsia).

Fra i contemporanei svizzeri, Othmar Schoeck, non ancora cinquantenne, ha singolari caratteristiche. Di famiglia non anticamente svizzera (uno Schoeck, originario del Baden, medico di Maria Antonietta, riparò in Elvezia durante la rivoluzione e vi restò), Othmar nacque a Brunnen, nello storico cantone di Schwiz, nell'86; frequentò le scuole tecniche a Zurigo, studiò, come suo padre, la pittura, specialmente il paesaggio; infine si volse alla musica e fu allievo prima di Niggli e di R. Freund nel Conservatorio zurighese, poi di Reger.

I suoi connazionali sentono nella sua musica un che di squisitamente elvetico; popolaresca e semplice sanità, quietudine contemplativa, inclinazione all'amorosa soavità, sagace godimento della libertà; e sentono, anche, l'influenza dell'arte e della cultura tedesca. Per questa parte, lo Schoeck non fa mistero della sua formazione e delle sue predilezioni. Di fatto, ama le fonti più pure. Essenzialmente romantico, uno solo amò e ama senza limitazioni: Schubert. Mozart lo incontrò nella prima giovinezza, Conobbe poi Wolf, e ne fu avvinto, ma per poco; le inquietudini di quel torturato liederista non destavano echi nel suo spirito sereno. I canti schubertiani gli apparvero invece come ideali perfezioni di sobrietà e di intensità. Incontrò Reger, il quale lo ammirò giovanilismo, e lo chiamò seco a Lipsia; voleva essergli maestro; la sua maestria consolidò la tecnica del principiante. Ma lo Schoeck non s'adattò agli imprescindibili canoni arcitettonici del contrappuntista a oltranza. Gli riusciva uggiosa quella regolata composizione, nella quale l'ornamento abbondava per mero virtuosismo, e l'armonia e l'istrumentazione diventavano compatte per amore del grosso e del pieno. Invocando libertà, s'allontanò dal Reger. E si rifugiò in J. S. Bach. Qui egli ritrovò, sì, contrappunto e ornamentazione, fughe e complessità, ma avvivate, anzi promosse, da una vivace necessità, trionfanti del proprio secolo, luminose di arte e di genio; vi ritrovava, anche, la dottrina sostanziosa, che lo studioso assorbe e può mettere da parte, quando gli piaccia, giovandosi dei succhi acquisiti per ogni forma e specie d'espressione. Reger una catena, Bach un eccitatore. E ancor oggi lo Schoeck adora Bach, non alla maniera di coloro che sostengono il «ritorno a Bach», immaginandosi, presuntuosamente, di rifare matematicamente quel grande e, stoltamente, di rinascere nel suo nome, ma con la più pura spiritualità, riconoscendo in lui l'universalità cui ciascuno attinge forza, e nella quale ciascuno si ritrova. E lo chiama il padre, sembrandogli Schubert la madre dell'arte.

L'affettuoso volume del Corrodi è ricco di frammenti musicali, documentazioni efficaci del testo critico.

PRETZSCH (P.) — *Bayreuther Festspielführer.* (Georg. Niehrenheim, Bayreuth).

Guida pratica e ideale, per l'ascoltatore bayreuthiano del 1930. Cosima e Siegfried son rievocati accanto al nume del luogo; e con essi gli apostoli e i seguaci. Chamberlain è ricordato con Motl, Bülow e con Wolzogen. Un dono qual'è Alfred Lorenz ha studiato l'ouverture del *Tannhäuser*. Alfred Weidemann parla di Verdi e Wagner; Karl Hartmann di Walther von der Vogelweide nelle opere wagneriane. Ricca e descrittiva la bibliografia dell'anno 1930.

a. d. c.

MUSICA PER ORGANO E SACRA

TOSI (M.) — *Benedicta et Venerabilis.* Graduale a Voci dissimili con accomp. d'Organo.

PISTONE (P. G.) — *Cinque Laudi spirituali* per Coro a 2 Voci bianche con accomp. d'Organo.

PIGLIA (E.) — *Jesu Mitis.* Mottetto per il Sacro cuore di Gesù a 2 Voci simili con accomp. d'Organo.
(S.T.E.N., Torino).

Composizioni, tutte, d'indole pratica e sotto questo aspetto raccomandabili.

ZUCCOLI (GAET.) — *Allegro sinfonico* per Organo. (S.T.E.N., Torino).

La composizione, mentre rivela la mano maestra dell'autore e la completa conoscenza delle risorse organistiche, appare meno notevole dal lato dell'originalità. Lo stile ricorda quello rheinbergeriano. Comunque la distinzione accordata al brano — prescelto per l'inaugurazione del quintuplice organo della Metropolitana di Bologna — fu meritatissima, specie se si confronti la sua fattura con quella della maggior parte dell'attuale produzione organistica italiana.

CIPOLLINI (D.) — *Visioni mistiche.* Pezzi facili e melodici per Organo o Harmonium. - *54 Versetti in diverse tonalità* più occorrenti per Harmonium od Organo. (Casa editrice Musica Sacra, Milano).

Composizioni d'indole pratica, piacevolissime, specie le prime, scritte con facile eleganza armonica e melodica e di agevole esecuzione.

PALESTRINA — *Alma Reclemptoris Mater.* Antifona a 4 Voci miste. - *Crucem sanctam subiit.* Mottetto a 5 voci miste.

PHILIPS (P.) — *Regina Cœli.* Antifona a 5 Voci miste.
(Edizioni J. e W. Chester, Londra).

Le due composizioni palestriniane e quella del compositore inglese fanno parte di una splendida raccolta di musica sacra. Palestrina, Luca Marenzio, Antonio Lotti, per parlare dei maggiori italiani, figurano in essa degnamente, mentre non sono trascurati autori di altre nazionalità, quali i fiamminghi, ed in modo particolare gl'inglesi. Le revisioni sono ottime e lodevolmente sobrie nella aggiunta di segni espressivi e l'edizione superiore ad ogni elogio.

MOTTU (A.) — *Douze Pièces liturgiques.* 2.e Livre. (M. Senart, Parigi).

Composizioni pregevolissime, il cui merito principale è quello di bene amalgamare idee di sapore talvolta arcaico con armonie modernamente sentite. L'esecuzione ne è agevole; ma si richiede da parte dell'esecutore un'interpretazione viva e una registrazione varia e colorita.

R.

MUSICA CORALE

FAVARA (A.) — *Canti della terra e del mare di Sicilia.*

MONTANARO (E.) — *Canti della terra d'Abruzzo.*

Trascrizioni per Coro a Voci miste di V. Veneziani.

PRATELLA (F. B.) — *Canti popolari italiani* elaborati per Coro.

(G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Roma*, Roma.

Vittore Veneziani ha pubblicato, pei tipi della Casa Ricordi, le sue trascrizioni per Coro a voci miste dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* raccolti da Alberto Favara e di quelli *Della terra d'Abruzzo* della raccolta di Ettore Montanaro, scegliendone i più adatti ad assumere, nella veste polivoca, quell'aspetto pittoresco che nelle voci ha tanta suggestione ed efficacia. Esperto di masse corali come maestro dei cori della Scala di Milano, il Veneziani ha intravisto in quei canti la possibilità di farne scaturire tutti gli effetti di cui è ricca l'orchestra vocale, e, valendosi accortamente della stessa elaborazione armonica e spesso contrappuntistica dei raccoglitori, i quali alla parte del pianoforte accompagnante la melodia popolare avevano già conferito un'importanza coloristica rilevante ed adeguata al carattere di ciascuna, ha lasciato pressochè intatta quella che era l'espressione popolare secondo Favara e Montanaro. Anzi è quasi da credere che piuttosto che i canti di per se stessi, siano state le riuscite elaborazioni dei due maestri a suggerire al Veneziani l'idea della riduzione per coro.

Il suo gusto esperto non lo ha ingannato e ne son venuti fuori cinque volumetti, curati nell'edizione con la tradizionale scrupolosità e sobria eleganza da Ricordi, chiari, freschi, sorridenti. Aprendone le pagine, infatti, vi si respira un'aria paesana profumata di fiori di campo e affocata di sole. Balzano vivi gli accenti delle voci, accompagnati con allegri tra-la-la o con malliosi zun-zun il canto spiegato della melodia popolare, e solo un rammarico punge il lettore ed è che ancora non si sia giunti ad avere in Italia un'organizzazione corale, cui possa affidarsi con una opportuna e disciplinata frequenza la valorizzazione di tutto il nostro patrimonio corale, sia di stile che di origine popolare.

Nella stessa collezione Ricordi, vi è pure un volume contenente *Cinque canti popolari italiani di regioni diverse*, elaborati per coro da Francesco Balilla Pratella. Qui troviamo una prudente parsimonia di colori e di movenze che se dona maggior rilievo alla melodia, pure la priva di quella vivacità di ambiente evocatrice della vita del popolo nei suoi aspetti più caratteristici. Parsimonia che si spiega con la responsabilità che il Pratella ha sentito nel dare a quei canti una cornice che il Veneziani aveva invece trovato già pronta, restando a lui non altro che un criterio di valutazione e quindi di scelta. Crediamo inoltre che i canti di Pratella possano eseguirsi anche da esigue formazioni corali, mentre quelli dei Veneziani esigono per un efficace risultato un numero di voci abbastanza nutrito. Ambedue le raccolte sono da raccomandarsi a quei nuclei corali che vivono negletti qua e là per l'Italia, poichè ne possono trarre effetti eccellenti così d'espressione come d'insieme polifonico.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PASQUINI-BOGHEN — *Arie ed Ariette* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Italia Musicale*, Genova:

L'opera amorosa e intelligente con la quale il Boghen ha curato la realizzazione armonica di questa interessante raccolta sarà confortata, lo credo, dalla unanime gratitudine e ammirazione che tutti i musicisti italiani gli debbono.

Questa notevolissima pubblicazione, che Casa Ricordi ha curata con pari devozione del revisore, si compone di otto pezzi vocali varî per espressione e per forma.

Anzi i due ultimi brani, per la loro costituzione (N. 7 *Recitativo - Andante giusto - Aria - Recitativo - Presto - Adagio - Aria*) (N. 8 *Recitativo - Aria - Recitativo - Aria*) sembrano stralciati da qualche cantata.

Queste arie del Pasquini pur essendo fedeli all'epoca in cui furono scritte (1637-1710) si staccano molto da tutta l'altra musica contemporanea.

Nell'onda melodica del Pasquini c'è una intenzione di libertà ritmica e una maniera melodica affatto originale, c'è un modo di trattare la voce da profondo conoscitore.

La tessitura vocale è di buon effetto per modo che anche alle voci molto estese è possibile conservare una sonorità smagliante.

Addito questa preziosissima raccolta alle concertiste ed agli studiosi tutti del bel canto italiano.

M. B.

TAGLIAPIETRA (G.) — *Antologia di musica antica e moderna.* (G. Ricordi e C., Milano).

Dall'*Ambrosiano*, Milano.

Da segnalare, per intenzioni culturali superiori e per nobile serietà di vedute storiche, la grandiosa collezione pianistica, che la Casa Ricordi ha affidato alle cure sapienti di Gino Tagliapietra e che è apparsa col titolo di «Antologia di Musica antica e moderna». Negli otto volumi, che ancora sono stati pubblicati, escono dagli aridi elenchi dei dizionari e dei manuali di Storia della musica, alla luce calda e al palpito dell'esecuzione, le glorie dei primi due secoli dell'arte strumentale d'Europa. Liutisti italiani e spagnuoli (in opportune trascrizioni) organisti famosi, come Claudio Merulo, Lurzaschi, Giovanni Gabrieli, Michelangelo Rossi, Sweelinck, Froberger, Buxtehude, vi sono rappresentati con degne proporzioni. A Gerolamo Frescobaldi è dedicato, com'è giusto, un intero volume.

I primi clavicembalisti nostrani e francesi, la schiera dei virginalisti inglesi, fanno prevedere quale superbo sviluppo prenderà nel Settecento la musica da tasto sull'elegante strumento a becco di penna.

Infine ogni volume è corredato da una prefazione in quattro lingue, contenente succinte notizie sugli autori presentati nel volume stesso, da un indice tematico, da un indice per autore e da ricche note esegetiche applè di ogni composizione.

Revisione, diteggiatura, segni di espressione, legature e norme per il pedale completano l'opera poderosa compiuta dal maestro Tagliapietra e danno all'intera pubblicazione un compatto carattere di serietà artistica e di ricchezza tipografica. Col rapido accrescersi dei volumi, non è dubitabile che la serie diventerà uno dei più potenti mezzi di divulgazione della coltura musicale mediante lo strumento più adatto a provvedervi: il Pianoforte.

Non crediamo che i «Monumenta», i «Denkmäler» e simili — con indifferente riavvicinamento del mediocre al buono e all'ottimo, che è loro proprio — vi riuscirebbero altrettanto bene.

G. C. Paribeni.

ROSSI (R.) — *16 Tempi romantici.* (Ed. Giovannini, Rovereto). — *6 Piccoli Tempi per Pianoforte - 7 Piccoli Tempi del Natale 1930.* (Ed. Mignani, Firenze).

Roberto Rossi non è solo un musicista compito, ed un artista di fine sensibilità, conosciuto specialmente per due belle *Sonate* per violino, solide, e calde di sana ispirazione, ma è anche un didatta prezioso e ricco di esperienza. Queste composizioni per pianoforte dimostrano l'una cosa e l'altra. I *16 Tempi romantici* di maggiore difficoltà pianistica, e la seconda parte più della prima, contengono brani di delicata concezione e realizzati con una conoscenza perfetta della vera sonorità pianistica: ciò fra i più belli *Malinconia, Punto degli spettri, Solitudine*. I *Sei piccoli tempi* sono dedicati ai più piccini e costituiscono tanti quadretti che alla delicata poesia del contenuto aggiungono una accorta realizzazione adeguata al grado di difficoltà voluta. I *Sette piccoli tempi* sono un gradino superiore nella scala della difficoltà, ma hanno la medesima distinzione di forma, qua e là tinta di sensibilità moderna di ottimo gusto.

Adam.

BRUSCHETTINI (M.) — *Quartetto in do min.* (Ed. Pizzi, Bologna).

Non capita spesso di vedere in un giovane un continuo progresso tecnico e spirituale lento ma sicuro, senza squilibri, senza *défaillances*. È il caso del Bruschettini di cui, da un anno a questa parte, s'è avuto modo di vedere diversi lavori: tutti segno di una continua ascensione. Questo *Quartetto* che — per ora — è corona, mi sembra veramente fatica d'un musicista completo, ed uno dei migliori del genere fra i molti composti dai giovani. Dalla struttura tradizionale, di forme chiare ed equilibrate, è pieno di vita musicale autentica e forte: dall'impeto drammatico che anima il *primo tempo* ed il *finale* all'arlosità dell'*andante* ed alla vivacità dello *scherzo*. Chiaro di scrittura, ed equilibratissimo di sonorità — di esecuzione non troppo difficile — questo *Quartetto* merita di prender posto nel repertorio di qualche insieme italiano il quale ci dia presto occasione d'applaudirlo.

PANNAIN (E.) — *Minuetto* per Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

Garbato ed elegante pezzo pianistico, in cui lo schema della danza settecentesca vien ravvivato da gustosi tocchi di modernità.

PILATI (M.) — *Due Pezzi* per Violino e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

Non sono le cose più recenti, nè le più significative di Pilati. Sono, sopratutto, due pezzi di virtuosità, in cui le possibilità dei due strumenti sono sfruttate con grande bravura.

PREVITALI (F.) — *Canzoncina* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Con mezzi semplicissimi e schiettamente moderni l'A. riesce a dare un senso di poesia arcaica veramente riuscito. La *canzoncina* è riuscita e piacerà non solo alle cantatrici, ma anche al pubblico.

PRATELLA (F. B.) — *Canti romagnole*, riduzione per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Delle ormai notissime *Canti Romagnole* per Coro, l'A. dà qui un'eccellente versione per una voce sola e pianoforte, riuscendo a conservare tutto il sapore della stesura originale. C'è da augurarsi che più d'una di queste *canti* vada ad arricchire il repertorio delle nostre cantatrici.

HAENDEL (G. F.) — *Aylesforder Stücke* for Piano). (B. Schott's Söhne, Magonza).

Raccolta di pezzi pianistici di media difficoltà, provenienti dalla raccolta di manoscritti di Aylesforder.

SCHUBERT (F.) — *Sonate N. 6, 7, 8, 14* per Pianoforte. (Steingraber, Lipsia).

Ripubblicazione in veste dignitosa e con una buona revisione delle Sonate di Schubert.

HAYDN (J.) — *Divertissement* pour Hautbois, Violon, Viola da gamba et Basse. (Oxford University Press, Londra).

Questo *Divertimento* non figura nelle opere complete di Haydn, pure è indubbiamente suo ed è un gioiellino, dalla prima all'ultima battuta. La revisione è eccellente e ci fa sperare di udirlo in una qualche prossima esecuzione.

GUY ROPARTZ (J.) — *Croquis d'Automne.* 5 pièces pour Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Il musicista bretone che sta passando in Francia la sua ora di celebrità — ben meritata del resto — schizza cinque quadretti di gusto romantico, d'una poesia delicata e d'un delizioso colore, d'una media difficoltà di esecuzione e d'una fattura — non occorre dirlo — impeccabile.

RAMEAU (J. PH.) — *Konzert* N. 3, N. 4 e N. 5 für Klavier mit Streichorchester. (Steingräber, Lipsia).

Sono tre dei cinque Concerti per cembalo, violino e viola da gamba presentati in un'eccellente edizione pratica. L'impossibilità di eseguirli nell'insieme strumentale originale, ha consigliato l'editore a fare questa revisione per pianoforte ed orchestra d'archi (riducibile al quartetto di solisti) la quale rende benissimo lo spirito dell'originale e la possibilità d'esecuzione.

FERRARI-TRECATE (L.) — *Teatrino in musica* per Pianoforte. (Bongiovanni, Bologna).

Il sottotitolo «Sei mascherine per il pianista più piccino» rende benissimo il carattere dell'Album. Si tratta di sei piccoli pezzi, suggeriti dalle maschere del teatro italiano, facilissimi, garbati, di buon rendimento, e di eccellente scrittura pianistica.

DE BREVILLE (P.) — *Quatre Rondels de Ch. d'Orleans* pour Trio ou Choeur a 3 Voix égales. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Quattro piccole miniature deliziose: forse di miglior rendimento per trio vocale che per coro: di ottimo equilibrio, di buona costruzione, di buona scrittura e — ciò che in questa età pratica non guasta — piene di poesia.

FRANZ (C. A.) — *6 Konzert-Etüdien* für Klavier. (K. Merseburger, Lipsia).

La forma *Studio da concerto* attira ancora qualche compositore in Germania. Questi sei saggi sono eccellenti dal lato tecnico, pure non apportando novità nel campo; la sostanza musicale, al contrario, lascia un poco a desiderare.

DUMOULIN (M.) — *Allegro giocoso* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

È un tempo — probabilmente il *finale* — d'una Sonata che rivela un buon musicista, ricco di fantasia e ben padrone della sua tecnica, nonchè eccellente conoscitore delle esigenze e del rendimento del pianoforte. Ma questo *tempo* isolato lascia un po' incerto il lettore che non se lo spiega completamente: perchè non pubblicare tutta la Sonata?

WEBER (J. A.) — *Sonate* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Il migliore dei tempi di questa Sonata è il secondo: un *adagio* in *fa diesis min.* di carattere vago e contemplativo e d'una costruzione ritmica curiosa si ma logica e scorrevole. Gli altri due tempi sono forse un po' meno originali sia come concezione che come realizzazione. Con tutto questo, la *Sonata* è un buon lavoro ed esecutori ed ascoltatori troveranno in essa motivi d'attenzione e d'interesse.

SERVAIS (A.) — *Marche solennelle* pour Piano. - *Czardas, Méditation, Capriccio Valse* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Tutti questi pezzi — che esistono anche per orchestra — hanno la curiosa particolarità di ricordare qualche pezzo consimile precedente. Così la *Marche solennelle* sembra fatta sulla falsariga d una famosa marcia nuziale; la *Czardas* su quella d'una notissima *Czardas* italiana; la *Méditation* non meno; ed il *Capriccio Valse* sullo schema di quelli tanto in uso nel secolo scorso. E la necessità di far questo?

SAUGUET (H.) — *Sonatine* pour Violon et Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

È la versione per violino dell'ormai nota *Sonatina* per flauto comparsa nel 1924 e già recensita nella veste originale in questa rubrica.

d. d. p.

MORTARI (V.) — *Largo - Preludio e Rondò* per Violino e Pianoforte.

BELLINI (R.) — *Preludio. - Valzer in mi magg. - Capriccio Tarantella.*

(G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Corriere Emiliano*, Parma.

Ai violinisti raccomando due recentissime composizioni di Virgilio Mortari: *Largo-Preludio e Rondò* per Violino e Pianoforte. Più che la prima, che è un troppo ossequioso «omaggio a Veracini» generato da un vezzo abusato di scrivere *à la manière de*, la seconda rivela meglio le qualità peculiari del giovane compositore milanese, che sono la spontaneità ritmica, la semplicità di scrittura; e un gusto aristocratico anche là dove si atteggia popolarescamente. Si aggiunga che la parte violinistica è realizzata con una conoscenza perfetta delle risorse dello strumento, il quale ha anche al centro del *Rondò* una bella cadenza, in cui i violinisti possono sbizzarire la loro virtuosità senza uscire dal senso musicale del brano.

Per Pianoforte, che in Italia non ha produzione troppo abbondante, sono degni di attenzione tre brani di Renato Bellini: *Preludio, Valzer in mi maggiore, Capriccio-Tarantella*. Essi rivelano un musicista agguerrito e padrone della tecnica ed esperto conoscitore del pianoforte. Di una difficoltà assai considerevole, preziosi di trovate armoniche e coloristiche, hanno il pregio di una scorrevolezza tutta italiana. Il *Preludio* delicato e intenso nella sua forma aforistica, il *Valzer* elegante e vario di movenze, il *Capriccio* ricco di belle sonorità e di vivacità ritmica possono considerarsi tre brani di musica prettamente italiana che, insieme a quelli di Pick-Mangiagalli di simigliante stile e scrittura, possono ben figurare nei nostri concerti.

ABLM.

OPERE TEORICHE

ETTORE POZZOLI

Guida per l'insegnamento della musica nelle Scuole elementari. (120771). L. 12

Guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale. Parte prima: Nozioni generali. Parte seconda: Dettato ritmico. (E. R. 1099). L. 5

— Parte 3ª: Dettato melodico. Parte 4ª: Dettato armonico (E. R. 1100). L. 8

Il libro dei compiti per la scuola di teoria e solfeggio. Vol. 1° (E. R. 921). L. 8

— Vol. 2° e 3°. (E. R. 922/3). cad. » 6

Solfeggi cantati con accompagnamento di pianoforte. 1° Corso (E. R. 1089) L. 6

— Append. al 1° Corso (E. R. 1090) » 7

— 2° Corso (E. R. 1091) » 10

— 3° Corso (E. R. 1092) » 8

Solfeggi parlati e cantati. 1° Corso. (E. R. 1151) L. 6

— 2° e 3° Corso. 2 Vol. (E. R. 1153/4) cad. L. 6

— Append. al 3° Corso (E. R. 1306) » 6

Sunto di teoria musicale. 1° Corso. (E. R. 1093) L. 3

— 2° Corso (E. R. 1095) » 3

— 3° Corso (E. R. 1097) » 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® OPERA DELLA CAMPANA DEI CADUTI DI ROVERETO. — Concorso nazionale per una Pastorale natalizia che verrà trasmessa il 25 dicembre per radio col nome dell'autore.

La Pastorale deve essere di forma semplice, con linea melodica ben determinata, scritta per pianoforte, istrumentata anche per piccolo complesso ed ispirata al *Presepio della trincea*, del quale assumerà il titolo. Invio col sistema del motto e della busta. Presidente del Comitato è Riccardo Zandonai.

® MUSICA PRESIDIARIA DEL COMANDO MILITARE DELLA SICILIA, PALERMO. — Concorso per i seguenti posti:

a) *1. clarinetto piccolo* in *la bem.* o *mi bem.*; b) *1. flicorno soprano*; c) *1. tromba* in *fa* o *mi bem.*; tutti col grado di sergente e di sergente maggiore; d) *3. clarinetto soprano*, col grado di caporale maggiore.

Scadenza a tutto dicembre. Rivolgersi al Direttore della musica, maestro Antonio Romeo, aggiungendo le spese postali.

® THE TREBLE CLEF DI PHILADELFIA, U. S. U. — Concorso libero a tutti i compositori di qualsiasi nazionalità, con premio di 300 dollari, per la migliore composizione a voci femminili. Il testo, sacro o profano, se in lingua straniera deve avere la traduzione in inglese. Può essere diviso a 3 o 4 voci con assoli di soprano e di contralto, o di contralto soltanto, senza episodi a cappella. L'accompagnamento sarà sostenuto dal pianoforte con uno o più strumenti d'orchestra, ma non oltre otto. Durata del pezzo da 10 a 15 minuti.

Invio, col sistema del motto e della busta al The Treble Clef, 130 Spruce Street. Scadenza il 31 dicembre 1931.

® ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA. — Il Concorso per una *Messa* a quattro voci con accompagnamento d'organo (premio L. 5000) è stato vinto dal maestro Mario Bruschettini.

[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 CONSIGLIO DELL'ENTE AUTONOMO DEL TEATRO ALLA SCALA, è stato completato con la nomina di Riccardo Pick Mangiagalli, in rappresentanza del Sindacato dei musicisti.

Riunitosi al completo, il 30 u. s., ha preso atto delle dimissioni del Senatore Borletti, ed ha chiamato alla Direzione generale il maestro nobile Erardo Trentinaglia, nato a Venezia nel 1889, diplomato a quel Conservatorio, autore di un'opera *Rosmunda*, recentemente rappresentata con ottimo successo in diverse città. Egli ha già dato eccellenti prove a Venezia come organizzatore di importanti manifestazioni artistiche, sia in diverse stagioni liriche alla Fenice, sia in quelle della Società dei Concerti sinfonici.

Lo stesso Consiglio ha fissato il programma della nuova stagione, la quale comprenderà tre opere nuovissime (*Palla de' Mozzi* di Marinuzzi, *Il favorito del Re* di Veretti; *Primavera fiorentina* di Pedrollo); una nuova per Milano (*Basi e Bote* di Pick Mangiagalli); sette di primo allestimento (*Fedora* di Giordano, *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, *Adriana Lecouvrer* di Cilea, *Werther* di Massenet, *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, *Figli di Re* di Humperdinck, *Elettra* di Strauss. Si daranno anche tre balli, tra i quali *Belkis* di Respighi, nuovissimo, e *Coppelia*.

Le opere di repertorio saranno scelte tra le seguenti: *Turandot, Ballo in maschera, Manon, Notte di Zoraima, Re, Norma, Marta, Vascello fantasma, Elisir d'amore, Rigoletto, Mefistofele, Falstaff, Andrea Chénier, Francesca da Rimini, Cavalleria, Pagliacci*.

® IL CONSORZIO DELL'OPERA LIRICA, di cui abbiamo fatto cenno nel nostro fascicolo di luglio, ha nominato direttore il maestro Mario Labroca e provveduto alla costituzione dei suoi uffici di Roma e di Milano.

Riunitosi successivamente alla capitale il 5 ottobre, il Comitato dell'ente ha approvato la attività svolta dalla direzione del Consorzio nel breve periodo del suo funzionamento. Inoltre, richiamandosi ai fini istituzionali del Consorzio, ha riaffermato che dal 1° gennaio prossimo la sua attività abbia a svolgersi secondo i patti sanciti dall'atto costitutivo. A tal uopo,

desiderando i singoli teatri di avere ognuno i propri quadri artistici organizzati in modo stabile, il Comitato ha autorizzato la direzione del Consorzio a iniziare subito le trattative con i singoli artisti, concludendo regolari contratti che li impegnino fin d'ora per le prossime stagioni.

Ha preso in esame, inoltre, il problema delle opere nuove, decidendo che il Consorzio, d'accordo con le superiori gerarchie, stabilisca la creazione di un fondo mediante il quale si finanzino delle rappresentazioni di opere nuove e di giovani autori, le quali saranno designate da una speciale Commissione che sarà composta di una rappresentanza del Sindacato musicisti e del Gruppo nazionale fascista degli editori di musica. A seguito del risultato di dette rappresentazioni, le opere saranno assunte dai grandi teatri consorziati per le normali stagioni, scegliendo liberamente tra quelle che all'atto della realizzazione abbiano suscitato maggiore interesse.

Al fine di concretare un preciso progetto in proposito, il Comitato ha pregato i suoi componenti on. Starace, on. Mulè e comm. Tito Ricordi di formulare definitive proposte entro il più breve termine.

® Presso il R. Conservatorio « G. Verdi » di Milano sono aperte a tutto il 31 ottobre le iscrizioni al primo anno del Corso speciale per la preparazione degli Insegnanti di musica e canto corale nelle scuole medie. Gli aspiranti dovranno possedere come titolo di studio la licenza normale o superiore in una delle seguenti materie: *composizione, organo, pianoforte, violino, violoncello, istrumentazione* per banda. Dovranno inoltre sostenere l'esame di ammissione stabilito dal programma del Corso.

® La Reale Accademia Filarmonica Romana apre le iscrizioni alla classe di esercitazioni orchestrali, istituita e diretta fin dal 1920 dal maestro Vincenzo Di Donato con lo scopo di dar modo ai cultori di musica di far pratica d'orchestra, giacchè gli orari diurni si svolgono compatibilmente con quelli delle Scuole secondarie e dell'Università. Dopo assidua e proficua frequenza, in base alle norme stabilite da apposito programma, che si invia a richiesta, gli iscritti potranno avere un utile certificato Accademico.

® Il Politeama Fiorentino, con recente decreto reale, sarà gestito in Ente Autonomo, sotto il titolo di « Ente Autonomo del Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II ». Lo statuto stabilisce fra l'altro come l'Ente debba gestire il Politeama con lo svolgimento di una annuale stagione lirica e di un'annuale stagione di concerti sinfonici, oltre una manifestazione triennale a carattere internazionale denominata « Maggio fiorentino » a cominciare dal venturo anno.

® L'Istituto musicale S. Cecilia di Milano (Via Kramer 5) ha istituito pel corrente anno due posti semigratuiti nella classe di pianoforte e di violino per giovani d'ambo i sessi che non abbiano oltrepassato il nono anno d'età.

® La Scuola Martignoni, pure di Milano (Via Campo Lodigiano) ha istituito una sezione musicale diretta dal prof. Nando Corsi. Figurano tra gli insegnanti i professori L. M. Tedeschi (arpa), Galliera e Spinelli (armonia e composizione), Bartoli (canto corale), Saglio (cello), Corsi e Mellini (pianoforte), Zanoni e Tronchi (violino), Grasso (viola), Racheli (solfeggio), Emma Galliera (canto).

La Scuola stessa concede due posti gratuiti tanto per la classe di pianoforte che per quella di violino.

Offrirà, inoltre, una serie di concerti affidati principalmente al Quintetto di Milano e ad altri elementi.

® Compositori al lavoro. — Si annunziano le seguenti opere nuove: *L'ospite inatteso*, un atto, libretto di Carlo Veneziani per la musica di Pick Mangiagalli; *Assunta Spina* di Franco Alfano, dalla commedia omonima di Salvatore di Giacomo; *La Duchessa di Padova* di Carlo Ravasenga, dalla tragedia di Oscar Wilde; *Granceola*, un atto di Adriano Lualdi; *Il Campiello* di Ermanno Wolff-Ferrari, su libretto di Mario Ghisalberti tratto da Goldoni; *Le astuzie di Bertoldo* di Ferrari Trecate, libretto di Lucarini e Zangarini; *La serenata al vento* di Aldo Finzi, dall'omonima commedia di Veneziani; *Astuzie d'amore* di Franco Casavola, libretto di Rossato; *La matrona d'Efeso* di Pietro Clausetti, che Renato Simoni ha ricavato dal *Satyricon* di Petronio; *Guido del Popolo* di Robbiani e Rossato; *Liolà*, che Giuseppe Mulè ha tratto dalla commedia di Pirandello.

I maestri Ghedini e Bruschettini hanno terminato, entrambi, un *Concerto* per violino e orchestra; e Guido Guerrini, *Pianto della Madonna*, Lauda drammatica per soli, coro virile e orchestra, su testo di Jacopone da Todi.

® Molti giornali rammentano che quest'anno ricorre il primo centenario della marcia reale. Essa infatti fu scritta nell'autunno del 1831 da Giuseppe Gabetti, maestro di musica della Brigata Savoia, e primo violino dei balli del teatro Regio.

Carlo Alberto, mentre nel Castello di Racconigi provvedeva con i suoi generali a uno studio delle riforme dell'Esercito, espresse il desiderio di cambiare l'antiquata marcia di ordinanza in uso fino allora. Il De Sonnaz, che comandava il primo reggimento Savoia, propose al Sovrano di affidarne l'incarico al Gabetti. Questi, pochi giorni dopo, presentava due composizioni delle quali la prima, da lui giudicata migliore, venne scartata mentre fu prescelta l'altra perchè più marziale. Approvata da Carlo Alberto nel 1831, solamente il 9 ottobre 1834, con apposito decreto, venne stabilito che la Marcia di parata, come più precisamente si chiamava la marcia di ordinanza per le nove brigate dell'esercito, fosse quella composta dal Gabetti.

® Due operette nuove italiane saranno rappresentate nella prossima stagione: *Buondì giovinezza* del maestro Pietri, su libretto di Luigi Bonelli; e *Stelle d'Oriente* del maestro Rizzola, libretto di Sala, che sarà rappresentata dalla nuova Compagnia Odette Marion, che metterà pure in scena per la prima volta in Italia *La violetta di Montmartre* di Kalmann.

® A Belluno si è ricostituita la Società Amici della Musica, nominando a Presidente il prof. Marino Lapenna.

® L'Istituto musicale « La Cetra » di Teramo ha nominato direttore il maestro Dante D'Ambrosi.

La Stagione Concertistica

® Il Teatro del Popolo di Milano, ha già inaugurato la sua 11ª stagione, direttore artistico il m.° Carlo Gatti. Nel suo programma figurano dieci concerti di musica da camera che avranno per esecutori il Quartetto Poltronieri, il Quintetto Napoletano, il Trio Ranzato, i pianisti Agosti, Borowsky, Casella, D'Erasmo, Joaquin Turina; le cantanti Giannina Arangi-Lombardi, Ines Maria Ferraris, Adelina Fiori, Crisena Galatti, il tenore Aureliano Pertile e il baritono Giulio Fregosi; il violinista Prihoda; gli istrumentisti del Teatro alla Scala Arrigo Tassinari (flauto) Leandro Serafin (oboe), Luigi Amodei (clarinetto), Giuseppe Montanari (fagotto) e Marsilio Ceccarelli (corno). Si presenteranno al pubblico nuovissime composizioni, tra le quali un *Quartetto* di Rieti, un *Quartetto* di Castelnuovo-Tedesco e un *Quintetto* di Federico Gargiulo.

Uno dei dieci concerti sarà riservato alle composizioni premiate nel concorso fra autori italiani bandito da una Casa editrice ed uno sarà consacrato al « Bel canto ».

Tre concerti saranno poi dedicati alla musica latina contemporanea: l'Italia, la Francia e la Spagna saranno rappresentate da composizioni di Pizzetti e Casella, di Ravel e Charpentier e di Turina; e qualcuno di questi compositori parteciperà alla esecuzione delle proprie opere.

Infine sarà svolto un programma di composizioni beethoveniane per istrumenti a fiato e ad arco, raramente eseguite nelle nostre sale da concerti, come il *Quintetto* per oboe, clarinetto, fagotto, corno e pianoforte; il *Trio-serenata* per flauto, violino e viola; e il *Settimino* per clarinetto, fagotto, corno, violino, viola, violoncello e contrabbasso.

® La Società Corale dei maestri boemi terrà una serie di concerti in molte città italiane, iniziando il suo giro a Bolzano e conchiudendolo a Fiume il 6 novembre.

Il Coro è stato fondato nel 1911 secondo il modello del Coro dei maestri di Moravia. Fu diretto successivamente dai maestri Giuseppe Masopust, Venceslao Kalik ed attualmente è sotto la guida del maestro Antonio Bédnar.

® Il Sindacato Musicisti di Trieste, annunzia — organizzate dal prof. Ettore Sigon — le seguenti manifestazioni concertistiche: Coro di madrigali diretto dal m.° Illesberg, il quale presenterà il *Dramma madrigalesco* di Banchieri e *La pazzia senile* di Orazio Vecchi; i pianisti Costantinides, Curellich, Russi, Visnoviz e Zuccoli; i violinisti Barison, Jancovich, N. Luzzatto-Fontana, Parovich e Poropat; il cellista Sigon; la cantatrice Delfina Menotti; i Quartetti Triestino e del Sindacato; il Trio Triestino; un complesso di dieci fiati. Parteciperanno alle varie udizioni Scamperle (clarinetto), Dini (fagotto), Marselli (oboe), Barazzetti (corno), Lazzarini (contrabbasso).

® L'Accademia di Francia a Roma ha smentito la notizia che a Parigi si penserebbe di sostituire il Prix di Roma, con analogo Prix di Berlino o di Vienna.

® Gl'incassi dei teatri, cinema, sale da concerto, varietà ecc. di Parigi, furono nel 1930 di 692 milioni, in confronto dei 628 dell'anno precedente. Ma, mentre si è notato un leggero regresso nell'incasso dei teatri (da 265 a 263 milioni) e in quello delle sale di varietà e di concerto (da 133 a 121 milioni), i cinematografi hanno avuto un aumento notevolissimo, di quasi il 25 %, passando da 230 a 308 milioni.

® I concerti parigini durante l'ultima stagione sono stati ben 1.248, così suddivisi: 63 orchestrali con cori; 300 orchestrali con solisti; 8 a sola orchestra; 20 di musica corale; 122 di musica da camera; 333 d'indole varia; 76 di canto; 172 di piano; 45 di violino; 23 di violoncello; 7 di arpa; 13 di organo; 1 di musica antica; 5 di chitarra, liuto e cetra; 12 di jazz; 47 di danze.

® Le opere maggiormente rappresentate sulle tre scene liriche di Berlino, nell'ultima stagione sono state: *Butterfly* (44 volte); *Nozze di Figaro* (43); *Carmen* (39); *Rigoletto* (37); *Barbiere di Siviglia* (29), ecc. Altre opere italiane si susseguono in quest'ordine: *La Bohème* (18); *Cavalleria rusticana* (18); *Il Trovatore* (16); *Falstaff* (13); *Tosca* (13); *Pagliacci* (13); *La Traviata* 11); *Otello* 10).

Il 20 novembre si eseguirà a Berlino, diretto da Klemperer, il nuovissimo oratorio di PAUL HINDEMITH, dal titolo *Ciò che non cessa*.

Il DECIMO FESTIVAL DELLA SOCIETÀ INTERNAZIONALE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA si svolgerà nel giugno dell'anno prossimo a Vienna. La giuria per la scelta dei brani da eseguirsi è composta da Nadia Boulanger e dai maestri Ansermet, Haba, Tiessen e Weber.

I teatri tedeschi più importanti si sono messi d'accordo circa le PAGHE DA CORRISPONDERE AI DIVI, nel senso d'interessare costoro agli utili netti della gestione, pur garantendo una cifra che però non potrà superare i 3000 marchi al mese.

UNA COMPOSIZIONE INEDITA DI HAYDN è stata rinvenuta a Vienna: un'*Ode all'Ammiraglio Nelson*, scritta nel 1800.

L'OPERA MUNICIPALE DI BERLINO promette per la prossima stagione: *Béatrice et Bénédict* di Berlioz; il *Tricorno* di De Falla; *Madame l'Archiduc* d'Offenbach; *Macbeth* di Verdi.

Il 27 novembre, Fritz Busch dirigerà alla Staatsoper di Dresda, il preludio dell'opera « JUDITH », DI LIVIO LUZZATTO, per coro, due soli e orchestra.

LA FORZA DEL DESTINO di Verdi sarà data per la prima volta in francese, nella prossima stagione al teatro della Monnaie di Bruxelles.

La 24ª stagione americana che il commendator Gatti Casazza ha preparato, si svolgerà dal 2 novembre ai primi di maggio, per ventiquattro settimane al METROPOLITAN DI NUOVA YORK, poi in altre città. Le novità prescelte sono *La notte di Zoraima*, di Montemezzi; *Schwanda* del cecoslovacco Weinberger; *Simon Boccanegra* di Verdi; *Donna Juanita* di Suppè. Saranno riprese, inoltre, *Lakmè* di Delibes; *La sonnambula* di Bellini; *L'oracolo* di Leoni; e il balletto *Petruscka* di Strawinski.

Dirigeranno i maestri Tullio Serafin, Vincenzo Bellezza, Giuseppe Sturani, Artur Bodanzki e Louis Hasselmans.

La musica potrà concorrere alla soluzione della crisi economica? Sembra di sì, almeno a giudicare dalla relazione presentata e approvata al Congresso dell'Associazione manifatturiera dell'Illinois, nella quale vien detto che la MUSICA NELLE FABBRICHE stimola e solleva il morale degli impiegati e degli operai, aiutando in tal modo la produzione.

« L'effetto — dice la relazione — può paragonarsi a quello delle bande e delle fanfare nei reggimenti, durante le riviste e le marce faticose. Un improvviso entusiasmo, un nuovo vigore rianimano l'organismo stanco e abbattuto ».

Esperimenti sono già stati fatti in 430 fabbriche dell'Illinois e tutti hanno dato ottimi risultati, tanto che l'Associazione sopradetta ha raccomandato la estensione del sistema all'intera industria manifatturiera dello Stato.

NECROLOGIO

A Roma, il 10 settembre, il pianista e compositore ALFONSO RENDANO, nato or sono settantott'anni a Carolei. Concertista di valore e per pochi anni docente al Conservatorio di Napoli, aprì poi una scuola a Roma, dalla quale uscirono ottimi allievi.

Lascia molta musica vocale e strumentale ed un'opera, *Consuelo*, rappresentata a Torino e in parecchie città della Germania.

Il 21 settembre, pure a Roma, UGO FALENA, giornalista e autore di applaudite commedie, delle quali, *L'ultimo lord*, fu musicato da Franco Alfano.

Il 24 settembre si è spento a Milano LUIGI GIANOLI, figlio della celebre cantante Isabella Galletti, noto impresario teatrale e persona assai distinta. Aveva 69 anni.

A Copenaghen, il 2 ottobre, CARLO NIELSEN, che poteva considerarsi il maggior compositore nordico contemporaneo, il quale, pur conservandosi fedele alla linea folkloristica della musica dei suoi paesi, ne aveva saputo modernizzare la linea. Nato nel 1865, fu direttore dell'orchestra di Corte e condirettore del Conservatorio. Ha scritto le opere *Saul, David, Maskrade;* 6 sinfonie e molta musica da camera e sinfonica.

CANTO E PIANOFORTE

BILLI (V.)

121873. - *Cavallo bianco. Ballata.* Versi di G. Carli. (MS.-Br.). L. 5,—

BIANCHINI (G.)

122131. - *Silvana.* Versi di A. Bosisio. (Soprano-Tenore). L. 5,—

122132.- *Qu'en avez-vous fait?* Poesie di M. Desbordes-Valmore. L. 5,—

BUSTINI (A.)

122202. - *Sirmio - Lunare.* Versi di C. De Nuvoli. (S.-T.). L. 6,—

122203. - *Le notti senza luna.* Versi di G. Prampolini (S.-T.). L. 5,—

122204. - *La tua villa.* Versi di V. Malpassuti (S.-T.). L. 5,—

DI VEROLI (M.)

122129. - *Sirena bruna.* Versi di G. Pinelli. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

AUBER (D. F. S.) (E. R. 1336). I DIAMANTI DELLA CORONA. Ouverture. (B) L. 2,50

BACH (G. S.) (E. R. 1317). *Sei Corali* per Organo, trascritti da L. Perracchio. (B) L. 6,—

DE FANENGO (L. F.) (Limenta F.) (122145). *Strimpellatori girovaghi.* Grottesco. (A) L. 5,—

MERCADANTE (S.) (E. R. 1358). IL REGGENTE. Sinfonia. (B) L. 2,50

MEYERBEER (G.) (E. R. 1360) LA STELLA DEL NORD. Ouverture. (B) L. 2,50

PONCHIELLI (A.) (E. R. 1371). LINA. Sinfonia. (B) L. 3,—

——— (E. R. 1372). I LITUANI. Sinfonia. » » 3,—

——— (E. R. 1373). I PROMESSI SPOSI. Sinfonia. (B) L. 3,—

ROSSINI (G.) (E. R. 1376). LA CENERENTOLA. Sinfonia. (B) L. 2,50

——— (E. R. 1380). OTELLO. Sinfonia. » » 2,50

SPONTINI (G.) (E. R. 1383). LA VESTALE. Sinfonia. (B) L. 2,50

TAGLIAPIETRA (G.). *Antologia di Musica antica e moderna*: (E. R. 986). Vol. 7°. (B) L. 18,— (STRUNGK D. (1601-1644). « L'Anima mia inalza il Signore »; Preludio e corale. — EBNER W. (1610-1665). 36 Variazioni sopra un'aria dell'Imperatore Ferdinando III. — KINDERMANN J. E. (1616-1655). Fuga. — ROSEBRAY F. Fuga e Capriccio in Re; Fuga e Capriccio in Fa. — CHAMBONNIÈRES (de) J. C. (1600-1670). Pezzi per Clavicembalo. — DUMONT H. (1610-1684). Preludio. — REINKEN J. A. (1632-1722). 18 Partite diverse sulla « Meyerin ». — GIGAULT N. (1624-1707). Allemanda a modo di Fuga; Fantasia a due voci per il « Tu solus Altissimus »; Preludio; Fuga del I. tono, a tre parti; Fuga del I. tono, a quattro parti alla maniera italiana. — KERLL (Von) J. R. (1627-1693). Toccata; Toccata cromatica con durezze e ligature; Canzona; Toccata « tutta de salti »; Canzona; Capriccio del Cucù; Battaglia; Ciaccona; Ricercata in cylindrum phonotacticum transferenda. — D'ANGLEBERT J. (1628-1691). Pièces de Clavecin; Variations sur les « Folies d'Espagne »; Chacone (Rondeau). — LULLI DE G. B. (1632-1687). Menuet « Dans nos bois »; Trascrizione di J. d'Anglebert. — D'ANGLEBERT J. (1628-1691). Fuga; Fuga sullo stesso soggetto. — LULLI DE G. B. (1632-1687). Ouverture de « Cadmus »; Trascrizione di J. d'Anglebert. — D'ANGLEBERT J. (1628-1691). Tombeau de Mr. de Chambonnières. — GAULTIER J. (le « Vieux ») (1600-1670). Allemande au tombeau de Mazangeau).

——— (E. R. 988). Vol. 9°. (B) L. 18,— (BACH G. C. (1618-1692). Sarabanda con variazioni. — KRIEGER G. (1652-1735). Partita. — POLLAROLI C. F. (1683-1722). Capriccio in Re; Capriccio in Do; Sonata in Re min.; Sonata in Fa. — CORELLI A. (1653-1713). Fuga; Gavotta in Si min.; Gavotta in La; Gavotta in Si b.; Gavotta in Sol. — PACHELBEL G. (1653-1706). Aria con variazioni; Aria Sebaldina con variazioni; Ach was soll ich Sünder machen. Corale con variazioni; Ciaccona; Fantasia; Suite in Mi min.; Suite in Fa; Suite in Sol min.; Suite in Si min.; Fuga in Do; Tre Fughe sopra il « Magnificat », 1ª; Idem, 2ª; Idem, 3ª. — PURCELL E. (1658-1695). Suite III; Cinque Pezzi da « Musik'a Handmaid ». Partita II.; Toccata; Ouverture, Aria e Giga. — SCARLATTI A. (1660-1725). Fuga in Mi min.; Fuga in Mi min.; Variazioni sulla « Follia di Spagna »; Toccata in La min.; Toccata in Sol; Toccata in Sol min.; Toccata in La; Toccata e Fuga in Sol; Toccata (Grave, Allegretto vivace, Presto); Fuga in La min.; Toccata in Sol; Toccata in Re min.).

——— (E. R. 989). Vol 10°. (B) L. 18,— (KUHNAU G. (1660-1722). Partita in Fa; Partita in Fa; Partita in Sol; Partita in Mi min.; Sonata in Si b.; Sonata in Fa; Sonata in Sol. — MURSCHHAUSER F. S. (1663-1738). Aria pastorale con variazioni. — FISCHER G. G. (?-1746). Praeludium; Chaconne. — LOEILLET G. B. (1653-1728). Suite. — COUPERIN F. (1668-1733). Ordre. — MARCHAND L. (1669-1732). Suite. — DELLA CIAJA A. B. (1671-1755). Fuga in Do; Fuga in La min. — ZIPOLI D. (1675-?). Canzona; Toccata; Suite; Partita. — VIVALDI A. (1675?-1743). Concerto. — TELEMANN G. F. (1681-1767). Ouverture per il Clavicembalo; Cinque Fughe: 1ª, in La; 2ª, 3ª e 4ª, in Mi min.; 5ª, in La min. — MATTHESON G. (1681-1764). Suite; Quattro Ghighe: 1ª, in Re min.; 2ª, in Sol min.; 3ª, in Si b.; 4ª, in Mi min.; Sarabanda con variazioni).

WAGNER (R.) (E. R. 1395). IL VASCELLO FANTASMA. Ouverture. (B) L. 2,50

WEBER (C. M. v.) (E. R. 1396). EURIANTE. Ouverture. (B) L. 2,50

——— (E. R. 1397). DER FREISCHÜTZ. Ouverture. (B) L. 2,50

——— (E. R. 1399). OBERON. Ouverture. » » 2,50

——— (E. R. 1400). PREZIOSA. Ouverture. » » 2,50

——— (E. R. 1398). Jubel-Ouverture. » » 2,50

A. STRADELLA

Forza dell'amor paterno

Opera in tre atti (GENTILI)

Canto e Pianoforte L. 50,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CANTO E PIANOFORTE

BAZAN (J. C.) e PALAVECINO (A.) (122257). *Ya todo terminó* (Tutto finì!). Tango (MS-Br). Versi di J. C. Bazan e A. Palavecino. (A) L. 5,—

CASAVOLA (F.). Der Bucklige mes Kalifen (Il Gobbo del Califfo). Opera completa. Testo tedesco. (A) RM. 5,—

COBIAN (J. C.) (122310). *A pan y agua* (A pane ed acqua). Tango (MS-Br). Versi di E. Cadicamo. (A) L. 5,—

FUGA (S.) (122200). *Addio* (S-T). Versi di U. Lace (testi italiano e francese). (A) L. 5,—

——— (122201). *Le Rose* (MS-Br). Versi di L. Siciliani. (A) L. 5,—

GENTILE (A. A.) (122261). *El eterno Don Juan* (L'eterno Don Giovanni). Tango-Canzone (C-B). Versi di A. J. Rodriguez Bustamante. (A) L. 5,—

LACUEVA (A.) (122263). *Mi sueño* (Povero sogno!). Tango (MS-Br). Versi di J. Fassio. (A) L. 5,—

VISCA (A. E.) (122269). *Sos reo... pero sos derecho* (Spensierato!). Tango (MS-Br). Versi di D. Arneo. (A) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

STADIO (C.) (122153). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122157). *Serenata.* » » 4,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MONTI (V.) (122199). *I. Czardas* (Kreisel). (A) L. 6,—

STADIO (C.) (122156). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122160). *Serenata.* » » 4,—

FLAUTO E PIANOFORTE

STADIO (C.) (122153). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122157). *Serenata.* » » 4,—

OBOE E PIANOFORTE

STADIO (C.) (122154). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122158). *Serenata.* » » 4,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

STADIO (C.) (122155). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122159). *Serenata.* » » 4,—

FAGOTTO E PIANOFORTE

STADIO (C.) (122156). *Burlesca.* (A) L. 4,—

——— (122160). *Serenata.* » » 4,—

ORCHESTRA

PICK-MANGIAGALLI (R.) (122196). *Scene carnevalesche,* dal « Casanova a Venezia ». Part. in-16°. (A) L. 20,—

PIZZETTI (I.) (122069). *Introduzione all'Agamennone di Eschilo.* Musica per Orchestra e Coro. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

——— (122180). Lo Straniero. Preludio. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

VITTADINI (F.) (122208). *Scherzo.* Partitura in-16°. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ALFANO (F.) (122021). Resurrezione. Fantasia (per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

BOITO (A.) (122022). Mefistofele. Fantasia (per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

BROGI (R.) (122222). *Scherzo,* trascritto per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Paoli). (A) L. 6,—

CAGNONI (A.) (122128). Don Bucefalo. Fantasia (De Cecco). (A) L. 12,—

CATALANI (A.) (122024). Loreley. Fantasia (per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

——— (122223). *Scherzo.* Trascrizione per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Paoli). (A) L. 6,—

COBIAN (J. C.) (122311). *A pan y agua* (A pane ed acqua). Tango. (A) L. 6,—

DE FANENGO (L. F.) (F. Limenta) (122143). *Valzer delle bionde,* per Quintetto d'Archi, Pianoforte e Harmonium. (A) L. 6,—

DE LEVA (E.) (121181). La Camargo. Preludi Parti I. e IV. (De Cecco). (A) L. 8,—

LANDI (L.). Laurette. Due Fantasie (Culotta):

——— (122192). Fantasia sul 1° Atto (A) L. 8,—

——— (122197). » » 2° » » » 8,—

MANCINELLI (L.) (122119). Cleopatra. Battaglia d'Azio (Culotta). (A) L. 15,—

MARTUCCI (G.). *Tre Pezzi,* trascritti per Flauto, Violino, V.cello e P.forte (Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Cecco):

——— (122227). Ansia. Romanza, Op. 49, N. 3. (A) L. 6,—

——— (122228). Scherzo, Op. 53, N. 1. » » 8,—

——— (122229). Giga, Op. 61, N. 3. » » 6,—

RESPIGHI (O.) (122212). Belfagor. Fantasia (Culotta). (A) L. 10,—

VERDI (G.). Macbeth (Culotta):

——— (122115). Preludio. (A) L. 6,—

——— (122130). Fantasia sul 2° e 3° Atto. » » 15,—

——— (122139). I due Foscari. Preludio (Culotta). (A) L. 8,—

——— (122079). Aida. Fantasia (Nastrucci). » » 10,—

WESTERHOUT (N. v.) (122213). Dona Flor. Fantasia (De Cecco). (A) L. 10,—

In Novembre uscirà:

L'ANNUARIO MUSICALE ITALIANO
del 1931-32

Questa pubblicazione, unica in Italia, entra nel suo ottavo anno di vita ed ha conquistata una grandissima diffusione

Tutti gl'indirizzi, tutte le industrie
CINQUANTA illustrazioni

Costa L. 12,50
Agli abbonati di MUSICA D'OGGI L. 10 franco di porto.

Indirizzare:
ANNUARIO MUSICALE ITALIANO
ROMA (136) - Via Clitunno, 13

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 12

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

I brani che non hanno altra indicazione s'intendono per Orchestra
I brani il cui prezzo è contrassegnato da un * sono in corso di stampa

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 3 tempi) (119243) L. 30

Danza e Finale di Sakùntala. (120210). L. 20

Eliana. Balletto su motivi popolari italiani. (122179). L. 20

BACH (G. S.)

(Vedi Pick Mangiagalli, Respighi, Zandonai).

BASSANI (G. B.)

(Vedi Tebaldini).

BIANCHI (R.)

Jaufrè Rudel. Poema sinf. (122161) L. 15

BOGHEN (F.)

Stabat mater a due Voci femminili di A. Scarlatti. Illustraz. (E. R. 1012) L. 12

BUSTINI (A.)

II Quartetto. (122019). L. 15

CARABELLA (E.)

Andante con Variazioni. (118708). L. 20

CASELLA (A.)

Il Convento Veneziano. Frammenti sinfonici con voce di Soprano. (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 in Sol minore per Violino e Orchestra. (119977). L. 25

Ouverture per la « Bisbetica Domata », (122047). L. 15

Quartetto in sol. (121925). L. 15

Trio in Sol per Violino, Violoncello e Pianoforte. (121054). L. 15

COPPOLA (P.)

Poema elegiaco. (121281). L. 10

CORELLI (A.)

(Vedi Guerrini).

CORTI (M.)

Concerto in la magg. di G. Tartini, armonizzato e strum. per Violino Orchestra d'Archi e Cembalo. (120066). L. 12

Concerto in re magg. di G. Tartini, armonizzato e strum. per Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo. (120068). L. 12

DE NARDIS (C.)

Scene abruzzesi. 2ª Suite. (121229). L. 10

DE SABATA (V.)

Juventus. Poema sinfon. (118762). L. 20

La notte di Platon. Quadro sinfonico. (119526). L. 20

Gethsemani. Poema contemplativo. (119899). L. 20

FRESCOBALDI (G.)

(Vedi Tebaldini).

GASCO (A.)

Buffalmacco. Preludio giocoso. (119071). L. 12

Presso il Clitunno. Preludio pastorale. (119072). L. 12

GEMINIANI (F.)

(Vedi Marinuzzi).

GHEDINI (G. F.)

Partita. In 5 tempi (1. *Entrata.* 2. *Corrente.* 3. *Siciliana* 4. *Bourrée.* 5. *Giga*). (120574). L. 20

GIANFERRARI (V.)

Quartetto. (121601). L. 10

GUERRINI (G.)

Visioni dell'antico Egitto. Due quadri sinfonici (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

PRELUDIO A CORALE con Organo obbligato. (122172) * L. 8

SONATA VIII (dell'Op. V) di A. CORELLI. Elaborazione ed istrumentazione per Orchestra d'Archi. (E. R. 787) * L. 12

GUI (V.)

CANTATA (dal « Cantico dei Cantici ») per S., T., 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.)

(Vedi MARINUZZI, TONI).

LOPEZ BUCHARDO (C.)

ESCENAS ARGENTINAS. Poema sinfonico (1. *Dia de la fiesta.* - 2. *El Arroyo.* - 3. *La Campera.* (B. A. 6114). L. 20

LUALDI (A.)

LA FIGLIA DEL RE. L'Interludio del sogno (Atto II). (119422). L. 12

SIRE HALEWIN. Canzone romanesca per Canto e Orchestra da Camera. (122250) * L. 12

QUARTETTO IN MI. (110470). 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.)

(Vedi TONI).

MARIOTTI (M.)

A FERRARA. Poema sinfon. (118705). L. 20

MARINUZZI (G.)

ANDANTE per Archi, Arpa ed Organo di F. GEMINIANI. (119973). L. 4

10° CONCERTO DA CAMERA di P. LOCATELLI per Orchestra di Archi e Pianoforte. (E. R. 1005). L. 12

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

ORA DI VESPRO. (122177). L. 8

MOLINARI (B.)

SONATA SOPRA « SANCTA MARIA », di C. MONTEVERDI, per Canto e Orchestra. Versione ritmica e strument. (118670). L. 10

LE QUATTRO STAGIONI di A. VIVALDI. Quattro concerti (1. *La Primavera.* - 2. *L'Estate.* - 3. *L'Autunno.* - 4. *L'Inverno*). (120359 a 62). Cad. L. 10

CONCERTO IN LA MIN. di A. VIVALDI, per Archi, Cembalo e Organo (121583) L. 10

MONTEMEZZI (I.)

PAOLO E VIRGINIA. Poema musicale. 121082). L. 15

MONTEVERDI (C.)

(Vedi MOLINARI).

MULÈ (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 pupa.* - *L'Angelus*). (120250). L. 10

NORDIO (C.)

IL LAGO D'AMORE. Impressione sinfonica da « Il Poema di Bruges ». (120440). L. 20

PANIZZA (E.)

TEMA CON VARIAZIONI. (121476). L. 20

PARELLI (A.)

SINFONIA IN DO MIN. (120913). L. 40

PASQUINI (B.)

(Vedi TONI).

PEROSI (L.)

ADAGIO del III QUARTETTO. (122191) L. 8

QUARTETTO N. 3. (122057). L. 10

PICK-MANGIAGALLI (R.)

NOTTURNO E RONDÒ FANTASTICO. (119073). L. 20

PICCOLA SUITE (1. *I piccoli soldati.* - 2. *Berceuse.* - 3. *La danza d'Olaf*). (120474). L. 20

PRELUDIO E FUGA. Op. 47. (120479). L. 20

4 POEMI. (*Elegia.* - *Menestrelli.* - *L'armoniosa cuna.* - *Ballata macabra*). (119939). L. 20

SCENE CARNEVALESCHE (dal « Casanova a Venezia »). (122196). L. 20

DUE PRELUDI di G. S. BACH. Interpretazione orchestrale. (121861). L. 6

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

PIZZETTI (I.)

TRE PRELUDI per l'« Edipo Re » di Sofocle. (119226). L. 25

CONCERTO DELL'ESTATE (1. *Mattutino.* - 2. *Notturno.* - 3. *Gagliarda.* - 4. *Finale*). (121027). L. 20

RONDÒ VENEZIANO. (121575). L. 20

INTRODUZIONE all'«Agamennone» di Eschilo. (122069). L. 12

LO STRANIERO. Preludio. (122180). L. 10

L'ULTIMA CACCIA DI S. UBERTO per Orchestra e Coro. (122169) * L. 8

3 CANZONI con Quartetto d'Archi (1. *Donna lombarda.* - 2. *La prigioniera.* - 3. *La pesca dell'anello*). (120234). L. 15

TRIO IN LA per Violino, Violoncello e Pianoforte. (119985). L. 12

PORPORA (N.)

(Vedi ZANDONAI).

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 (Secolo XVI). Trascrizione libera per Orchestra : 1ª Suite I. MOLINARO (SIMONE). Balletto detto « *Il Conte Orlando* ». - II. GALILEI (VINCENZO). *Gagliarda.* - III. IGNOTO. *Villanella.* - IV. IGNOTO. *Passo mezzo e Mascherada.* (118814). L. 20

ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Secolo XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2ª Suite : I. CAROSIO FABRIZIO. *Laura soave.* Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario. - II. G. B. BESARDO. *Danza rustica.* - III. AUTORE INCERTO. *Campanae Parisiensen.* MERSENNE MARIN. *Aria.* - IV. GIANONCELLI BERNARDO (detto il Bernardello). *Bergamasca.* (119577). L. 20

BALLATA DELLE GNOMIDI. Poema sinfonico. (119003). L. 24

FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico : (*La fontana di Valle Giulia all'alba.* - *La fontana del Tritone al mattino.* - *La fontana di Trevi al meriggio.* - *La fontana di Villa Medici al tramonto*). (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

TRITTICO BOTTICELLIANO, per Piccola Orchestra. (*La Primavera.* - *L'Adorazione dei Magi.* - *La nascita di Venere*). (120797). L. 20

GLI UCCELLI. Suite per Piccola Orchestra. (*Preludio*, da B. Pasquini. - *La Colomba*, da J. de Gallot. - *La Gallina*, da Ph. Rameau. - *L'Usignuolo*, da An. inglese. - *Il Cucù*, da B. Pasquini). (120867). L. 20

VETRATE DI CHIESA. Quattro impressioni : (1. *La fuga in Egitto.* - 2. *S. Michele Arcangelo.* - 3. *Il mattutino di S. Chiara.* - 4. *S. Gregorio Magno*). (120449). L. 24

FESTE ROMANE. Poema sinfonico. (1. *Circenses.* - 2. *Il giubileo.* - 3. *L'Ottobrata.* - 4. *La Befana*). (121073). L. 20

IMPRESSIONI BRASILIANE (*Notte tropicale.* - *Butantan.* - *Canzone e danza*). (120898) * L. 20

BELFAGOR. Ouverture. (119989). L. 20

TOCCATA per Pianof. e Orch. (121013) L. 20

IL TRAMONTO. Poemetto lirico per MS. e Orchestra d'Archi. (121488). L. 8

PASSACAGLIA IN DO MIN. di G. S. BACH. Interpretaz. orchestrale. (121769). L. 20

TRE CORALI di G. S. BACH (dai « Choralvorspiele » per Organo). (122065). L. 8

METAMORPHOSEON. Modi XII. Tema e Variazioni. (122011). * L. 12

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE. Per S. MS. T. Coro e Orch. (122120). L. 20

ROCCA (L.)

INTERLUDIO EPICO (Percussus elevor). (121353). L. 12

ROSSI (M. A.)

(Vedi TONI).

SANDONI (P. G.)

(Vedi PRATELLA).

SANTOLIQUIDO (F.)

ACQUARELLI. Suite sinfonica: (*La mattina nel bosco. - Nevica... - Vespro. - Festa notturna*). (118711). L. 20

QUARTETTO IN DO MIN. (121957). L. 10

SCARLATTI (A.)

(Vedi BOGHEN, TEBALDINI).

SORO (E.)

SUITE SINFONICA. N. 2. (119289). L. 20

TARTINI (G.)

(Vedi CORTI, RESPIGHI).

TEBALDINI (G.)

LARGO di G. B. BASSANI. Trascrizione per Archi, Oboi e Organo. (121986). L. 5

FUGA IN SOL MIN. di G. FRESCOBALDI. Trascriz. per Archi e Organo (121971) L. 5

SONATA di A. SCARLATTI, per Flauto, Archi e Cembalo. (121974). L. 10

TOMMASINI (V.)

IL BEATO REGNO. Poema sinfonico. (119068). L. 20

CHIARI DI LUNA: (1. *Chiese e Ruine. - 2. Serenate*). (119981). L. 15

PAESAGGI TOSCANI. Rapsodia su temi popolari. (120079). L. 20

PRELUDIO, FANFARA E FUGA(120935). L. 20

IL CARNEVALE DI VENEZIA. Variazioni alla Paganini. (121284). L. 20

TONI (A.)

CONCERTO Op. 1. N. 12 di P. LOCATELLI per 4 Violini, Orchestra d'Archi ed Organo. (120864). L. 10

TOCCATA e PASTORALE di B. PASQUINI. Libera trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1071). L. 6

TOCCATA di M. A. ROSSI. Trascriz. libera per Pianoforte con accompag. d'Orchestra d'Archi e Organo. (119389). L. 4

DIDONE di B. MARCELLO. Frammento di Cantata per S. o T. col basso continuo realiz. per Orch. d'Archi (119384) L. 4

TROIANI (G.)

SCENE INFANTILI (1. *Serenata. - 2. Ninna-Nanna. - 3. La bambola balla*). (B. A. 6037). L. 12

VERETTI (A.)

PARTITA N. 1 per Orchestra d'Archi. (120456). L. 10

VITTADINI (F.)

ARMONIE DELLA NOTTE. Preludio. (119893). L. 8

SCHERZO. (122208). L. 8

VIVALDI (A.)

(Vedi MOLINARI).

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

BALLATA EROICA. (121894). L. 10

FRA GLI ALBERGHI DELLE DOLOMITI. Echi sinfonici. (121853). * L. 12

ARIA di N. PORPORA, trascritta per Violoncello solista e Orchestra d'Archi. (121858). L. 5

PRELUDIO VIII (dal « Clavicembalo ben temperato » Vol. I) di G. S. BACH, trascritto per Archi, Arpa ed Organo. (121855). L. 5

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXXI

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

MUSICA D'OGGI, che sta per entrare nel suo 14° 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 1932:

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 della rivista, preghiamo vivamente di rimetterci con cortese sollecitudine la quota pel 1932.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

Dischi PARLOPHON

"2000 anni di musica sui dischi"

UNA SERIE di ALTISSIMO VALORE STORICO e CULTURALE

La storia della musica incisa su 12 dischi doppi da 25 cm.

Ricostruzione del Prof. Dr. Curt Sach dell'Università di Berlino

Contiene:
Musica greca - Musica ebraica - Canto gregoriano - Antica polifonia - Trovatori - Minnesang (canto d'amore) - Olandesi intorno al 1450 - Cori tedeschi intorno al 1500 - Cori tedeschi della riforma - Maestri di polifonia sacra nel 16.o Secolo - Palestrina - Madrigale - Musica da piano intorno al 1600 - Balli tedeschi intorno al 1600 - Musica sacra italiana nel primo barocco - L'Opera (Monteverdi) - Il Motetto tedesco - Musica da camera del 1700 - Roccocò - Sviluppo dello stile Roccocò.

La serie completa in elegante album con testo spiegativo
Prezzo Lire **320**
I dischi si possono acquistare anche separatamente a Lire **27** cad.

In vendita presso tutti i **migliori negozianti** di musica e dischi

A Milano: presso A. R. A. Largo S. Margherita e
CONSORZIO VENDITA DISCHI e MACCHINE PARLANTI
S. A. COMMISSIONARIA: Via Lazzaro Palazzi 19 - Tel. 23990

Senza rivali
nella qualità
e nel prezzo



CERTIFICATO DI GARANZIA
VENDITA RATEALE

Cataloghi gratis

E. ZACCAGNINI

FABBRICA PIANOFORTI TORINO

VIA TIEPOLO - TEL. 65-154

MILANO
G. RICORDI & C.
Via G. Berchet, 2

ROMA
G. ALFONSI
Via G. Lanza, 146

GENOVA
ASINELLI & DE-EORDEGHI
Via Galata, 50 (rosso)



Compresse di
ASPIRINA
il preparato indispensabile a chi si dedica agli sports perchè elimina in tempo brevissimo i dolori di ogni genere, le conseguenze dei raffreddamenti, il mal di testa, l'emicrania, le nevralgie ecc. e regolarizza la circolazione del sangue senza danneggiare il cuore.

BAYER

In Novembre uscirà:

L'ANNUARIO MUSICALE ITALIANO
del 1931-32

Questa pubblicazione, unica in Italia, entra nel suo ottavo anno di vita ed ha conquistata una grandissima diffusione

Tutti gl'indirizzi, tutte le industrie
CINQUANTA illustrazioni

Costa L. 12,50
Agli abbonati di MUSICA D'OGGI L. 10 franco di porto.

Indirizzare:
ANNUARIO MUSICALE ITALIANO
ROMA (136) - Via Clitunno, 13

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

"La Voce del Padrone"

LA MARCA DI ALTA CLASSE

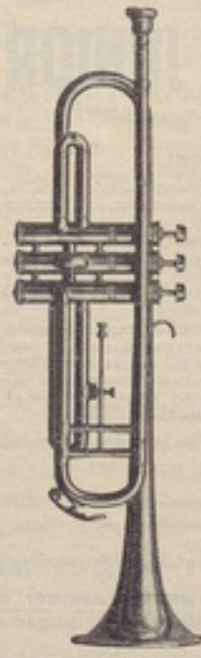
Artisti Sommi
Riproduzione perfetta



Incisione elettrica
Fruscio nullo

I nostri prodotti sono noti in tutto il mondo per la loro meravigliosa perfezione. Chi li vende sa di dare il meglio ed acquista un cliente che, soddisfatto, tornerà a lui con fiducia. Questi prodotti così perfetti sono il risultato di una esperienza tecnica ed artistica di oltre 35 anni. Dischi di tutti i maggiori artisti contemporanei del canto e della musica. Strumenti e dischi ad uso delle Scuole.

Soc. An. Naz. del "Grammofono" - MILANO - Via Domenichino, 14



S. I. M. A. F.

ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI

STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI
9 - VIA DEL GIGLIO - 9
FIRENZE

Casella Postale 127 — Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:

COUESNON S. A. - PARIGI

LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

MONOPOLE

Catalogo 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

J. G. Prod'homme. — Il primo amico parigino di Wagner: Anders . . Pag. 437

A. Cervesato. — W. Amedeo Mozart . . . . . » 445

L. Forino. — 6 Suites / a Violoncello solo / senza Basso / composées / par G. S. Bach / Maitre de Chapelle . . . . . » 450

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il monumento a Gabriel Fauré a Foix. - L'opera ha ancora abbastanza attrattive? - Italia. - Estero . . . . . » 454

VITA MUSICALE: Radio. - Teatri. - Concerti. - Lettera dal Belgio (E. Closson) » 461

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 466

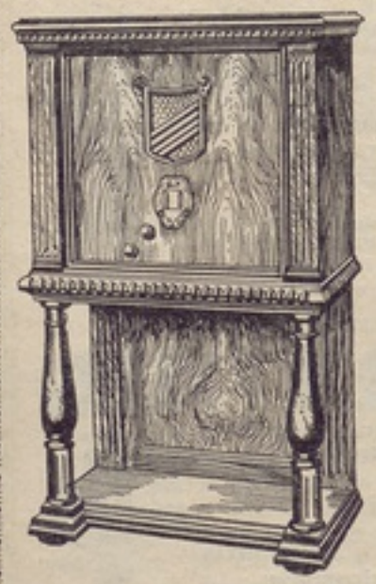
IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie. - Necrologio . . . . . » 472

BIBLIOGRAFIA: Altre edizioni . . . . . » 476

ISTITUZIONI E MONUMENTI dell'Arte musicale italiana . . . . . » 477

BRANI MUSICALI

P. Fortini: ... *Ma non vedi.* - *Dammi un ricciol.* Per Canto e Pianoforte.



Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 35.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio *senza basamento*, compreso tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee
Potenza, selettività, riproduzione perfetta

L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

ANNO XIII NOVEMBRE 1931-X N. 11

MVSICA D'OGGI

Il primo amico parigino di Wagner: Anders

Questo primo amico, innanzi tutto, era un tedesco. Wagner lo conobbe, poco tempo dopo il suo arrivo a Parigi (in ottobre 1839) per mezzo di suo cognato, Eduard Avenarius, libraio in Via Richelieu. Si sa che il giovane compositore, da poco venuto da Riga per la via di Londra, abitava nella strada della Tonnellerie, al disopra dei pilastri del mercato (sostituita oggi dalla via del Pont-Neuf), in un albergo mobiliato d'infima categoria che si riteneva essere la casa ov'era nato Molière, di cui ostentava l'effigie sulla sporca facciata. Aveva per vicini dei piccoli benestanti e operai che pagavano una pigione da 50 a 550 franchi per anno (1).

« Anders, racconta Wagner nella « Mia vita », era un uomo sulla cinquantina. Mi confidò subito che avendo attraversato tristi vicissitudini, assolutamente senza appoggi a Parigi, si era trovato nella dura necessità di lavorare per l'esistenza, mettendo a profitto le sue conoscenze bibliografiche, specie nella parte musicale, acquisite precedentemente come semplice dilettante. Il suo vero nome, come le sue avventure, non me lo disse: non voleva rivelarmelo che dopo la morte; per il momento egli mi disse che si chiamava « ad ogni modo » Anders, che apparteneva a famiglia nobile, che aveva vissuto antecedentemente sulle rive del Reno e che aveva tutto perduto in conseguenza del più perverso dei tradimenti, causa il suo eccesso di buona fede e di buon cuore, non riuscendo a salvare che la sua importante biblioteca della quale io constatai il pregio nel suo stretto alloggio, ove occupava tutte le pareti. »

Secondo Friedrich Pecht (citato da Glasenapp), Anders era un rifugiato politico; è possibile infatti che egli abbia dovuto abbandonare le sponde del Reno dopo il 1830. Si lamentava con Wagner di non essere che un semplice impiegato alla Biblioteca Nazionale, ove, nel 1840, aveva uno stipendio non di 1500 franchi, come diceva Wagner, ma solamente di 1200. Benchè fosse collaboratore della « Gazzetta musicale » di Schlesinger, questo pacifico « Bucherwurm », che aveva finito di pubblicare i suoi *Détails biographiques sur Beethoven, d'après Wegeler et Ries* (dapprima sulla « Gazzetta », poi in un volume che si vendeva — senza

(1) Secondo il catasto del 1852 (Arch. dipartimentale della Senna).

dubbio assai poco — a profitto del monumento progettato in Bonn) non aveva alcuna influenza negli ambenti musicali. Coloro che il giovane musicista tedesco andava cercando a Parigi, non erano gli eruditi, fossero anche musicografi. Anders, tuttavia, gli preparò la documentazione d'una grande opera in due volumi che progettarono insieme, l'anno dopo, ma senza risultato.

Nella sua umile dimora della casa di Molière, Wagner riceveva questo bravo bibliotecario, che gli presentò, poco dopo, un altro compagno di miseria: il filologo Lehrs, sfruttato da Firmin-Didot per l'edizione dei suoi classici greci. Vivevano entrambi in grandi ristrettezze in una stanza ammobiliata, 59 Rue de la Seine. Per mezzo di Lehrs, Wagner conobbe ben presto Kietz, disegnatore e pittore; e nell'ultima pagina del suo *Musicista straniero a Parigi* ha fatto figurare, per accompagnare la spoglia mortale dell'infortunato al cimitero di Montmartre, con il narratore, anche un filologo e un pittore.

Anders gli fece conoscere pure l'infaticabile vaudevillista Dumersan, conservatore del Gabinetto di medaglie alla Biblioteca, il quale, dopo aver chiesto a Wagner la sua collaborazione per la *Descente de la Courtille*, era diventato il riduttore del libretto della *Proibizione d'amare*, parole e musica di R. Wagner.

Ora, proprio nel momento in cui quest'ultimo s'installava nei pressi dei boulevards (25 via di Holder), il 15 aprile 1840, Anders gli annunziò che Anténor Joly aveva abbandonato la direzione de La Renaissance, essendo esaurite le sue risorse. Wagner dovette continuare a lottare: ma ben presto fu vinto e dovette passare, in ottobre-novembre di quell'anno terribile, tre settimane in prigione per debiti (a Clichy probabilmente), ove dette gli ultimi ritocchi al suo *Rienzi*, terminato appunto il 19 novembre. Il suo creditore — un connazionale — fu tacitato da Brockhaus, socio di Avenarius.

Il 31 dicembre successivo, gli amici ai quali egli aveva ricorso perchè lo togliessero d'imbarazzo: Anders, Lehrs, Kietz e un altro chiamato Brix, dilettante flautista, che Wagner aveva preso in pensione nel suo appartamento troppo grande — troppo caro specialmente — finirono allegramente l'anno, portando chi delle cibarie, chi dello champagne, del quale Anders aveva avuto da un fabbricante di pianoforti in cambio d'un articolo di pubblicità. Wagner interruppe quella sera le sue trascrizioni de *La Favorita* per Schlesinger, desideroso di passare meglio l'ultimo giorno dell'anno.

Chi era questo enigmatico Anders? Per la cortesia dell'Amministrazione della Biblioteca Nazionale, io ho potuto consultare il suo succinto incarto. Si rileva così che il vero nome del bibliotecario era Bettendorf (o Bethendorf), nato a Kasbach « vicino a Coblenza » nel dicembre 1795, battezzato (due anni prima!) nella chiesa di S. Pietro di Colonia, il 22 dicembre 1793. La stessa incertezza sussiste a riguardo dei suoi cognomi. Si legge infatti « Giovanni Guglielmo Hubert (detto Anders) detto Godofredo Engilbert ». Questi ultimi cognomi sono però gli equivalenti di Gottfried-Engelbert, quali figurano nel « Dizionario dei contemporanei » di Vapereau (2ª edizione, 1866), ove la nascita è segnata nel 1795 « nei dintorni di Coblentz » (2).

Assunto senza stipendio alla Biblioteca il 24 novembre 1832, Anders ottenne l'8 maggio 1833 il trattamento d'impiegato, in franchi 1200. Fu portato a 1500

(2) Kasbach è un villaggio della provincia renana, circolo di Neuwied.

e nominato impiegato di 2ª classe, con disposizione del 2 novembre 1848; poi a 1800 (26 maggio 1852) e finalmente a 1900 (23 agosto 1858). Collocato in pensione l'8 settembre 1863, morì il 12 settembre 1866 a settantun anni, come risulta dalla partecipazione di morte.

Sfogliando l'incarto che lo riguarda, si trova la sua domanda d'impiego del 21 novembre 1832:

Signor Conservatore,

Ho appreso che il Conservatorio della Biblioteca Reale sollecita dei candidati per qualche nuovo posto che deve essere creato. Lusingandomi di essere in grado di rendere utili servizi a cotesta Istituzione, e potendo invocare al riguardo la testimonianza di persone eminenti nelle lettere e nelle scienze, oso concorrere anch'io e sollecitare da parte vostra quella benevolenza che io ascriverò ad onore di meritare..

Io sono, con grande rispetto, Signor Conservatore,
Vostro umilissimo e obbedientissimo servo

G. E. Anders.

Gli altri documenti amministrativi non ci dicono nulla di più preciso su questo personaggio. Rivelano soltanto la sua situazione penosa, bisognevole, e con l'andare degli anni, le sue assenze sempre più frequenti per causa di malattia. Le memorie e le lettere di Wagner confermano questa situazione.

Nel 1843, per esempio, Vuillemain, ministro della P. I., scriveva al direttore della Biblioteca d'essere informato come Anders « *si trovi in una posizione penosissima* » e ricorda che egli ha fatto, sulla Storia della musica, « *lavori stimati dai competenti* » (16 marzo 1843). Insistendo il ministro (27 aprile), il direttore gli risponde il 2 maggio:

. . . Io mancherei ai miei doveri ed al rispetto verso di Voi se mi permettessi di sacrificare la verità a un interesse particolare, per quanto disgraziato possa essere il caso.

Anders ha potuto meritare la stima dei competenti pei suoi lavori e conciliarsi le generali simpatie per la sua spiacevole situazione. Ed appunto perciò mi sono deciso a usare la massima indulgenza a suo riguardo. Dopo aver chiuso gli occhi sulle sue frequenti assenze per un lungo periodo di tempo, ho infine tollerato che egli diventasse una specie di pensionato della Biblioteca, nonostante sia un impiegato, poichè attualmente è da più di sei mesi che non si è fatto vedere durante le ore d'ufficio. Io non credo che la mia coscienza mi permetta di andare oltre, e di farvi una proposta qualsiasi per aumentare il trattamento che gli si fa a titolo gratuito, senza neanche avere acquistato tale diritto per antichi servizi. L'esempio della tolleranza che io gli ho accordato fino ad oggi, e per la quale devo pregarVi di scusarmi, ha già troppo compromesso la mia responsabilità e assai diminuito l'autorità che mi è necessaria per mantenere il mio prestigio.

Gradite, ecc.

Un po' dopo, si trova una lettera di Anders al suo direttore. Egli lo ringrazia « *per l'estrema indulgenza che avete avuto per me durante il lungo periodo della mia infermità... Siate persuaso, signore, che una volta ritornato al mio posto, raddoppierò lo zelo e l'attività, perchè tengo assai di provare, meglio che con parole,*

come io sappia riconoscere tale indulgenza senza della quale sarei stato un uomo finito » (28-V-1847, da Bellevue, presso Meudon, Grande Rue. N. 22).

Ma, un mese più tardi, sempre ammalato, egli invoca di nuovo l'indulgenza del suo direttore, assicurando che la sua guarigione è in cammino. Alla fine di novembre, però, non ha ancora ripreso il servizio. Un certo Bouchon è inviato a casa dell'infermo (26 novembre) e dà conto al direttore Naudet, del suo stato. Contemporaneamente, il disgraziato Anders fa scrivere in suo favore da Ad. Régnier « precettore del principe reale » (da Neuilly, 26 novembre), domandando un mese di permesso ed affermando che potrà riprendere il suo servizio alla fine di dicembre.

Passano altri quindici anni. E Anders, che sembra avere alte relazioni, va sempre adempiendo un po' bene e un po' male il suo ufficio. E quando viene il momento utile per la pensione, dopo 30 anni di permanenza in Rue Richelieu, si affrettano ad offrirgliela. Taschereau, amministratore, direttore generale (è il nuovo titolo dopo il 1858), ne fa proposta al ministro (26 aprile, 7 maggio 1863). Anders ha già 68 anni ed è impiegato con stipendio dal 12 maggio 1832 : ha quindi trent'anni di servizio. Si è pazientato fino ad oggi, « *ma differire ancora sarebbe compromettere del tutto non soltanto il servizio, ma anche la conservazione delle nostre collezioni musicali, in balìa di un disordine inestricabile* ». Taschereau propone di nominare al suo posto Mr. Paul Boizard, addetto ai lavori della Biblioteca dal 3 gennaio 1855 e soprannumerario con lo stipendio annuale di 1800 franchi, con decreto ministeriale del 1° febbraio 1859... « *Sarà per il servizio l'acquisto d'un uomo giovane, attivo, che conosce bene la bibliografia della musica antica e moderna e che saprà, senza indugio, sostituire l'ordine al disordine* ».

La pensione alla quale Anders aveva diritto sarebbe stata di Fr. 300, ma per l'intervento di una persona, rimasta sconosciuta, una Nota è rimessa a S. M. e portante come postilla « Rimessa dall'Imperatore ». Così si legge nell'incartamento di Anders :

Il signor Anders è impiegato da trenta anni alla Biblioteca imperiale. È ora collocato a riposo e la sua pensione è fissata in 300 franchi. Egli non ha per vivere che il suo modesto impiego. Non ha dunque potuto fare alcuna economia. Non sarebbe possibile di portare la sua pensione a 800 od almeno a 600 franchi?

A questa raccomandazione, che rassomigliava ad un ordine, il capo dell'ufficio pensioni del ministero della P. I. rispondeva, l'8 settembre, che la pensione era stata fissata in Fr. 500.

Anders ne profittò per tre anni. Paralizzato, e sempre solitario, egli morì, non lungi dalla Biblioteca, il 22 settembre 1866, in via Sainte-Anne 53, all'età di 71 anni, come si legge nella partecipazione di morte. La funzione funebre ebbe luogo a Saint-Roch. Furono posti i sigilli in casa sua il giorno 24 e l'amministrazione della biblioteca ne fu avvisata il 26 o 27 dal Giudice di pace.

Suo nipote ed erede, A. W. Schulzen, negoziante d'articoli religiosi in Via Saint-Sulpice 25 (l'attuale casa Scheffner), editore a Düsseldorf delle opere di Overbeck, di Cornelius, di Führich, di Schnorr, ecc., così scriveva, diciotto mesi più tardi, al direttore generale della Biblioteca :

Parigi il 14 marzo 1868.

Oggigiorno, proprietario della biblioteca del signor Anders, e sul punto di venderla in blocco, ho pregato un amico del mio defunto zio, il signor Thoinan, di farne stima e di verificare se non vi si trovino libri della Biblioteca imperiale.

Il signor Thoinan non ha trovato nulla d'irregolare, ma per mio completo scarico vi invito ad indicarmi il giorno in cui vorrete inviare un vostro impiegato perchè faccia una seconda revisione.

La collezione di opere e di documenti musicali riuniti durante più di trenta anni dal vecchio amico di Wagner, doveva essere molto importante. Noi sappiamo, da Vapereau che, indipendentemente dai lavori già fatti su Paganini (1831) e su Beethoven (1839), Anders preparava due grandi opere d'erudizione : una *Letteratura generale della musica* e un *Dizionario di musica*, concepito secondo il piano di Walther e contenente la tecnologia e la biografia.

Tutto deve forse trovarsi, oggidì, a Pietrogrado, essendone stato acquirente il compositore russo Michael Pawlowitch Asantchewsky (1839-81), che poi ne fece legato alla biblioteca di quel Conservatorio.

***

Nella vita movimentata di Wagner, Anders occupò il posto di uno degli amici degli anni difficili, incontrati per combinazione ed ai quali si pensa occasionalmente... quando se ne ha bisogno. Tra gli esiliati, nella solitudine e miseria della Parigi sconosciuta, ove essi venivano a cercare fortuna, Wagner, Anders, Lehrs furono in principio quasi inseparabili : la miseria e la disgrazia li riavvicinava ; e Wagner, nonostante il suo carattere imperioso e dominatore, fu più d'una volta ad essi obbligato. Un certo numero di lettere del compositore al bibliotecario sono state ritrovate e pubblicate, nel 1925, in « Die Musik ».

La prima, cortissima e bizzarramente datata, è di qualche giorno anteriore alla partenza di Wagner per Meudon :

Sabato, 3 aprile 11884411.

Eccellente Anders,

Come va? Avete sempre delle coliche? Dio! Quando tutto diventerà migliore — quando? quando? — in questo mondo infame, fame, fame?

Venite dunque a far colazione da me domani — domenica vi sarà qualche cosa di buono. Voi lo sapete bene!

Io, d'altronde, vi devo parlare!

Vedrò senza dubbio Lehrs oggi ; se volesse portare "schnaps" con sè!

Dio vi riguardi. A domani, pasto della domenica presso il vostro

Riccardo Wagner.

Il colloquio ch'egli desiderava poteva avere differenti scopi, ma tutti ugualmente importanti per Wagner che, sul punto di lasciare Parigi, alla vigilia della scadenza d'aprile da pagare, aveva da provvedere alla sua nuova installazione, per sommaria che fosse, di Meudon ; senza contare che progettava, inoltre, con Anders, una grande biografia di Beethoven. Anders, avendo dovuto riscuotere alla fine di marzo il suo stipendio di lire cento, Wagner aveva tutto l'interesse di ricevere al più presto una sua visita...

Quanto alla biografia di Beethoven, Wagner ne tracciò il programma al consigliere Winkler (Theodor Hell in letteratura), direttore dell'« Abendzeitung » di Dresda, al quale periodico inviava ora corrispondenze parigine. « *Il nostro libro*, scriveva al Winkler il 7 maggio 1861, *deve essere uno studio e una descrizione completa di quella grande epoca musicale che è stata creata da Beethoven e che,*

con le sue opere, si è prodigata in tutto il mondo musicale moderno ». Doveva comprendere un catalogo di tutti i lavori di Beethoven, e riuscire, in poche parole, « *l'opera la più completa ed ampia che possa apparire, secondo ogni probabilità, sul grande di Bonn* ». Doveva essere di due volumi di 30 fogli, e per essa gli autori domandavano un compenso di 1000 thalers. Wagner la fece offrire a tre editori tedeschi (Brockhaus, Cotta e Arnold), per mezzo dei suoi amici Laube, Lewald e Winkler, ma senza risultato. Il lavoro, inoltre, doveva riuscire ben differente da quello di Schindler, il cosidetto « amico di Beethoven », nel quale si attaccava ingiustamente Anders.

Schindler, nella primavera del 1841, trovandosi a Parigi, ebbe però con Anders una spiegazione che Wagner racconta piacevolmente in una delle sue cronache parigine (del 6 aprile 1841).

Anders, allievo di Fockel, e uno dei bibliotecari di musica tra i più dotti ed eruditi — scrisse Wagner — fu quasi sorpreso per questo singolare sospetto di slealtà da parte di un uomo fin'allora benevolo, che gli faceva il rimprovero (veramente umiliante per uno scrittore coscienzioso) d'avere snaturato alcune notizie (su Wegeler e Ries) e di aver dipinto Beethoven ai francesi (aggiungendo e inventando in una maniera impudente) come un selvaggio irsuto. Quando Schindler venne a Parigi, ebbe l'amabilità d'invitare Anders a un colloquio, per esprimergli lealmente le sue intenzioni. La conferenza si svolse, in un giorno di nebbia, in cui Schindler era, cosa sorprendente, disposto alla dolcezza. Dopo che Anders gli ebbe dimostrato, riga per riga, ch'egli non si era permesso di aggiungere la minima chiosa alle notizie originali, gli occhi dell'« uomo di Beethoven » si riempirono di lacrime, e, assai commosso, in uno slancio di generosità, prese la mano d'Anders e l'assicurò che se l'avesse conosciuto prima, non si sarebbe permesso a suo riguardo quegli apprezzamenti; l'assicurò inoltre che sarebbe stata sua premura di dargli una doverosa soddisfazione, nella seconda edizione del libro.

E ciò fece, l'anno successivo, nel suo *Beethoven a Parigi*.

Avendo deciso d'iniziare la composizione dell'*Olandese*, a Meudon, Wagner cominciò il libretto il 18 maggio per terminarlo dieci giorni dopo.

« Per metterlo in musica, racconta l'autore nel suo *Schizzo autobiografico*, mi era necessario noleggiare un piano, poichè dopo una interruzione di nove mesi di ogni lavoro musicale, necessitava cercare d'immergermi nuovamente nell'atmosfera della musica ».

Questo piano appunto forma l'oggetto della seconda lettera ad Anders da Meudon (il 17 giugno 1841), con la quale lo prega di occuparsi « *oggi stesso* » di procurargli lo strumento: egli lo desidera « *potente e il migliore possibile* », poichè ha osservato che « *un piano buono mi aiuta assai più d'uno mediocre a improvvisare, ed è capace di farmi riprendere piacere per questa musica che maledico per altri aspetti. Tenete presente che qualche franco di più o di meno non mi disturberebbe, ma a condizione di non dover pagare che quando ne sarò in grado; appunto perciò non desidero uno strumento cattivo. Io andrò in città sabato: se voi non mi avete ancora potuto inviare il piano per quel giorno, sarò costretto di noleggiarne uno. D'altra parte io sarei lieto che voi decidiate di venire a vedermi a Meudon... in ogni caso domenica. Che Dio vi conceda salute e ricompensi così i vostri favori d'amico che avrete reso, se non a lui, certamente a me* ».

***

Il 7 aprile 1742, Wagner e la moglie lasciarono Parigi; Anders, Lehrs, Kietz andarono a salutarli alla partenza. Passano però più di diciotto mesi prima di trovare un'altra lettera diretta ad Anders (da Dresda il 28 agosto 1843). In essa, Wagner prodiga al suo « *caro buon amico* » le parole più amabili. Vorrebbe averlo vicino, invece di saperlo solo e abbandonato; gli fa molte promesse, ma non può inviargli denaro. « *Tu sai che tutto va lentamente in Germania*, aggiunge; *io sono da tutti considerato come un fenomeno troppo nuovo e sorprendente, per non essere guardato, per lungo tempo, con diffidenza* ». Egli è malato, non ha potuto lavorare per sei settimane, e tuttavia ha preso impegno per un'opera, *Venusberg*, che deve essere pronta in autunno 1844, per Vienna.

Verso la fine dell'anno successivo, il « *vecchio, buono e fedele Anders* », ricevette un'altra lunga lettera (del 15 dicembre) che s'inizia anche questa volta con frasi d'amicizia, ma... « *io sono sempre senza denaro e lotto tutti i giorni contro le necessità di genere più diverso. La mia tendenza è troppo nuova per l'opera tedesca, troppo difficile per la grande massa, perchè essa possa aprirsi rapidamente una strada ovunque. Ora, più seguo la mia tendenza, che si allontana sempre più dalla via ordinaria, più la folla si spaventa di me; l'individuo nobile e buono mi comprende e mi ama con passione; ma lo sciame di critici, triviali o malevoli, gelosi della mia posizione, mi diffama e mi tratta da cretino; ed infine sembra assai scabroso ai nostri stupidi direttori di teatro d'interessarsi alle mie opere piene di difficoltà. In poche parole, per esprimermi senza reticenze, io vado diritto per la mia strada; e le mie opere, e la loro comprensione, seguono in Germania la strada di tutti i poeti e artisti originali: quella di una "lenta" approvazione generale. Io sono ridotto, in questi ultimi tempi, agli incassi i più esigui, date le numerose e considerevoli spese, occasionate dalle mie opere e dai debiti precedenti, che non sono completamente estinti; mi trovo sempre, disgraziatamente, nella necessità di ricorrere ad altri e di fare nuovi debiti... Da queste spiegazioni tu rileverai come ho dovuto soffrire fino al presente di non averti potuto continuare l'invio di piccoli aiuti* ».

Kietz anche reclamava denaro. Per farli pazientare entrambi, Wagner invia o promette d'inviare la riduzione per piano del *Tannhäuser* « *per completare la collezione* ». Ma poi viene al vero scopo della lettera. Sua nipote Giovanna, « *la cantatrice migliore e più ricca d'avvenire delle nostre scene* », l'Elisabetta del *Tannhäuser*, vuole andare a Parigi, con suo padre, per studiare con Garcia, se questi è disposto ad assumere un'allieva. Le lezioni saranno pagate dal re di Sassonia. Altra cosa: Wagner ha bisogno d'una edizione francese di *Ifigenia in Aulide*: che Anders gliela procuri. Terzo favore, ancora: passare dall'editore Troupenas, che lo perseguita sempre per un debito di 150 franchi.

Wagner gli aveva offerto una sua composizione, ma il creditore lo minacciava sempre. « *Parla dunque con costui. Ma è possibile che io valga così poco, da non poter sembrare buono per 150 franchi all'editore, con le tre melodie francesi che gli offro?* ».

Anders, negligente o ammalato, non avendo risposto, Wagner gli replicò il 1° febbraio riparlandogli del prossimo viaggio di sua nipote a Parigi, con suo fratello Alberto, pregandolo di fare da interprete. Quanto a sè si domanda che

cosa ne sarebbe se non avesse il posto di « Kapellmeister ». « *La Germania è un paese di maledizione e fatto per farvi morire di fame... I miei progetti mirano ancora una volta a Parigi* ».

A Parigi egli ritorna in giugno 1849, dopo i moti di Dresda; poi in febbraio 1850. E nota nei suoi ricordi (*Mein Leben*, pag. 513) che ritrova Lehrs « nella stessa situazione che ha da tanti anni » e che sta facendo il suo ritratto a pastello.

Trovò anche il suo amico Anders, assai invecchiato, difficile a vedersi, perchè, meno le ore pel sonno, si fermava in Biblioteca, ove non poteva ricevere nessuno, e poi andava a godere le ore di libertà in un gabinetto di lettura e pranzava ordinariamente presso famiglie borghesi ove dava lezioni di piano. Ma fu lieto di vederlo relativamente in migliore salute di quanto avrebbe sperato alla sua partenza da Parigi. Cosa singolare, una frattura alla gamba aveva servito a ristabilire la sua salute, poichè essendosi dovuto recare in uno stabilimento idroterapico, ciò era stato benefico per tutto il suo organismo. La sola cosa alla quale agognava era di veder pervenire Wagner ad un grande successo a Parigi, e voleva assicurarsi in tempo un buon posto per la prima rappresentazione. E ripeteva, continuamente, che gli sarebbe riuscito assai faticoso d'occupare un posto ove fosse troppo a disagio.

Wagner scrisse a sua moglie, rimasta a Zurigo:

Mi sono incontrato parecchie volte con Kietz e Anders; già tre volte sono andato a passeggiare dall'altra parte della Senna per pranzare (vale a dire di sera) in casa Truffault, ove Anders mangia da venti anni. Faccio questo il più spesso possibile, a motivo del buon prezzo; poichè nel mio quartiere io non spendo meno di 2 franchi; una mezza tazza dopo il pasto costa ancora 10 soldi per volta. Il caffè della mattina lo prendo in casa; per la seconda colazione mi sono procurato salsiccie e formaggio ed anche qualche bottiglia di vino per non dover uscire. (2 febbraio). — *Anders e Kietz ti augurano il buon giorno cordialmente. Il primo, sopratutto, ti ricorda sempre; egli non beve che alla tua salute, e mi parla d'una poesia che ha fatto per te:*

O herzgeliebte Minna!
Du, die stets meinen Sinn nacht!

Io sottoscrivo e ti auguro la migliore salute (14 febbraio, 59 Rue de Provence).

I vecchi amici si rividero ancora nel 1853. Wagner arrivò a Parigi in compagnia di Liszt il 10 ottobre; sua moglie lo raggiunse il 20 successivo.

Subito Wagner mandò questo biglietto ad Anders:

Caro Anders, se questa lettera ti giunge in tempo, vieni prima delle 5 da me; se no, vieni domani, prima d'andare alla Biblioteca, poichè mia moglie è anch'essa qui.

Cordialmente gioisce di rivederti, il tuo Richard Wagner.

Hôtel des Italiens N. 3, Boulevard des Italiens. Entrée par la Rue Choiseul.

Il lipsiense e sua moglie ritornarono a Zurigo il 27. (È da notare che durante il suo soggiorno a Parigi, l'Opéra diede il 17 la prima dei *Maestri cantori*, di Limnander).

La corrispondenza con Anders, che si arricchisce ancora di quattro lettere nei dodici mesi seguenti, non offre grande interesse. Sono, in realtà, poche linee

(da Zurigo, 6 dicembre 1853) relative al conte Tyskiewicz, che lo prega di raccomandarlo a Anders « a riguardo di certe notizie su Fétis, alle quali tiene moltissimo »; poi tre altre lettere (10 marzo, 29 maggio e 27 settembre 1854) nelle quali si parla di carta da musica che Wagner, lavorando allora all'*Oro del Reno*, tiene a cambiare. « *Mi rincresce*, scrive, *d'incaricarti di simili sciocchezze* ».

Gli prometteva intanto di rivederlo l'anno seguente. E quando Wagner passa a Parigi per recarsi a Londra, rivede infatti i suoi vecchi amici Kietz e Anders, il 3 marzo 1855. *Anders* — così scrive alla moglie rimasta a Zurigo — *è diventato incredibilmente puerile: non osa più attraversare i boulevards e attende sempre che passi un omnibus che lo conduca dall'altra parte; qualche giorno fa cadde alla Biblioteca, rompendo i suoi occhiali... e fu una catastrofe* (da Londra 6 marzo 1855).

Però, nel suo successivo viaggio a Parigi, quando vi si reca in vista delle eventuali rappresentazioni del *Tannhäuser* e del *Rienzi* al Lyrique o all'Opéra, e per regolare alcune quistioni dei suoi diritti d'autore (gennaio 1858), Wagner non ricorda più il nome del suo vecchio amico nelle sue lettere a Minna. Ma, al ritorno, si ferma ad Epernay ove il suo amico Kietz l'ha invitato a passare ventiquattr'ore presso il sig. Chandon.

Durante i due anni che Wagner passò a Parigi, all'epoca memorabile del *Tannhäuser*, Anders non figurò nè tra gli invitati della casa in rue Newton, nè tra quelli che frequentavano l'appartamento della rue d'Aumale; e non sembra che Wagner si fosse preoccupato di assicurargli un « buon posto » per la famosa rappresentazione del 13 marzo 1861. Il povero vecchio impiegato della rue Richelieu, d'altra parte, sarebbe stato in condizioni di profittarne? E poi, il primo amico parigino accolto nella casa al di sopra dei pilastri del mercato, il collaboratore dell'ipotetico *Beethoven* del 1840, che aveva potuto rendergli qualche piccolo servizio, non era più buono a nulla, ora; e Wagner aveva bisogno di amici e di camerati più attivi, di maggior rendimento.

J. G. Prod'Homme.

W. Amedeo Mozart

I

« Credo in Dio... in Mozart e in Beethoven... Credo che l'arte è di origine « divina e che vive nel cuore di tutti gli uomini cui illumini la celeste luce... ».

Così ebbe a scrivere un giorno Riccardo Wagner.

E Beethoven ad aggiungere: « Sempre, sempre fui dei più fervidi ammiratori « di Mozart, e tale resterò fino al mio estremo anelito ».

Che Mozart sia, da oltre un secolo, l'idolo di tanti appassionati di ogni plaga non dovrebbe stupire, dopo queste due dichiarazioni.

Non dovrebbe stupire — a ogni modo — chi ascolti qualche accenno della sua musica: che è melode alto rapimento improvviso; veramente, il liquido eloquio del flautato usignolo d'in sul silenzio magico della foresta incantata....

E quale occasione non dovrebbero cogliere i suoi adoratori per riudirla?

Ecco, quest'anno, annata mozartiana a Salisburgo e un po' dappertutto, nel mondo musicale.

Nella sua città — a rammemorare e il 175° anniversario della sua nascita e il 150° della prima del *Rapimento dal serraglio* e, credo, il 50° della fondazione del *Mozarteum* — grande *festpiel* mozartiano, con l'audizione delle cinque sue opere maggiori e una quantità di concerti.

La Principessa di Piemonte — è noto — presenziò, eletta ambasciatrice d'Italia, la cerimonia inaugurale, che ebbe Max Reinhardt a direttore di scena.

Poichè nella graziosa cittadina, dalla fresca aria alpestre, Wolfango Amedeo Mozart nasceva il 27 gennaio 1756.

È necessario rifare la prodigiosa carriera di questo genio che — in 36 anni di età (moriva il 5 dicembre 1791) e 27 di lavoro (la sua prima Sonata porta la data del 14 ottobre 1763) — componeva 582 lavori, tra opere di teatro, sinfonie, ballabili, marce, messe, mottetti con orchestra, etc.?

Egli visse veramente i suoi brevi e intensi anni mortali come un usignuolo, nel canto e del canto: tutto e unicamente rapito nel limpido gorgo della sua estasi musicale.

Sono felice perchè mi è dato comporre; è la mia grande gioia, la mia sola passione, sono sue parole di una lettera al padre (11 ottobre 1777) ed esprimono, in verità, la sua vita e la passione della sua vita. (In essa e solo per essa egli potè trovarsi, sino alla fine, superiore alle ingiustizie degli uomini e della sorte).

Estasi musicale. « Al contatto della sfolgorante e fecondatrice fiamma del suo genio — scrive uno dei suoi più attenti biografi, H. de Curzon — tutto si trasforma e tutto si rinnova ». Come per virtù d'incanto. È che in lui la poesia si connatura con la musica.

E tutto gli è spontaneo: sembra che la musica egli la inventi, tanto ogni difficoltà si fonde d'un subito ai raggi del suo genio luminoso e gioioso...

« Chez lui rien n'est prodigieux, parce que tout est prodige ».

« Eclairée de la sorte — prosegue il Curzon — dés les premiers pas, l'histoire « de sa vie, de son développement, de sa carrière, se trouve singulièrement sim- « plifiée. Les anecdotes de « l'enfant prodige », considéré simplement comme tel — « c'est-à-dire peu de chose — ne remplissent plus de stupeur; les développements « splendides de la jeunesse paraissent tout simples; les chefs-d'oeuvre de cette « maturité fauchée à peine naissante, et dont presque personne, sur le moment, « ne soupçonnait même l'incroyable fécondité, semblent une conséquence attendue « et naturelle ».

II

Se « successo » vuol dire essere « in vista » — alla grande luce — sino dai primi accenni della propria attività, nessuno conobbe il successo quanto Amedeo Mozart che vediamo a sei anni scherzare, a Schönbrunn, con l'Imperatore d'Austria, è abbracciato dall'Imperatrice, siede sulle ginocchia di Maria Antonietta; e, per le sue opere e i suoi concerti avrà, in ogni suo giro artistico, degli uditorii che sembrano pagine dell'Almanacco di Gotha: principi, principesse, duchi, duchesse, arciduchesse.

E, pure, la sua esistenza è — da un capo all'altro della sua carriera — assillata dal continuo bisogno e, spesso, dalla povertà; la sua carriera luminosa è, senza posa, avversata dall'intrigo. Nei momenti suoi salienti, ai passaggi obbligati, l'invidia sempre, o quasi, lo arresta e gli fa negare il premio, il riconoscimento meritato, agognato.

È la lotta « del genio e del mondo » che si rinnova ancòra una volta, e lungo le vie più imprevedibili e inattese!

(A Beethoven accadrà questa, per esempio: che, rimasto a Vienna — mentre era sulle mosse per lasciarla — a istanza di un gruppo di patrizi che gli assicurava una pensione, « perchè il suo genio non fosse sottratto alla patria », al momento del versamento della pensione, gli spontanei ricchissimi sottoscrittori della medesima, si squagliarono...).

I suoi viaggi — dai primissimi del « fanciullo prodigioso » a Vienna, a Monaco, a Heidelberg, a Bruxelles — sono trionfali, sempre e ovunque, in Germania come in Francia e in Inghilterra e in Italia; sino ad attingere il culmine, l'apoteosi stupenda in Boemia...

Eppure, tanti trionfi, lo compensano a mala pena delle spese, non giungono in alcun momento a dargli modo di disporre di una vera e propria indipendenza, neppure modesta, di breve durata; ed egli dovrà tutta la vita sospirare, postulare un posto decoroso, un incarico permanente che lo sottragga all'assillo del domani; posto, incarico, rifugio che si può dire non avrà mai; visto che gli incarichi professionali che ottenne a Salisburgo e a Vienna furono compensati in modo insufficiente agli elementari bisogni del suo pure frugale e semplice regime di vita... Compositore di Corte a Vienna — (scriveva ballabili!) percepiva 800 fiorini all'anno — nel 1784 (già ammogliato e con due figli).

È così che, a ogni occasione, in ogni congiuntura in cui la sua incerta carriera pare giunga a metter foce nel porto tranquillo di una situazione sicura, il destino sembra opporgli — ogni volta — (assumendo il volto di un nemico: il perfido Grimm, a Parigi, il geloso Salieri a Vienna) il suo divieto alla tranquillità, e risospingerlo alle aperte onde agitate, battute dai venti.

Oggi, che una canzonetta fortunata o un ballabile diffuso possono dare — e dànno — la ricchezza ai loro mediocrissimi autori, sembra quasi inverosimile che una tale carriera, di cui il percorso lasciava ovunque — malgrado ostacoli e intrighi — la bella, spumeggiante scia del fervido successo, non abbia recato che povertà all'autore delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*... Eppure, non è questa la realtà della vita di Mozart, che negli ultimi anni di sua esistenza dovette vendere anche i regali dei suoi ammiratori generosi?

Erano — ci domandiamo ancóra — le irregolarità di impresarii disonesti, oppure la persuasione, nelle aristocrazie plaudenti, che l'applauso e l'alta verbale protezione avessero vere e proprie virtù nutritive per coloro sui quali — novella manna — era lasciata cadere?

Siamo nel 1789. Dopo la ripresa del *Figaro*, dopo il successo della nuovissima *Così fan tutte*, all'Opera, dopo il rimprovero — si noti — dell'Imperatore di aver fatto un viaggio a Berlino, Mozart chiede un posto alla Corte di Vienna. Or bene, anche allora, proprio allora, scrive il Curzon, ad ogni occasione di un posto libero il suo nome veniva regolarmente scartato.

« C'est une place de second maître de chapelle, au dessous de Salieri, c'est « celle de professeur des jeunes princes, ce sont des fêtes de Cour, c'est un « déplacement officiel de la musique de l'Empereur pour son couronnement à « Francfort...

« Ce dernier déni de justice dépassait la mesure: l'infortuné compositeur « de la Chambre ne put décidément en prendre son parti. Une fois de plus, il

« se persuada d'entreprendre une tournée de virtuose : il emprunta, il engagea « tout ce qui lui restait d'objets de valeur, de cadeaux reçus... Ce fut sa dernière « folie. Plus pauvre que devant, il était déjà au retour (lui-même en avait le « pressentiment), touché par l'aile de la Mort... On ne peut revivre à sa suite « cette période, sans une indignation profonde, une pitié infinie ».

III

Unica sua gioia — coi rapimenti dell'arte, in cui si obliava come in estasi sovrannaturale — la famiglia.

Aveva sposato, a Vienna, il 4 agosto 1782 Costanza Weber, sorella di quell'Aloysia Weber che era stata, anni prima, la fiamma improvvisa del giovane compositore.

Costanza fu ammirevole sempre; e Mozart e la sua sposa si trovarono così uniti col duplice nodo dell'affetto e dell'arte; poichè anch'ella amava e conosceva la musica e s'interessò sempre da vicino al lavoro del marito.

Innamorato ed amante di Costanza — scrive G. d'Arese — egli non si peritò di muovere contro la volontà del proprio padre, lui ch'era stato un figlio rispettoso e sottomesso, pur di condurla all'altare e la sposò senza l'agognato consenso paterno. Non se ne pentì, poichè nella vita breve dell'artista già minato da malattie ed alle prese con la miseria e con la fame, il sorriso di Costanza fu luce e dolcezza. Forse fu per lei che le angustie economiche e le grandi difficoltà della vita, non ostruirono il cammino ma giovarono allo sviluppo del genio di Mozart. Animati da una fede viva e ferma, incapace di dubbi, col volto al Cielo ed a Dio dal quale speravano il compenso, se non per la vita terrena, per l'al di là, tra le loro angoscie essi trovarono forza nel motto che fu la loro divisa: *Credo quia verum*. E talmente serena era l'anima loro che Mozart, ammalato, poteva scrivere così al proprio padre: « Considero la morte come la vera conclusione della vita, e da anni sono abituato a considerarla come un'amica, anzi come la migliore amica mia. La sua immagine che mi sta costantemente dinanzi, non mi spaventa, m'appare anzi per calmarmi e consolarmi. E ringrazio Dio di questa fortuna. Io non mi corico mai senza pensare che il mio sonno potrebbe anche essere l'ultimo e tuttavia nessuno di quei che mi stanno accanto può dire che questo pensiero lasci una tristezza in me... ».

Donde tanta serenità, fonte di pace e di benessere spirituale?

Alla vita egli domandava una cosa soltanto per essere felice: l'affetto dei suoi cari; la gioia futura era quella che la fede ch'egli professava, promette ai buoni; aveva per sè l'impagabile dono della musica; dunque?... « Ch'io sappia che nulla ti manca, ed ogni sacrificio mi diventa lieve; ogni situazione per quanto critica e penosa è bella se io so che tu godi salute e canti! » e per la sua donna e per i suoi figliuoli, Mozart, orgogliosissimo, fu costretto a mendicare aiuti.

Ma egli poteva « creare »!

Creare! Ed aver la sua donna vicina e vederne il chiaro volto luminoso e ridente! S'ella mancava, tutto gli mancava! « Non posso comporre se tu non mi sei vicina, e tu non puoi pensare quanto sia lunga la mia giornata senza te. Non posso dirti ciò che provo, è una sensazione vaga di un vuoto che mi fa tanto male, ed il desiderio di te che resta tuttavia insoddisfatto, s'accresce di giorno in giorno ed accresce il mio tormento. Lavorare non mi piace. Sono tanto abituato

ad averti vicina quando compongo, a soffermarmi tratto tratto per scambiare qualche parola con te, che, se mi metto al piano e non ti vedo, se canto e non mi sei vicina, devo interrompermi, perchè mi duole, davvero mi duole il cuore! ».

***

Ma quale spettacolo la durezza di quella povertà, che solo la giovinezza e la speranza potevano velare di rosei contorni!

E pure come degno, alto, armonioso prosegue il lavoro del giovane genio, per cui veramente pare che la terra sia, come la zolla, per l'allodola, solo il punto per « spiccare il volo nella zona della gioia incorporea! ».

E tutta la saggezza musicale ormai albergava nella mente di lui; a cui la tradizione italiana aveva insegnato, per opera del Padre Martini, il valore del contrappunto, inteso alfine nella sua suprema bellezza, di là d'ogni « analisi grammaticale » — ed aveva già avuto la ventura di conoscere, per il suo *Ascanio in Alba*, un librettista che si chiamava Giuseppe Parini, già famoso autore del *Mattino* e del *Meriggio*.

Checchè egli scriva, checchè gli venga ordinato di comporre, ormai egli tutto trasforma, trasfigura in ideali armonie.

Nota assai bene un altro suo biografo, T. de Wyzewa:

« Au cours de sa besogneuse et misérable carrière, il s'est maintes fois vu forcé de produire des oeuvres hâtives, superficielles, d'un travail banal et de faible portée: il n'en a pas produit une seule qui n'ait ce charme fluide, aérien, ailée, cette grâce si sensuelle, mais en même temps si naturelle et si simple, qu'on ne saurait vraiment la comparer qu'au parfum d'une fleur ou qu'au chant d'un oiseau ».

IV

Il suo canto del cigno fu — come è noto — *Il Flauto Magico: féerie* squisita, incantevole, in cui si obliò tutto melodiosamente ancora una volta, l'ultima volta.

Così lo vediamo; novello Orfeo, alfine, col suo flauto incantato; e così egli resta davanti ai nostri occhi, oltre il tempo. Bello e giovane, di quella giovanile grazia che la prima età virile accentua di forza e tempra di malinconia, egli ci appare affascinatore: l'incantatore leggiadro che, su aerea loggia — dalla perfetta ordinanza di un porticato palladiano, aperto su simmetrie di giardini e fragranze di aiuole, e la verde campagna e la ricca foresta intorno — ci affascina col suo « flauto magico », etereo suscitatore e placatore di passioni e aneliti e sospiri e alti accenti verso l'azzurro del cielo, in tale melode dolcezza in cui la musica si trasfigura nell'incanto di voce aerea, umana e divina.

Non lo compiangiamo: il flauto magico che transumana, prima che da lui per noi, dalle ornate architetture dell'arte, vibrò dolce, inesausto, perenne, per lui, in lui solo, tutta la vita; lo avvolse, dall'interno, perennemente di quell'estasi armoniosa, angelica che traboccando di continuo dal suo cuore, di continuo si espandeva in pure onde alate intorno, per tutti, per noi.

E quel flauto magico, gli altri uomini — ai quali è stato negato — non hanno potuto far tacere...

Arnaldo Cervesato.

6 Suites | a Violoncello solo | senza Basso | composées | par | G. S. Bach | Maître de Chapelle

Quantunque questa opera sia stata battezzata dai vari revisori con i nomi di sonate, studi, ecc., questo e non altro è il titolo riprodotto in fac-simile in uno con le sei Suites dalla copia manoscritta di Anna Maddalena Bach seconda moglie di Giovanni Sebastiano, nella revisione pubblicata da Diran Alexanian nel 1929 (Salabert - Parigi). Il fac-simile delle Suites precede nel volume la revisione di Alexanian e ne costituisce, forse, la parte più interessante. La copia di Anna Maddalena Bach, molto chiaramente scritta e con pochissimi errori, si conserva nella biblioteca nazionale di Berlino. L'originale, a quanto sembra, è andato irrimediabilmente perduto.

Questa superba opera, unica nel suo genere di polifonia *orizzontale*, fu composta da Bach intorno al 1720 quando egli era al servizio del principe Leopoldo di Anhalt-Köthen.

Le prime quattro Suites sono composte per l'accordatura normale del violoncello; nel manoscritto della quinta, invece, si legge in principio la parola *discordable* e l'abbreviazione *accord.* sopra alle note *do, sol, re, sol* scritte sul pentagramma in chiave di basso, ossia l'abbassamento del cantino da *la* a *sol*. È indubbio che questo abbassamento disturba l'orecchio, rende meno brillante la sonorità e compromette la buona accordatura in altre immediate esecuzioni. Per queste ragioni, forse, alcuni revisori adattarono questa Suite all'accordatura normale modificando però spesso il testo. Ho trovato, dopo un accurato studio di *posizioni*, che il testo può essere integralmente conservato ad eccezione della omissione di una nota, delle quattro, in tre soli accordi (1).

In testa alla sesta Suite vediamo chiaramente scritto *a cinq cordes* e poi le note d'accordatura sul pentagramma *do, sol, re, la, mi* in chiave di basso. Nessuna allusione è fatta alla viola pomposa che, secondo l'opinione corrente, sarebbe stata inventata da Bach appunto per facilitare l'esecuzione di questa Suite agl'inesperti violoncellisti del tempo. Il Gerber nel suo *Altes Lexicon* (Leipzig, 1790) ci dice che « la maniera *raide* con la quale si suonava il violoncello all'epoca in cui viveva Bach, costrinse questi ad inventare un istrumento sul quale i passaggi rapidi dei bassi fossero comodi a suonare. Questo istrumento, che egli (Bach) chiamò viola pomposa, era un poco più grande della viola (alto) e si suonava non posato a terra ma adagiato sul braccio come la viola (alto) ».

Ma ciò non è verosimile nè possibile. Infatti se la viola pomposa era effettivamente così piccina da esser tenuta sul braccio, come l'attuale viola, non poteva certamente essere accordata *do, sol, re, la, mi* in chiave di basso come è indicato nel manoscritto di Anna Maddalena Bach, nè l'esecuzione sarebbe stata possibile data la tessitura della Suite che scende alle note più basse del violoncello normale.

È noto che la tecnica violoncellistica era allora ai primi albori, sì che la esecuzione delle prime cinque Suites di Bach rappresentava uno sforzo non indifferente

(1) Vedasi la mia revisione ediz. Ricordi (E. R. 632).

e quella della sesta sarebbe stata inaccessibile sul violoncello a quattro corde. Ove si consideri poi che, sino al 1730 circa, molti violoncellisti solevano servirsi del violoncello a cinque corde accordato *do, sol, re, la, re* in chiave di basso, nulla v'ha di strano nel fatto che Bach abbia stabilito per la sesta Suite l'accordatura *do, sol, re, la, mi* per il violoncello e questo non già per facilitare *i passi rapidi dei bassi*, come erroneamente rilevò il Gerber, ma per rendere accessibile ai violoncellisti del tempo l'esecuzione di quelli di tessitura acuta. È evidente infatti che se le quattro corde basse conservavano l'accordatura normale nessuna facilitazione poteva derivarne nei passaggi bassi.

Che si può dedurre da tutto ciò? Che, molto probabilmente, contro l'opinione diffusa e raccolta anche da me, Bach non ha inventato nessuna viola pomposa nè ha mai pensato a scrivere la sesta Suite per tale strumento.

***

Molte furono le revisioni di queste Suites apparse sotto svariati titoli. Nel 1825 quella del Probst, nel 1826 quella del Dotzauer; Grützmacher ne scrisse una ottima nel 1866 accompagnata da un'altra: *Edition nouvelle, revue et arrangée pour être executée aux concerts* (Peters) tanto arbitrariamente alterata da rendere queste Suites, in alcuni tempi, addirittura irriconoscibili come aveva già fatto, del resto, nella infelice revisione delle sonate di Boccherini. Basterà dire che la sesta Suite è trasportata addirittura una quinta sotto!

Si sa che Schumann vi aggiunse un accompagnamento di pianoforte rimasto inedito e che Stade fece altrettanto, ma dello Stade v'ha anche una poco pregevole edizione per violoncello solo. Nel 1879 la Bachgesellschaft pubblicò, con le opere complete di Bach, anche le Suites per violoncello solo in edizione fedele all'originale. Seguirono le edizioni di A. Schroeder (1897), N. Salter (1898), R. Haussmann (1900), J. Klengel (1907), I. Vantier, U. Becker, Such oltre le moltissime edizioni francesi e inglesi. In Italia Ricordi pubblicò quella del Magrini riprodotta dal Dotzauer e in ultimo quella del sottoscritto.

A proposito degli accompagnamenti aggiunti, dirò che queste Suites non si prestano a tali accompagnamenti che sono, a mio parere, inconcepibili in musiche il cui contenuto armonico, se pur disposto spesso *orizzontalmente*, risulta sempre completo. Basterà poi osservare che nel titolo originale è chiaramente scritto *« senza basso »*. Invece alcuni brani si prestano, o meglio direi che ispirano melodie ad essi sovrapposte, genere *Ave Maria* di Gounod, ed altri possono essere armonizzati, con effetto, verticalmente realizzando le *parti* già sottintese nel manoscritto stesso (2).

***

Come dissi, questa magnifica opera, che il Bazelaire chiama giustamente il Vangelo del violoncellista, costituisce ancora oggi quanto di più interessante possediamo in tal genere. La grandiosità, l'austerità e l'efficacia di queste musiche,

(2) G. Setaccioli. — Cantabile per violoncelli sul Preludio della I Sonata per violoncello di G. S. Bach. (G. Ricordi - Milano - 118981).

L. Forino. — Due pezzi per quattro violoncelli. 1° Preghiera sul Preludio della IV Sonata per violoncello di G. S. Bach. 2° Riduzione libera della I e II Gavotta della VI Sonata per violoncello di G. S. Bach. (Ricordi - E. R. 552).

L. Forino. — Sarabanda della IV Sonata e Bourrées I e II della III Sonata per violoncello di G. S. Bach Riduzione per quattro violoncelli. (Ricordi - E. R. 693).

l'interesse del loro sviluppo tematico e delle successioni armoniche destano la nostra più grande ammirazione, ammirazione giustificata inoltre dal fatto che solamente il genio e la profonda sapienza di Bach potevano farle assurgere a tale altezza con mezzi così semplici.

Oltre al valore musicale, queste Suites hanno una grandissima importanza per lo studio stilistico ed interpretativo sì che non sarebbe possibile consigliare altre musiche per formare l'educazione artistica del giovane violoncellista.

A tali pregi artistici un altro se ne aggiunge di carattere tecnico: quello di fornire un ottimo esercizio per l'arco nelle più svariate contingenze.

Le Suites sono scritte a due, tre o quattro *parti* e la loro armonizzazione, spesso, come dicevo, *lineare*, risulta tanto interessante quanto se fosse *verticale* a causa degli aspetti audaci e originali dei procedimenti armonici e melodici.

Quanto più si approfondisce lo studio tecnico ed estetico di queste musiche, tanto più aumenta l'interessamento dello studioso. Bisogna purtroppo constatare che sono pochi i violoncellisti che pervengono a raggiungere una esecuzione tanto pregevole da interessare il pubblico. Il più delle volte l'uditorio rimane freddo a queste esecuzioni e ciò avviene unicamente per deficienze di carattere tecnico od artistico. Maggiore dimostrazione non si potrebbe avere di quella che ci offrì anni or sono Casals all'Augusteo. Egli conseguì un successo memorabile con la terza Suite, tanto che dovette ripetere il preludio fra le acclamazioni deliranti scoppiate specialmente dalle gallerie dove, come si sa, non si *posa*, ma si applaudisce ciò che piace.

Le difficoltà di carattere tecnico possono considerarsi superate tutte le volte che l'esecutore, con un buon meccanismo della mano sinistra e con un arco duttile e pronto, sia pervenuto ad ottenere assoluta *purezza* di suono. Ma se per conseguire ciò è necessario uno studio lungo e costante, molto maggiore sarà quello da affrontare per ottenere una buona dizione stilistica ed interpretativa.

La struttura di queste musiche esige che sia valutata l'importanza melodica, armonica e ritmica di ogni singola *parte* precisamente come nelle musiche di Bach per pianoforte. Da ciò una serie infinita di piccole accentuazioni, di piccoli *rubati* che non è possibile indicare graficamente e che esigono nell'esecutore un gusto artistico innato ed una cultura musicale che gli permetta di comprendere e di far comprendere a chi ascolta il contenuto estetico di queste musiche mettendo in giusto rilievo, direi sottolineando, le note che per importanza melodica, armonica o ritmica devono esser messe in giusta evidenza graduando questi effetti secondo l'importanza delle singole *parti*.

***

Alcuni revisori, preoccupati forse dalla difficoltà di ottenere purezza di suono in *passi staccati*, si sono sforzati di attenuarla aggiungendo legature, evitando rapidi cambiamenti di corda, ecc., ma tutto ciò a detrimento della brillante sonorità e della vivacità di alcuni brani, in una parola del loro carattere essenziale. Non posso approvare questi criteri perchè è mia convinzione che, con un assiduo studio, questa difficoltà può essere felicemente superata. Non li approvo sopratutto perchè nel manoscritto di Anna Maddalena Bach sono indicate assai chiaramente, se non sempre diligentemente, le note staccate e quelle legate e non so vedere la ragione

di modificazioni che rendono morbide, sdolcinate, effeminate queste musiche che hanno sempre carattere virile, energico e grandioso.

Mancano nel manoscritto i segni di colorito, se si eccettuano quelli delle prime battute della sesta Suite. Ma in quei tempi molto si affidava all'arbitrio dell'esecutore, tanto che non solo si trascuravano le indicazioni di colorito, le precise indicazioni delle note di abbellimento ma, come si sa, venivano improvvisati anchè gli accompagnamenti delle sonate sulla guida di un basso numerato e si lasciava all'esecutore piena libertà nel comporre le cadenze.

In assenza di precise indicazioni e nell'ignoranza dei criteri interpretativi seguiti dagli esecutori del tempo, abbiam dovuto aggiungere i segni dinamici e creare una dizione sobria ed austera appropriata al carattere di queste musiche e, pur ignorando se questa sia consona a quella di duecento anni or sono, non è da escludersi che lo possa essere, almeno in buona parte. Pare che ne sia a cognizione H. Joakim che nel *The Musical Times* di Londra (marzo 1931) scrive *che nessuno dei violinisti attuali eseguisce le Sonate di Bach secondo lo spirito con cui furono concepite dall'autore, ma non dispera che un giorno un grande violinista possa e osi di farlo*. Forse nell'anno 3000, quando gli scienziati avranno scoperto un sistema per far risuscitare i morti!

Del resto se tutte le antiche musiche, a cominciare dagli austeri canti Gregoriani, hanno subito nella loro interpretazione l'influenza dei tempi più vicini a noi, neppure la musica di Bach si può sottrarre a tali esigenze. Anzi ritengo che essa deve in parte la sua grande diffusione a questo presunto adattamento. Però questa vivificazione non può trascendere, in queste musiche, ad una espressione sentimentale e romantica; il dinamismo, come dissi, dovrà esser sempre contenuto dentro i limiti di una dizione sempre maschia e vigorosa.

Nel IV volume della mia « Tecnica razionale e progressiva del violoncellista » (3) corrispondente al quarto anno di studio, sono inserite le quattro prime Suites e, dato il profondo studio di arco che si svolge nei primi tre volumi, tutti i giovani riescono a farne una lodevole esecuzione. Questo primo studio ha però scopo puramente tecnico e perciò negli ultimi corsi occorre riprenderlo aggiungendo le altre due Suites onde perfezionare l'esecuzione tecnica ed iniziare quella interpretativa.

Raggiunto tutto ciò, lo studio tecnico, stilistico ed interpretativo di queste musiche dovrebbe diventare giornaliero per tutti quei giovani violoncellisti che aspirino ad essere veri artisti.

LUIGI FORINO.

(3) Cinque volumi, ediz. Ricordi.

BACH G. S.

E. R. 70. - *6 Sonate* (Suite) per Violoncello (Dotzauer-Magrini) . . . L. 6.—
E. R. 430. - *6 Sonate* (Suite) per Violoncello (Forino) . . . . . L. 10.—
E. R. 118981. - *Cantabile* per Violoncello, sul Preludio della 1ª Sonata (Setaccioli) . . . . . L. 6.—
E. R. 693. - *Sarabanda* (per 4 Violoncelli) dalla 4ª Sonata per Violoncello. - *Bourrées* 1ª e 2ª (per 4 Violoncelli) dalla 3ª Sonata per Violoncello (Forino). Partitura e Parti . . . . . L. 5.—
E. R. 552. - *Preghiera* (per 4 Violoncelli) sul Preludio della 4ª Sonata per Violoncello. - *Gavotta* 1ª e 2ª (per 4 Violoncelli) dalla 6ª Sonata per Violoncello (Forino). Partitura e Parti . . . . . L. 8.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il monumento a Gabriel Fauré a Foix

Roger Ducasse ha presieduto all'inaugurazione del busto — opera di E. Fauré — riproducente la sembianza del compianto maestro francese.

Le Monde musical riporta i brani salienti del discorso inaugurale.

L'autore di *Sarabande*, che fu uno dei discepoli prediletti di Fauré, dice, fra l'altro, con accorata commozione: «Vorrei tentare di farlo rivivere, sopratutto innanzi a coloro che non hanno avuto la gioia di conoscerlo. Ho vissuto lunghi anni nella sua ombra; più che ogni altro — lo so per primo — ho subito la sua impronta. Egli, che guidò i miei primi passi, volle chiamarmi a sè, poche ore prima della sua morte, per confidarmi — ineffabile dolcezza — il suo canto supremo.

«Vivere accanto a Gabriel Fauré era un incanto. Quale maestro! Chiamato alla cattedra di composizione, al Conservatorio Nazionale, si sentì come sbigottito al pensiero di succedere a Massenet, l'artista che la folla adorava. E i suoi allievi furono degni di lui. Portano i nomi di Enesco, Ravel, Florent Schmitt, Nadia Boulanger, Koechlin, Aubert, Ladmirault. La loro opera non consiste in quella spicciola musica di teatro da strapazzo che può condurre all'effimero successo, ma allontana dalla gloria duratura e dall'onore. Essa è musica pura; si compone di quartetti, quintetti, poemi sinfonici, composizioni per orchestra e cori, e altresì di teatro, ma inteso nel senso più nobile ed elevato. Il suo metodo d'insegnamento era improntato a criteri di profonda comprensione psicologica e umana. Scevro di tutte le pastoie dogmatiche o convenzionali, egli considerava le *forme* non già come un intralcio alla libera effusione del pensiero musicale, ma come un tracciato, per favorirne il libero sviluppo e l'alato cammino.

«Tutto ciò che si può apprendere dai libri, egli lasciava ai libri la cura di insegnare.

«Mai lo si intese svolgere un corso speciale su una forma musicale: sinfonia, quartetto, dramma lirico. Mai ebbe motivo di ricordare che il registro del flauto comprende le tre ottave poste tra il do centrale e il do sopracuto. Pensava che gli allievi dovessero essere già a conoscenza delle regole principali dell'architettura musicale, e delle caratteristiche dei diversi strumenti.

«Per lui la classe di composizione non era il laboratorio, dove si apprende il mestiere per uscirne operaio finito. Era un sacrario, un tempio votivo, dal quale era dato di contemplare e avvicinare l'arte, come una divinità.

«L'opera da lui lasciata lo innalza al posto che gli compete fra i più grandi musicisti di Francia. Le sue sonate, i quartetti, i quintetti, la musica da camera, da teatro, da chiesa, rivelano i suoi doni sovrani: spontaneità e bellezza dei temi; abile mano negli sviluppi; scrittura nata dalla lunga dimestichezza coi modelli classici e romantici; rispetto della tradizione, che solo può consentire di innovare; un sentimento personale e recondito; una nobiltà immortale; l'arte, infine, l'arte suprema

«Il fulgore della gloria di Fauré non avrà crepuscolo. Il tempo non potrà che rendere più meravigliosa la sua eterna giovinezza».

C. STADIO

Burlesca.

122153. Per Violino (o Flauto) e Pianoforte. - 122154. Per Oboe e Pianoforte. - 122155. Per Clarinetto e Pianoforte. - 122156. Per Violoncello (o Fagotto) e Pianoforte.

Ciascun numero L. 4.—

Serenata.

122157. Per Violino (o Flauto) e Pianoforte. - 122158. Per Oboe e Pianoforte. - 122159. Per Clarinetto e Pianoforte. - 122160. Per Violoncello (o Fagotto) e Pianoforte.

Ciascun numero L. 5.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

L'opera ha ancora abbastanza attrattive?

Come in risposta alle osservazioni sulle qualità puramente *musicali* e sulla loro importanza in un'opera destinata a rappresentarsi sulla scena, (osservazioni formulate da E. Vuillermoz e riportate anche nel numero scorso di *Musica d'Oggi*), sui giornali inglesi i critici, proprio in quei giorni si abbandonavano ad osservazioni ed a commenti sull'opera lirica, non privi di buon senso, quantunque non soverchiamente ottimisti. Nel *Daily Telegraph*, A. Mason chiedeva: L'opera ha ancora abbastanza attrattive? — per richiamare il pubblico, evidentemente. — Ed osservava che le sole opere che attirano il pubblico sono o le opere decisamente *comiche* — il *Barbiere* è sempre all'ordine del giorno — oppure quelle a *grande spettacolo*, con vistoso apparato coreografico, tipo russo. L'opera complessa, musicalmente raffinata, sovracarica di simboli e di ideologie, sfugge alla sua comprensione e lo annoia: *ergo* il pubblico diserta il teatro.

D'altra parte le sale da concerto se hanno fatto aumentare moltissimo la cultura musicale e contribuito ad affinare il gusto del pubblico, hanno nondimeno creata una forma di *snobismo* la quale non è stata certamente estranea alla creazione dell'attuale stato di cose. Il frequentatore di concerti sdegna il teatro come un genere inferiore: se per caso va all'opera, affetta di tenere in non cale lo spettacolo ed ascolta la musica con lo stesso criterio con cui ascolta la sinfonia, dimenticando che la musica teatrale è fatta per un dato spettacolo, e non è se non un elemento di quello: *non sempre*, come osservava giustamente Vuillermoz, il più importante. Dimentica, che, se la sala da concerto favorisce il raccoglimento e la concentrazione necessarie perchè non uno dei più piccoli dettagli sfugga all'audizione, al teatro l'attenzione *deve essere* duplice, per la vista e per l'udito: quindi il genere ha esigenze affatto *diverse* da quelle del concerto.

Per conseguenza una struttura più semplice e chiara, un'abolizione di tutti i particolari non strettamente necessari, un adattamento del proprio sviluppo modellato su quello del quadro scenico: insomma la musica al teatro deve ricordarsi di essere *uno* degli elementi e non voler assorbire tutto l'interesse in una maniera troppo esclusiva.

Questa predominanza sempre maggiore (nella nostra epoca è spesso *assoluta*) della musica al teatro, probabilmente non è l'unica ragione che ha fatto perdere al compositore il giusto senso dell'*importanza* del soggetto. Oggi vediamo dei compositori accontentarsi di qualunque argomento — talora anche... inesistente — convinti di salvare tutto con la musica. Ma a teatro... anche l'occhio vuol la sua parte: e le più belle intenzioni di questo mondo non bastano a salvare un libretto lugubre, metafisico... non teatrale insomma. Ed il pubblico diserta il teatro in massa: e corre all'opera comica, dove almeno è sicuro di trovare un argomento che lo diverte, una musica che se non è proprio la sublimazione dell'arte pura, è semplice, chiara, piacevole — (del resto, Rossini insegna, che si può scrivere un *capolavoro* anche nel genere leggero) —: oppure va all'opera a grande spettacolo perchè gli occhi trovano la loro parte, le orecchie non meno, e la varietà dei quadri (e per conseguenza della musica) lo riposano gradevolmente e lo divertono. Non bisognerebbe neppure dimenticare che il gran pubblico va all'opera dopo una giornata di lavoro, e probabilmente non è nelle condizioni d'immergersi in astrazioni metafisiche, sceniche o musicali, quali spesso i compositori son tratti ad offrirgli.

***

Un altro giornalista, H. Hughes, nello stesso giornale chiama la cosidetta «malattia dell'opera» una *intollerabile montatura*. Per il teatro musicale del passato non esiste crisi: le opere del secolo scorso ed alcune di questo trovano sempre il loro pubblico. Segno evidente che la crisi, se esiste innegabilmente per ragioni finanziarie, esiste anche più perchè il musicista oggi non cura più quel tal «*senso del teatro*» che in uno spettacolo di... teatro ha pure la sua importanza. Ristabiliamo dunque un giusto equilibrio tra i vari elementi che compongono lo spettacolo teatrale, quale vediamo in tutti i lavori che continuano a vivere e... a far vivere. Riguardiamo un momento ai modelli del passato: non per rifare il melodramma verdiano, il dramma wagneriano od altro simile: ma per scoprire in essi quelle leggi che han permesso loro una vita così lunga ed intensa. Chi non conosce qualche melodramma *musicalmente* mediocre, ma che vive benissimo da trenta o quarant'anni in grazia dell'abilità con cui è costruito e delle leggi del teatro che esso rispetta?

In fondo non si tratta che di applicare quelle stesse leggi ad una cosa... non mediocre.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1932.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, luglio-settembre 1931.

—— *Darius Milhaud.*

Illustrazione accurata ed intelligente di alcuni caratteri dell'arte del compositore provenzale, seguita da una breve biografia e da un'accurata bibliografia.

G. D'ALESSI. - *Una interessante questione d'arte organaria veneta nel 1759.*

Scritto d'indole storica intorno alla costruzione di un organo per la chiesa di Zero-Branco: corredato dalla pubblicazione di curiosi ed importanti documenti inerenti all'argomento.

Musicisti d'Italia. - Milano, 30 settembre 1931.

F. DE FEO. - *Testo poetico e testo musicale.*

Osservazioni sui rapporti fra testo poetico e testo musicale, a proposito di due recenti concorsi per cantoni regionali ed italiane.

Musica Sacra. - Milano, agosto 1925.

J. JEANINN. - *La libertà del ritmo gregoriano.*

Osservazioni critiche in favore della libertà nell'organizzazione dei « piedi metrici » nel canto gregoriano.

R. FELINI. - *Storia della musica sacra a più voci.*

In questo capitolo l'A. espone il periodo di decadenza della scuola veneta fino al 1750.

La Rassegna Musicale. - Torino, settembre 1931.

H. ENGEL. - *Contributo alla storia del madrigale.*

Esame succinto della storia e dello sviluppo del madrigale italiano, mettendo in luce le caratteristiche degli autori più salienti del genere, le influenze e le trasformazioni che essi subiscono e richiamando numerose testimonianze di contemporanei.

G. PANNAIN. - *L'idea di classicismo nella musica contemporanea.*

Si continua l'esame — precedentemente iniziato — del carattere di classicismo nell'arte contemporanea, e si conclude: « L'idea di classicità auspicata per l'arte moderna si attuerà soltanto come rinascita di una *equilibrata spiritualità creatrice* che è la vera condizione del fare: rinascita che potremmo dire ad un tempo classica e romantica, per sicurezza e serenità della forma e come idea soggettiva di un'attualità nutrita di tradizione ».

M. MILA. - *Recenti studi verdiani.*

Acuta ed interessante disamina delle più recenti pubblicazioni verdiane, dal *Carteggio* con O. Arrivabene, alle biografie di C. Gatti, di Toye, agli studi di Bonavia e Della Corte.

Seguono alcune interessanti *Note e commenti*: una di A. CASELLA sulla *Creazione ed interpretazione*; e due di A. PARENTI: la prima, in polemica con G. Pannain, su *Libertà e necessità della creazione artistica*, l'altra su *Attività artistica e passività interpretativa*.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 ottobre 1931.

M. SAINT-CYR. - *Franco Alfano.*

Esame delle caratteristiche dell'arte di Alfano sotto l'aspetto estetico e tecnico; con molte osservazioni sull'interessante evoluzione dell'arte alfaniana.

La Nuova Italia Musicale. - Roma, ottobre 1931.

R. DE RENSIS. - *L'attuale momento della crisi teatrale.*

Osservazioni e proposte per alleviare l'attuale crisi lirica.

F. P. - *Una visita ai Pini.*

« La Villa dei Pini » è l'abitazione di Respighi sul Monte Mario. In essa lo scrittore sorprende il musicista in un'ora di riposo e, naturalmente, si parla degli ultimi lavori del Maestro. Lo scritto è illustrato da belle ed interessanti fotografie.

V. R. KEY. - *E. Caruso.*

Ultima puntata dei ricordi intimi sul grande cantante. Vi si rievoca, tra altro, l'incontro con Puccini, e l'inizio della fama di Caruso.

FRANCIA

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1931.

A. MACHABEY. - *Essai sur le méthode en musicologie.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente iniziato sulla costituzione di un metodo pratico e razionale ad uso dei musicologi ed a vantaggio delle loro ricerche e dei loro lavori.

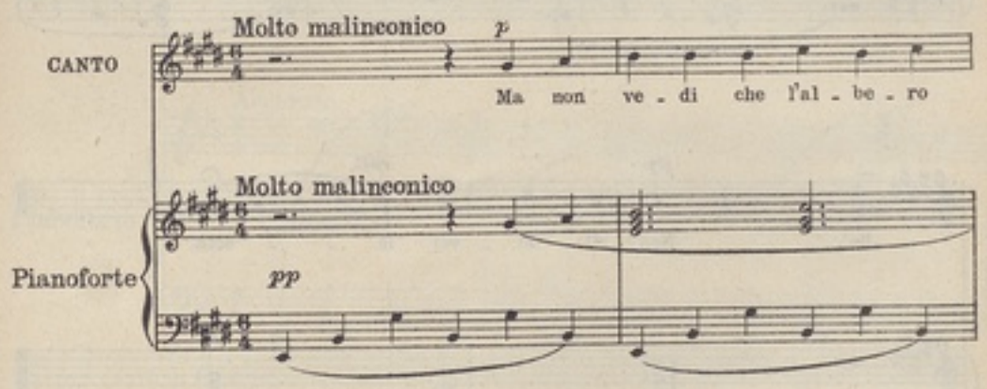
A. TESSIER. - *Un catalogue de la bibliothèque de musique du Roi au Chateau de Versailles.*

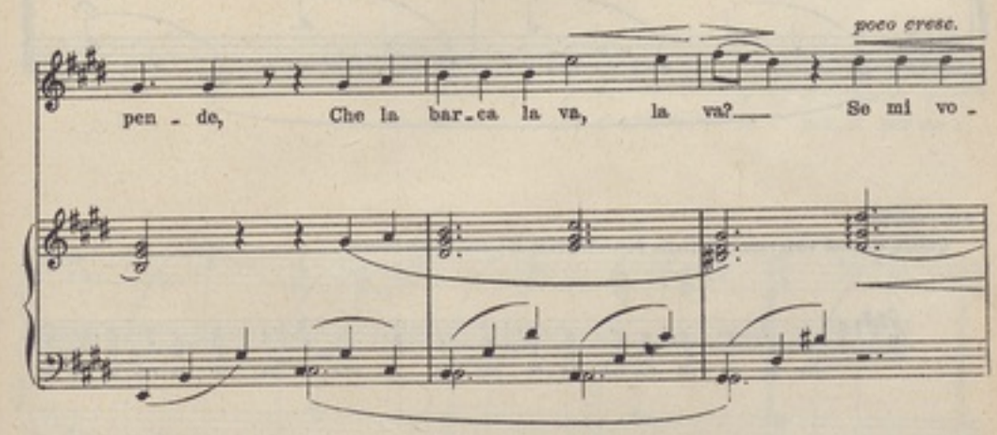
Fine della pubblicazione integrale del catalogo — iniziata nel numero precedente — e corredata da alcune note illustrative.

...MA NON VEDI

Da *„MODI E CANTI DELLA TOSCANA"*
per Canto e Pianoforte

P. Fortini





Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXX, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.

-le - vi be-ne a - ho!, Se mi vo-le - vi be-ne, a -

pp *rall.*

-ho!, Non mi de - vei la - - scià.

ppp *rall.*

Osservazione:

Questa canzone emigrata nell'Italia Settentrionale si è così trasformata:

No te ve - di che l'al - be - ro pen - de, Che la bar - ca la va, la va, la

va? Mo-ret - ti - na, se mi vo-le-vi be - ne non mi a-vre-sti ab-ban - do - nà!

...DAMMI UN RICCIOL

P. Fortini

CANTO

Accorato

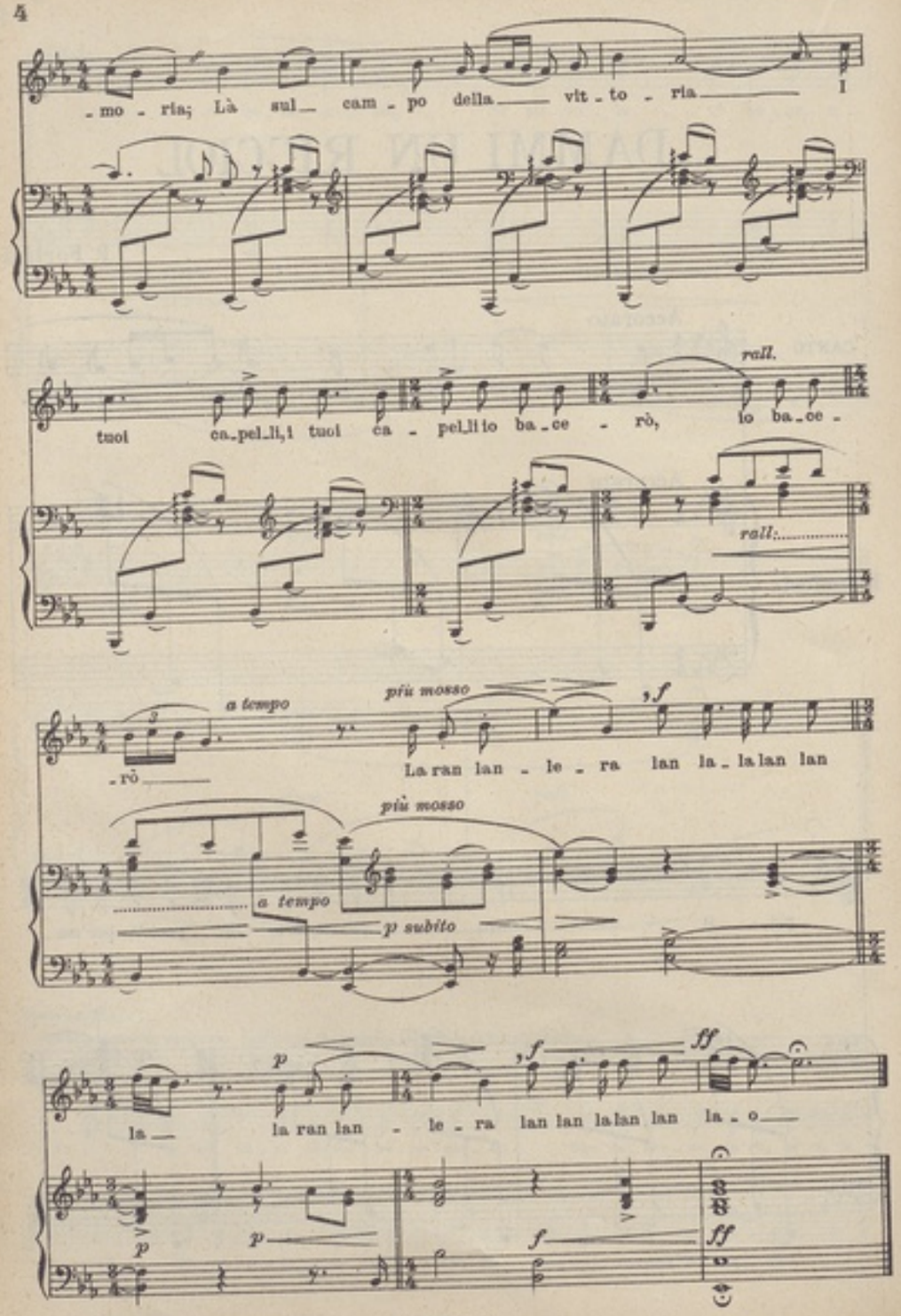
Dam - mi un ric - ciol de' tuo - - i ca -

Pianoforte

Accorato

p

- pel - li Ch'io lo por-ti, ch'io lo por-ti per me -



E. HARASZTI. - *Sigismond Bathory, prince de Transylvanie et la musique italienne.*

S. Bathory fu principe di Transilvania dal 1588 al 1588: amò molto la musica italiana e chiamò all'a sua corte ed ebbe sempre al suo seguito dei musicisti italiani. Sulla scorta di un manoscritto di « M. R. Pietro Busso bresciano, Musico » l'A. rievoca la vita di questo principe e dei musicisti italiani che furono alla sua Corte.

Le Ménestrel. - Parigi, 28 agosto 1931.

R. BLONDEL. - *Le Mécanisme respiratorie et la capacité pulmunaire dans leur rapport avec le chant.*

Fine dello studio sulla necessità e sul modo di acquistare una grande capacità respiratoria ed i suoi vantaggi.

I. PHILIPP. - *Réflexions sur l'Art du Piano.*

In quest'ultima puntata l'A. riporta consigli e suggerimenti di Liszt, di F. Planté, di Busoni, di Godowsky, di Widor e di Saint-Saëns sull'arte e la tecnica pianistica.

——— 4 settembre 1931.

M. DAUGE. - *L'évolution de la musique.*

Breve *aperçu* sull'evoluzione musicale, conclusa dal vecchio consiglio: « Frappez-le, ce coeur, c'est là qu'est le génie ».

J. TIERSOT. - *Rameau.*

Studio su Rameau « théoricien et praticien de l'Harmonie ». In questa prima parte l'A. esamina il principio dell'armonia. Nei successivi fascicoli si occupa di R. compositore.

——— 11 settembre 1931.

A. HOERÉE. - *Diaghilew et la musique.*

Breve scritto sui rapporti tra Diaghilew — che « osava lanciare i giovani, ma per i compositori del passato s'inquietava per l'opinione pubblica » — e la musica contemporanea.

——— 18 settembre 1931.

A. CELLIER. - *Doit-on faire de l'harmonie?*

L'A. insiste sulla necessità — e sull'utilità per i non compositori — di studi severi e completi di armonia e contrappunto, dimostrando una volta di più l'errore in cui cadono i musicisti che tali studi tengono in disdegno e proclamano la loro inutilità.

——— 25 settembre 1931.

C. DESCORMIERS. - *Naissance et jeunesse de l'opéra comique.*

Breve scritto sulle origini dell'opera comica e sui caratteri delle prime manifestazioni del genere.

Le Monde Musical. - Parigi, 30 settembre 1931.

A. MANGEOT. - *Comment résoudre la crise de l'Opéra Comique.*

Rinunciare a tenere aperto il teatro tutto l'anno; ridurre il prezzo dei biglietti; organizzare numerose serate popolari: questi sono i capisaldi per risolvere la crisi del grande teatro parigino.

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, settembre 1931.

H. V. SAMERSET. - *J. Schobert and his influence on the music of Mozart.*

L'A. studia ed illustra con citazioni ed osservazioni acute, l'innegabile influenza — diretta od indiretta, poco importa — che le musiche di J. Schobert (1740-1767) ebbero sopra Mozart allorquando lo conobbe a Parigi circa il 1760.

L. SABANEEV. - *Scriabine and the idea of a religious art.*

La concezione religiosa — e forse più mistica ed esoterica, che veramente religiosa — dell'arte di Scriabine è nota. Lo scrittore mette in luce ed esamina l'arte del compositore sotto questo aspetto, dimostrando come solo così si possa comprendere la grandezza di questo musicista, e come dimenticando la sua concezione, l'opera sua rimanga, naturalmente, inintelligibile.

A. ROBERTSON. - *Classici della musica italiana*

Impressioni ed osservazioni sulle opere di alcuni grandi musicisti italiani dal 1500 al 1700, pubblicati nella nota collezione diretta da G. d'Annunzio.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1931.

B. J. MASLEN. - *Celebrities and Music.*

Ricordi sulla vita musicale londinese durante il regno della Regina Vittoria.

E. M. GREW. - *Tosti's Rise to fame.*

Si parla della vita e dell'arte di F. P. Tosti, con osservazioni sulla sua musica... e sui guadagni cospicui ch'essa gli procurò.

Monthly Musical Record. - Londra, settembre 1931.

E. J. DENT. - *The italian Busoni.*

« Se la vita intellettuale di Busoni, derivata dall'educazione ricevuta nell'adolescenza, era molto tedesca, la sua vita istintiva e sentimentale rimase sempre italiana ». L'A. dimostra ampiamente l'italianità di Busoni, e ricorda, tra l'altro, un incontro tra Busoni e D'Annunzio per la composizione d'un *Faust*

italiano, e le ragioni per cui tale progetto non ebbe seguito.

E. WALKER. - *Dvorak's earlier symphonies.*

Di Dvorak, generalmente, non si esegue che la Sinfonia *Del nuovo Mondo*. Ma le altre sinfonie non sono prive di pregi e meriterebbero di esser tolte dall'oblio come dimostra l'accurata analisi di esse, fatta in questo scritto.

C. H. KITSON. - *The rondò of Beethoven's op. 10 N. 3.*

Analisi di questa Sonata beethoveniana e delle interessanti curiosità formalistiche che la sua costruzione offre.

G. E. H. ABRAHAM. - *A basis for scientific criticism.*

Una base per una critica scientifica — essendo considerata la critica musicale come una scienza alla sua infanzia — potrebbe esser data da una serie di monografie sopra la melodia, o l'armonia, od il ritmo, di vari compositori, scuole o epoche. Un'analisi o meglio una dissociazione degli elementi comuni, e di quelli originali di un dato gruppo di opere, fatta con criteri quasi scientifici.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, settembre 1931.

R. PETZOLDT. - *Johann Mattheson.*

Il 28 settembre è ricorso il 250° anniversario della nascita di questo preclaro musicista, che per lunga serie di generazioni non fu che misconosciuto; sinchè, a reintegrarlo al posto d'onore e dignità che gli compete nel quadro della storia della musica, non sorse Schering. Questi, per primo, nel 1911, incoraggiato dai giudizi favorevoli di Kretzschmar, spezzò una lancia per lui, nella sua *Storia dell'Oratorio*. L'articolista rammemora Mattheson fanciullo: la sua precoce versatilità, il cantante d'eccezione, l'organista poderoso. Accenna quindi all'amicizia con Händel, all'incontro con Bach nel 1716 ad Amburgo. Accanto alle innumerevoli attività in ogni branca della vita artistica e sociale di Mattheson, spicca la copiosa produzione degli scritti di teoria musicale.

O OSTER. - *Hans Pfitzner und die musikalische Bühne.* (Hans Pfitzner e la scena musicale).

Lo scrittore suddivide il suo saggio monografico in due paragrafi: « Preliminari storici » e « Il romanticismo e la sua vittoria ». Profonda è l'orma segnata da Pfitzner sul teatro contemporaneo. Hugo Riemann lo ebbe a definire come « uno tra i compositori più in evidenza, degno epigone di Wagner ».

F. HERZFELD. - *Das Opernpublikum unserer Zeit.*

Il pubblico che frequenta il teatro lirico dei nostri giorni, ha una fisionomia mutevole e varia. C'è il gruppo degli snobisti. Costoro vanno con indifferente placidità all'opera, come al « cabaret » o all'ultimo ballo della stagione. Viene poi la schiera degli *intellettuali*. Costoro si crogiuolano nella filosofia contemplativa del bello supremo in arte. Sono refrattari all'ammirazione e agli slanci, imbottiti di pregiudizi accademici e di feticismi.

H. KÖLTZSCH. - *Musik verstehen.*

Considerazioni estetiche e psicologiche sulle facoltà umane di comprensione e di penetrazione della materia musicale.

O. F. BEER. - *Egon Wellesz und die Oper.*

Tra i compositori che, nel periodo postbellico, hanno impresso un'orma feconda nella letteratura del teatro lirico, Egon Wellesz è in primo piano. Egli non è facilmente confondibile con molti suoi conterranei, che della musica, e particolarmente del teatro, hanno fatto un motivo di spassosa esercitazione avveristica a freddo. La sua produzione (*Le Baccanti, Principessa Girnara, Alceste*, oltre i balletti) sta ad attestare l'evoluzione ascensionale del suo pensiero artistico, integrato dalle più audaci innovazioni della tecnica moderna.

W. DANCKERT. - *Wesen und Ursprung des Volksliedes.* (Essenza ed origine del canto popolare).

Dopo aver accennato ai caratteri etnici e d'ambiente, che predispongono il sorgere di questa forma d'arte — squisitamente rappresentativa dell'anima del popolo, specchio fedele degli istinti e della spiritualità collettiva — lo scrittore formula l'augurio ch'essa assurga al rango di musica di studio e di elaborazione superiore. Il folclore ha dato saggi immortali nella creazione di Mussorgsky; in Rimsky-Korsakoff e in Bela Bartok assume atteggiamenti e colorazioni spargianti; in Strawinsky crea la nota dell'umorismo e della caricatura. La canzone popolare è uno scrigno prezioso per l'artista che sappia accostarvisi con cuore aperto e con matura preparazione di studio e di lavoro.

A WALTER. - *Romantisches und sachliches Klavierspiel.*

Con appropriate osservazioni tecniche e stilistiche, l'autore pone in rilievo le differenze essenziali che stanno tra un'esecuzione pianistica infarcita di romanticume e di arbitrii di maniera, e un'esecuzione obbiettiva, realistica, fedele al testo e alle intenzioni del compositore.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 9 settembre 1931.

H. ROSENWALD. - *Giacomo Meyerbeer.*

Centoquarant'anni fa nasceva a Berlino, da genitori ebrei, colui che doveva essere uno dei più acclamati operisti dell'epoca.

F. SCHERBER. - *Franz Schalk.*

Note commemorative in morte del noto direttore d'orchestra, resosi benemerito in Europa e in America per le sue esecuzioni, improntate ad una austera dignità artistica

F. CROME. - *Neue dänische Oper und neue Kopenhagener Nationalbühne.*

Sembra che in Danimarca si risvegli una corrente musicale nazionale, foriera di risultati provvidi per l'avvenire della scena lirica; come è attestato dalla recente rappresentazione dell'opera *Fête galante* di Paul Schierbeck.

23 settembre 1931.

H. ROSENWALD. - *Engelbert Humperdinck.*

A dieci anni di distanza dalla morte dell'autore di *Hänsel und Gretel* e di *Figli di Re*, l'articolista pone in giusta luce il significato estetico della sua produzione teatrale, contrastando la facile taccia di wagnerismo appioppata al compositore. Osserva lo scrittore come, pur non potendosi negare che i procedimenti tecnici wagneriani siano uno tra gli elementi della creazione artistica di Humperdinck, non si debba in questo solo aspetto estrinseco e formale della musica da lui lasciata, polarizzare tutto il suo « credo » e la sua professione di fede. Ad illustrare il nome di Engelbert Humperdinck stanno la dolce effusione lirica e la dovizia della idealizzazione musicale, la dignità artistica conferita, attraverso le pagine delle sue opere, alla canzone popolare. Stilisticamente, la sua figura sta in contrapposto al verismo del melodramma italiano dell'inizio del secolo, sul tipo della *Cavalleria rusticana* e dei *Pagliacci*.

A PLOHN. - *Opernkrise in Polen.*

La crisi teatrale in Polonia è nella sua fase acuta. Tutti i teatri d'opera sono in liquidazione, ad eccezione del teatro di Lemberg.

30 settembre 1931.

A. MEUER. - *Zum 400 Geburtstag Orlandus Lassus.*

Notizie storiche su questo grande maestro della polifonia del secolo decimosesto. L'arte di Orlando di Lasso non è soltanto al servigio della preghiera e del rito chiesastico; essa persegue un fine propelio: arte drammatica, che accentua e valorizza il significato delle parole cantate. In antitesi a Palestrina, che si eleva nella preghiera, Orlando di Lasso assume la veste austera del predicatore.

O. KARPFEN. - *Die deutsche Musik im ausland.*

Relazione sulla diffusione della musica tedesca all'estero. La redazione della rassegna avverte, in una breve nota, che, pur sembrandole alquanto soggettivi i punti espressi dall'autore, tuttavia, dato il loro interesse, ritiene utile la loro pubblicazione.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 settembre 1931.

W. ABENDROTH. - *Bayreuths Schicksalswende.*

Il destino di Bayreuth è ad una svolta decisa. Con la morte di Siegfried Wagner, la tradizione è scossa e sembra spezzarsi, ad onta della volonterosa opera della vedova ed erede, Winifred. Lo scrittore enuncia critiche vagliate e obbiettive, che trovano l'assoluto consenso del direttore della rivista, P. Schwers.

H. PRINGSHEIM. - *Heinrich Grünfeld.*

Note commemorative in morte del noto violoncellista, avvenuta in 26 agosto di quest'anno.

11 settembre 1931.

E SCHLIEPE. - *Rückgang der Musikkultur.* (Regresso della cultura musicale).

Profonda impressione ha destato negli ambienti artistici della Germania e dell'estero la notizia della possibile cessazione dei concerti alla Gewandhaus di Lipsia. Una istituzione, che vanta centotrenta'anni di vita fulgida e gloriosa, può essere troncata di colpo, per ragioni immanenti d'ordine economico, senza che da questa paradossale mutilazione non derivi un contraccolpo al prestigio nazionale e alle sorti della cultura musicale?

W. ALTMANN. - *Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1930-31.*

Rilievi statistici sulle opere rappresentate durante la decorsa stagione nei teatri di Berlino Staatsoper Unter den Linden e Staatsoper am Platz der Republik.

25 settembre 1931.

E. A. EICHORN. - *Die Elektrifizierung des Musik.*

Al recente Congresso di Monaco, furono oggetto di grande interesse gli strumenti elettro-musicali presentati per la prima volta in esame. Tra questi, degni di particolare menzione sembrarono il Trautonium dell'ing. F. Trautwein, l'Organo elettrico e il Pianoforte elettrico di O. Vierling.

E VALENTIN. - *Die « Matthäuspassion » in Originalbesetzung.*

Per la prima volta, in seguito a parienti ricerche storiche, e col suffragio di elementi di studio e di dottrina posti al servizio di una indagine durata per lunghi anni, venne eseguita di recente a Magdeburgo la *Passione secondo S. Matteo* di G. S. Bach, nell'edizione originale.

Melos. - Magonza, agosto-settembre 1931.

H. MERSMANN. - *Die geistigen Werte der neuen Musik.* (I valori spirituali della musica moderna).

Un giovane compositore ha proclamato il credo di una « nuova spiritualità » nella musica. Egli ritiene, con ragione, che sia passato il tempo in cui si possa scrivere musica, soltanto per forza d'abitudine o per mestiere. I valori spirituali della musica si contraddistinguono nelle creazioni dei modernissimi musicisti, i quali hanno scosso alle fondamenta il colosso della musica tradizionale. La scelta degli istrumenti; la

struttura lineare delle rappresentazioni sceniche; la rinunzia agli effetti drammatici esteriori, intesa allo scopo di astrarre e spiritualizzare il pensiero musicale: tutto concorre a creare un'atmosfera di nuovo, di inusitato, pervasa dal soffio di una celebralità vibrante.

E. WITTERMANN. - *Die Musik der Geisteskranken.* (La musica dei malati di mente).

L'autore di queste note è medico nel manicomio di Winnental presso Stoccarda. I suoi rilievi sono desunti dalle osservazioni periodiche compiute sui pazzi affidati alle sue cure.

Musica Sacra. - Regensburg, settembre 1931.

H. FREISTEDT. - *Entstehung und Entwicklung des Cäcilienvereins in den Diözesen Köln und Aachen.* (Formazione e sviluppo dell'associazione ceciliana nelle diocesi di Colonia e di Acquisgrana).

Già nell'anno 1869, a poco tempo dalla fondazione della Associazione generale ceciliana della Germania per parte di F. X. Witt, poteva essere istituita la sezione regionale della Renania nell'arcidiocesi di Colonia, alla quale apparteneva in quel tempo anche la circoscrizione diocesana di Acquisgrana. Da allora l'istituzione segnò un progressivo fiorire e uno sviluppo sempre più vasto. Le esecuzioni di musica liturgica offerte dalle masse corali, giunte a un grado di perfezione mirabile, ebbero larga risonanza.

W. DAUFFENBACH. - *Die Kirchenmusik im Rheinland.* (La musica chiesastica nella Renania).

Colonia, con la sua circoscrizione territoriale, è forse la città germanica che più strettamente si è attenuta alle prescrizioni papali in ordine non soltanto al rito, ma anche alla scelta oculata e severa della musica liturgica e degli esecutori.

SVIZZERA

Dissonances. . Conches-Genève, settembre.

—*Perspectives pour l'hiver qui vient.*

Le società musicali (orchestrali e da camera) delle varie città svizzere espongono i loro programmi per l'inverno, nei quali, se si annunciano grandi nomi di esecutori, larga parte è fatta a musiche moderne delle nazioni e delle tendenze più varie, ed a musiche antiche poco note.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, agosto-settembre 1931.

A. KOHN. - *Klavierbau und Klavierliteratur.* (Costruzione del pianoforte e letteratura pianistica).

Considerazioni tecniche sulla meccanica della tastiera e breve sguardo storico alla produzione cembalistica e pianistica propriamente detta.

A. SZENDREI. - *Der Klang der Orchesterinstrumente im Rundfunk.* (Il suono degli strumenti d'orchestra nella radio).

Di tutti gli istrumenti, i legni risultano più chiaramente nella trasmissione. Il colore e le sfumature degli impasti del flauti, dell'oboe, del corno inglese, dell'oboe d'amore, del clarinetti, del clarone, del fagotti, hanno una evidenza assai notevole. Il registro acuto dei flauti è alquanto pericoloso: occorre non esporsi al rischio d'un suono arridalo. Gli archi sono compromessi nel timbro e nella vibrazione. Gli ottoni hanno una risonanza smagliante: perciò anche nel « forte » devono temperare l'emissione.

Tempo. Praga, settembre 1931.

V. STEPHAN. - *Importance dramatique de la polyphonie dans les oeuvres de Smétana.*

Prima parte d'uno scritto in cui si studiano le caratteristiche della polifonia nella musica di Smetana, e la sua importanza come espressione drammatica. Riassumeremo lo scritto a pubblicazione compiuta.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, luglio-settembre 1931

M. GLINSKI. - *L'histoire de la « Jeune Pologne ».*

La « giovane Polonia » (fondata 25 anni fa) è un gruppo di cinque compositori polacchi, iniziatori di un movimento musicale nazionale. L'A. rievoca la fondazione del gruppo e ne racconta lo sviluppo.

L. EBONARSKI. - *Nouveaux documents sur Chopin.*

Sono tre: due lettere: una dell'editore Schubert, e l'altra (in tedesco) a M.me Hiller. Più curioso e interessante è il terzo: un breve schizzo *Cantabile* per pianoforte, assolutamente inedito. Nel breve giro di 14 battute le caratteristiche (specialmente armoniche) dell'autore si rivelano con un'evidenza innegabile.

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, settembre 1931.

E. L. CHAVARRI. - *La dansa valenciana.*

Ampio e dettagliato studio sopra le danze popolari di Valenza, considerate dal lato rappresentativo come da quello musicale, e con speciale riguardo alle loro trasformazioni attraverso i secoli.

VITA MVSICALE

RADIO

PRIME TRASMISSIONI

"L'OSPITE INATTESO,,
di R. Pick Mangiagalli

Il 25 ottobre, la Stazione di Milano ha fatto conoscere per la prima volta questo « gioco lirico » in un atto (così lo ha definito l'autore), una specie di *lever de rideau*, concepito per un teatro musicale minimo, appunto perchè breve, con pochi esecutori e orchestra ridotta.

L'azione, scherzosa e ben congegnata, dovuta alla esperta penna di Carlo Veneziani, si svolge nella villa d'un barone durante una festa notturna. Il giovinetto Gianello sospira da fuori dei cancelli, sia per le leccornie che vede approntare, sia per la bella baronessina (Jole). Egli, sapendo che è atteso alla festa un celebre cantante (Sigismondo), ha l'ardire di spacciarsi per costui e così può penetrare al convito. Ma sopraggiunto Sigismondo, per sapere chi dei due sia il vero invitato si sottopongono entrambi ad una gara canora; e Gianello canta con tale passione, da conquistare il cuore di Jole. Il trucco è scoperto, ma l'idillio è ormai maturato.

Riccardo Pick Mangiagalli anche in questo breve lavoro ha confermato quelle doti che fanno di lui uno dei più aristocratici compositori. Vale a dire: perfetta aderenza della musica al soggetto, strumentazione trasparente ed elegante, nobiltà e grazia di linee, misura ed equilibrio.

Tutto lo spartito si ode con grande diletto; e fra i brani che meritano particolarmente menzione vanno ricordati il canto di Jole, l'entrata caratteristica e la romanza ottocentesca di Sigismondo, il brano stornellato di Gianello ed il duetto finale.

Colorita la concertazione e direzione del maestro Tansini, bene coadiuvato dagli interpreti signore Brunazzi e Mileni, tenore Pintucci e baritono Belloni.

Prima dell'*Ospite inatteso*, erano stati trasmessi — diretti dall'autore, on. maestro Lualdi — il noto poema sinfonico *La leggenda del vecchio marinaro* ed *Il diavolo nel campanile*, l'opera così umoristica, ironica e caricaturale, in pari tempo, già presentata alla Scala nel 1925, suscitando tanto interesse. L'esecuzione era affidata alle signore Saraceni e Monticone, al tenore Pintucci, al basso Carmassi ed al baritono Longhetti.

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI DI OPERE ITALIANE ALL'ESTERO

« La Notte di Zoraima » a Stoccolma

Un magnifico, completo successo ha ottenuto a quel teatro Reale il recentissimo « atto unico » di Italo Montemezzi su libretto di Mario Ghisalberti.

La stampa, unanimamente constata con soddisfazione come il lavoro si riattacchi alle migliori e più significative tradizioni dell'arte operistica italiana; ne esalta la chiara e sincera melodicità, la sicura e incisiva determinatezza dei caratteri musicali, la sobria nobiltà dello strumentale.

L'esecuzione è stata degna di ogni lode, grazie all'abilità del direttore Grevellius e degli interpreti signore Rydgvist e Görlin, tenore Beyron e baritono Larson.

« La Vedova scaltra » in Germania

La bellissima opera comica di Wolff-Ferrari, su libretto che Mario Ghisalberti trasse da Goldoni, ha iniziato il suo giro di successi in Germania. Per ora se ne possono registrare tre: quelli di Berlino, di Colonia e di Dresda, tutti e tre improntati a un alto diapason di ammirazione verso un musicista che, anche presso quei pubblici, gode di una così larga e meritata popolarità.

« Il Gobbo del Califfo » a Stoccarda

Anche questo « atto unico » di Arturo Rossato, ha ottenuto un pieno e brillante successo al teatro Nazionale di Stoccarda.

Il pubblico ha molto gustato la favola piacevolissima del Rossato così bene secondata dalla musica spigliata e finemente umoristica del Casavola.

Il lavoro è stato diretto con molta cura dal maestro Leonhardt e assai bene interpretato dai vari artisti.

® La stagione lirica al Comunale di Bologna, che si sta svolgendo con molto favore, si è iniziata con *Parsifal* diretto da Guarnieri, principali interpreti Fagoaga, De Angelis, Inghilleri e la Campigna. Hanno seguito (direttore Bavagnoli) *Bohème*, con Pertile, la Favero, la Lauri, Vanelli, Autori); e *Wally* (Bruna Rasa, Melandri, Tagliabue).

® A Trieste è piaciuta una scena allegorica musicale, *Ottobre radioso*, di Enzo Predonzani, per la musica di Mario Martinelli.

® All'Adriano di Roma, direttore Sebastiani si sono finora inscenate le seguenti opere: *Forza del destino* (tenore Bergamaschi, signore Da Forno e Rossini, baritono Lulli, basso Marotta); *Otello* (tenore Verona, baritono Tavanti, Maria Romanelli); e *Cavalleria* (la Scaramelli e il tenore Berni) e *Pagliacci* (la Valle, tenore Rufini, baritono Perrone) dirette dal maestro Eberspacher.

® Tra gli altri spettacoli lirici più importanti dell'ultimo mese, ricordiamo: *Aida* a Vercelli (maestro Antonicelli, l'Arangi Lombardi, la Galli, tenore Tafuro); *Il matrimonio segreto* di Cimarosa a Novara (maestro Mucci, tenore Solari, la Sassone-Soster); *Lohengrin* ad Alessandria, in gestione comunale (maestro Del Cupolo, tenore Parmeggiani, Olga Brancucci); *Chénier* a Padova (maestro Cantoni e Costa Lo Giudice); *Sonnambula* a Treviso (maestro Armani, Toti Dal Monte e Manuritta); *Lodoletta*, diretta dall'autore, a Pisa e Pistoia; *Norma* a Ferrara (m. Dalmonte, la Amerighi Rutili, la Minghini Cattaneo, tenore Fullin); *Fedora* a Biella (m. Binetti, protagonista la Zinetti); *Butterfly* a Carpi (maestro Cremagnani, Ottavia Giordano); *Guglielmo Tell* a Palermo (maestro Puccetti, baritono Parigi, tenore Marletta, soprano Baldini).

® A Bucarest, ove si dava per la prima volta, è piaciuta *La fanciulla del West* di Puccini, principale interprete la Cristoforeanu. Assistevano alla serata anche i Reali ed il ministro d'Italia.

® Con *Aida* si è inaugurata la consueta stagione italiana all'Aja.

® Il maestro Luigi Tosi ha diretto, con lieto esito, il *Faust* a Bellinzona ed a Locarno.

® Gli spettacoli di apertura del Metropolitan di Nuova York e del Civic Opera di Chicago sono stati *La Traviata* (maestro Serafin, Rosa Ponselle, Lauri Volpi e De Luca) nella prima città; e *Tosca* (maestro Moranzoni, la Muzio, Kiepura, Marcoux) a Chicago.

Al Metropolitan si è data, con buon esito, per la prima volta anche l'opera del compositore viennese Weinberger, dal titolo *Schwande des Dudelsachkpfeifer*.

CONCERTI

MILANO

® Ente Concerti Orchestrali. — Ottima è stata la determinazione dell'Eco di offrire al pubblico tre Concerti straordinari di tipo popolare. Il pubblico tutte le tre volte ha affollato la grande sala del Conservatorio e ha mostrato il suo pieno compiacimento.

Nel primo di essi il maestro Votto ha presentato il delizioso *Andante* di Geminiani (trascritto dal Marinuzzi), l'*Ottava* di Beethoven e il *Viaggio di Sigfrido* (del Crepuscolo), rivelandosi ancora una volta direttore esperto ed efficacissimo.

Nel secondo concerto il maestro Panizza ha ripetuto integralmente il concerto già eseguito alla Tonhalle di Zurigo. Tutti i brani hanno ottenuto le più calorose accoglienze. Particolarmente gustati furono il *Notturno* e *Rondò fantastico* di Pick Mangiagalli. Alla fine dell'*ouverture* del *Guglielmo Tell* il pubblico fece al Panizza una lunga ovazione.

L'interessante programma, con non minore successo, è stato ripetuto al Dal Verme, per beneficenza.

L'ultimo concerto della breve stagione, diretto dal maestro Votto, comprendeva, oltre brani di Mendelssohn, di Giordano, di Martucci, il *Concerto in mi min.* di Chopin e quello in *si bem. min.*, entrambi per pianoforte e orchestra, mirabile solista Ignazio Friedmann.

® Dal Verme. — Bel successo del coro dei maestri cechi di Praga, diretto dal maestro Bedner. Il complesso è apparso preparato, affiatato e pieno di fervore. Nel programma figuravano anche musiche di Cattozzo, di Favara ecc.

® Teatro del Popolo. — La novità presentata dal Quartetto Poltronieri, in una delle ultime udizioni, è stata il *Quartetto in sol* di Castelnuovo Tedesco, nel quale egli rivela le consuete doti di scorrevolezza ed eleganza. Gran pubblico è accorso al concerto di Ernesto Bloch, presentato da Pizzetti. Sono piaciuti assai i suoi *Poemi d'autunno* e *Due Salmi* (ottima interprete la Ferraris e l'autore al piano), nonchè il suo *Quintetto*, opera di costruzione granitica. (Quartetto Poltronieri e pianista Agosti). Nell'ultima serata il violinista Priboda ha entusiasmato il pubblico col suo ben noto virtuosismo.

® Scuola Martignoni. — Il Quintetto di Milano ha fatto conoscere un nuovo *Quintetto in fa dies. min.* di Gargiulo, chiaro e piacevole.

® Ufficio Concerti. — Sono stati assai apprezzati, in diverse serate, i giovani pianisti François Lang e Poldi Milner; il Trio di Debreczen, che ha eseguito anche quello in *la maggiore* di Pizzetti; le cantatrici Else Kuble, assai notevole, e Bianca di Montegretta, accompagnate rispettivamente dai pianisti Mittler e Calace; il tenore Tino Simek, stilista impeccabile; il Trio Pasquier (violino, viola, e cello).

® Concerto Rosenthal. — Grande entusiasmo ha suscitato anche questa volta l'insigne pianista, in una udizione benefica. Figurava nel programma anche una sua *Fantasia* su temi di Strauss.

ROMA

® Augusteo. — Molto bene è riuscito il concerto per le opere del G.U.F., tenuto da Schipa, Franci, dal soprano Venanzio ecc. Presenziavano le maggiori autorità del Partito.

® Filarmonica. — La serie delle tornate si è iniziata con un concerto di musiche pizzettiane, che ha assunto il carattere di un vero avvenimento. Presenziavano moltissime personalità artistiche e politiche. Fra queste ultime, le Eccellenze Acerbo e Balbino Giuliano; fra le prime, i maestri Alfano, Tommasini, Mulè, Lorenzoni, Zanella, Malipiero...

Il programma comprendeva la *Messa di requem*, la « Trenodia » della *Fedra*, alcuni intermezzi per la *Nave* di d'Annunzio.

Esso ottenne un'esecuzione perfetta, sotto la direzione dello stesso Pizzetti, e un successo di vero entusiasmo che culminò nella *Messa*. In questo lavoro, ricco di ispirazione e di emotività, rifulse al più alto grado la somma perizia del maestro nel trattare la polifonia vocale.

® Concerti Coolidge. — La munifica signora ha offerto due interessanti concerti. Il primo, all'Accademia Americana, comprendeva il *Quartetto in sol magg.* per archi di Castelnuovo Tedesco; due *Sonate*: per flauto e piano di Pilati, e per cello e piano di Casella; ed i *Cantari alla Madrigalesca* di Malipiero. Furono ottimi interpreti, il Quartetto Abbado-Malipiero, Casella, Bonucci, Moyse, De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martorana ecc.

Nella seconda serata, all'Accademia di S. Cecilia, furono eseguiti brani scelti di Monteverdi, dalle cantanti signore Rita de Vincenzi e Rachele Maragliano-Mori e dal Quartetto Abbado-Malipiero; e frammenti dell'*Alceste* e del *Cadmo* di Lulli, dalle signore Marcella Denya, Maria Teresa Holley, dal signor Andrea Pernet, e da un gruppo di cori. Dirigeva il maestro Roger Désormière; al clavicembalo, la signorina De La Cour.

® Altri Concerti. — Bei successi del cellista De Machuda e di Remy Principe con Maria Macola alla Sgambati; del concerto vocale e strumentale diretto dal maestro Fugazzola, alla Mostra Coloniale.

NAPOLI

® Teatro S. Carlo. — A beneficio delle opere assistenziali si è presentato Carlo Zecchi, eseguendo un *Concerto* di Mozart e uno di Liszt, coadiuvato egregiamente da Franco Capuana, che ha diretto l'orchestra. Un vivo successo ha arriso al giovane e grande pianista, che ha dovuto suonare vari pezzi a solo.

Nello stesso teatro sono continuati i concerti sinfonici popolari, diretti con perizia da Franco Capuana. Si sono eseguiti la *Terza* e la *Quarta Sinfonia* di Beethoven: musiche di Mendelssohn, Wagner, Prokofieff, De Falla, ecc. Nell'ultima seduta ha avuto ottima accoglienza una *Suite* (Minuetto, Habanera, Furlana) di Mario Pilati.

BOLOGNA

® Il Trio pesarese ha inaugurato la stagione al Circolo della stampa, seguito, poche sere dopo, dalla distinta violinista Allodi.

® Al Circolo di Cultura, presente l'Ambasciatore di Polonia, si è avuta un'applaudita serata di musiche classiche polacche.

ASOLO

® Auspice la signora Elisabetta Coolidge si è svolto — come poche sere prima a Parigi — un concerto in onore di G. Francesco Malipiero. Dello stesso furono eseguiti il nuovissimo quartetto *Cantari alla madrigalesca* e i *Ritrovari* per undici strumenti, diretti dal maestro Kortbach. Inoltre fu eseguita anche musica di Monteverdi, esumata dallo stesso Malipiero. Hanno partecipato all'udizione il Quartetto Abbado-Malipiero, il Quartetto di Londra, il pianista Agosti, le cantatrici Maragliano Mori e De Vincenzi. E' intervenuto un pubblico veramente eccezionale.

Il concerto, salvo la soppressione del secondo numero (essendo dovuto partire il Quartetto di Londra) e qualche variante, si è ripetuto a Venezia, Treviso ed altre città.

® Molti applausi ha avuto a Venezia la pianista Maria Bodurian, allieva di Tagliapietra.

® Il Trio Jancovich ha aperto, con buon esito, la stagione a Trieste.

® Calorosi consensi, a Salerno, della pianista Erminia Serretiello, coadiuvata dal violinista Cesare Falcone e dal violoncellista Nello Avallone.

® L'orchestra scaligera ha avuto accoglienze trionfali a Zurigo nei suoi due concerti. Nel programma del primo, diretto dal maestro Ettore Panizza, fatto segno a ovazioni imponenti, figuravano la *Quarta Sinfonia* di Brahms, *Concerto in re minore* di Vivaldi, *Notturno* e *Rondò fantastico* di Pick Mangia-

galli e la Sinfonia del *Guglielmo Tell*. Nella seconda serata, unitamente ai 430 coristi dell'Armonia zurighese, la nostra orchestra ha eseguito nella forma originale di oratorio *La dannazione di Faust*, direttore il maestro Lavater.

® Con molto favore si sono svolti i due concerti di Molinari a PRAGA, con l'orchestra di quella Filarmonica. I programmi comprendevano brani di Smetana, di Strauss, di Haydn, di Wagner, di Beethoven, di Corelli e i *Pini di Roma* di Respighi.

® Il Quartetto di Roma (Zuccarini, Montelli, Perini, Silva) ha avuto fervide accoglienze a BUDAPEST ed a BERLINO.

® La soprano Alfani Tellini è stata l'interprete del concerto di musica italiana tenuto alla Filarmonica di Stato di MOSCA, con musiche di Bellini, Cimarosa, Donizetti, Pizzetti, Toni, Respighi, Mulè, Castelnuovo Tedesco, ecc. ecc.

® A DÜSSELDORF, direttore Weisbach, è piaciuto l'oratorio *Job* di Ettore Desderi.

® Una mattinata dedicata a brani di Pergolesi (frammenti dello *Stabat Mater*, intermezzo della *Serva padrona* ecc.) si è avuta a DANZICA, preceduta da una conferenza del signor Waldburg.

® L'italiano maestro La Rosa ha diretto a S. SALVATOR un concerto vocale e strumentale con l'orchestra di Stato.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dal Belgio

Qualche cenno sulla fine della scorsa stagione e sul principio e le prospettive di quella che s'inizia.

L'ultimo spettacolo importante del Teatro Reale della Monnaie è stato una eccellente ripresa di *Pescatori di perle* con il tenore Rogatchevsky e la nostra ottima cantatrice signorina Clairbert. La riapertura della nuova stagione è avvenuta con il *Faust*, opera in cui ha debuttato un mezzo soprano drammatico, la signora Claude, che ha favorevolmente impressionato per la sua voce generosa e per il suo gioco intelligente ed espressivo. Anche in *Manon* ha cantato per la prima volta la signorina Alonso, ma con un esito meno favorevole.

In seguito, abbiamo avuto due riprese importanti, quelle di *Patria* e di *Marta*. La graziosa opera comica di Flotow non ha perduto nulla della sua leggiadria e della sua freschezza. *Patria*, al contrario, sembra enormemente invecchiata. Il suo autore, Paladilhe, resta fedele alla formula dell'opera meyerbeeriana, della quale può considerarsi l'ultimo rappresentante. Bisogna riconoscere, però, che il lavoro non manca di movimento e di emozione, che è bene scritto ed ha, quindi, i requisiti necessari a giustificare il suo successo. E' stato allestito con grande cura, direttore Bastin e interpreti la signorina Alonso ed i signori Richard e Lens.

Marta, a sua volta, fu cantata dalle signore Talifert (protagonista), Merteus (Nancy), e dai signori D'Arkor, Colonne e Parny.

***

Occupandomi dei concerti sinfonici, nell'ultima corrispondenza, mi è mancato lo spazio per parlarvi del Circolo corale e orchestrale fondato e diretto a Bruxelles dal maestro Gaston Peellaert, di Anversa. Dico intenzionalmente di Anversa, perchè i cittadini di questa città sono reputati, nel Belgio, come particolarmente energici e intraprendenti.

Tale Circolo comprende due sezioni (corale e orchestrale) i di cui componenti sono dilettanti, salvo, naturalmente, certi strumentisti dell'orchestra. Benchè tale istituzione sia recente, il maestro Peellaert è già riuscito a riunire un rilevante numero di aderenti, coi quali egli offre ogni anno tre concerti accuratamente preparati, il cui utile è elargito in beneficenza.

I programmi sono stabiliti col lodevole proposito di uscire dal cammino consuetudinariamente battuto e di presentare, invece, lavori inediti o poco noti. E difatti, all'ultima udizione, abbiamo sentito la sinfonia detta di « Jena », attribuita a Beethoven; attribuzione ancora discussa, ma che non diminuisce l'interesse per il lavoro. Ed anche per la presente stagione ci sono molte promesse assai interessanti.

Per finire coi grandi concerti, occupiamoci del « Benoît-Fonds » di Anversa, del quale vi ho parlato altra volta. E' una potente associazione consacrata alla gloria del compositore fiammingo Peter Benoît, che offre ogni anno, sotto la direzione di Flor Alpaert, un grande concerto festival nell'immensa sala del giardino zoologico, con circa un migliaio d'esecutori.

Io sono grande ammiratore di Peter Benoit (1839-1901) e della sua arte massiccia alternativamente semplice e decorativa come quella di Händel, sempre convincente e fiammingo quanto mai. La parte più interessante della sua produzione consiste, l'ho già scritto, nei suoi grandi oratori profani, sopratutto *La guerre*, *Lucifer* ecc. Ma, naturalmente, non potendosi sempre eseguire gli stessi lavori, bisogna soffermarsi anche su opere meno riuscite (avvertendo che quando Benoit non è ispirato, diventa noioso, poichè l'interesse tecnico è nullo). Tale è il *Drama Christi* che dominava l'ultimo concerto e che ricordava, per la sua forma, la *Passiose secondo S. Matteo*. Lo stesso può dirsi del *Plechtige optocht*, mentre *Feestzang* (Canto di festa) ci dimostra invece tutto lo splendore e l'andatura trionfale e grandiosa che costituiscono le qualità salienti del compositore.

Nel dominio della musica da camera, l'ultima stagione si chiuse con un concerto del trio Cortot - Thibaud - Casals (in programma (Schubert, Saint-Saëns e Schumann).

***

Si sa che il nostro mondo musicale è in lutto per la morte, a breve distanza, di due grandi artisti nei quali si personificava la scuola belga di violino: Eugenio Ysaye e Cesare Thomson (quest'ultimo diventato un po' italiano per il suo matrimonio). L'attuale stagione comincia anch'essa con una nota triste, per la recente morte di Sylvain Dupuis. Nato a Liegi (la città belga musicale per antonomasia) nel 1856, egli fu un direttore di orchestra eminente; ed alla Monnaie, ai Concerti popolari di Bruxelles e al Nuovo concerto di Liegi, che fondò, fece conoscere molti lavori d'importanza. Diresse, tra l'altro, la prima esecuzione nel Belgio di *Missa solemnis* di Beethoven, di *Pelléas*, di *Salomé*, di *Luisa*, dei *Troiani* e fu, inoltre, direttore del Conservatorio della sua città.

***

La stagione 1931-32 si apre, non occorre dirlo, sotto non lieti auspici. La crisi mondiale, che obbliga a stringere la borsa, e l'incertezza del domani rendono ipotetici gli incassi dei teatri e dei concerti. Vi sarà senza dubbio una diminuzione nei piccoli concerti o *récitals* organizzati (ciò che costituiva una aberrazione) da persone che sapevano da prima che l'incasso non avrebbe raggiunto la metà delle spese, il cui pubblico era costituito in massima parte da invitati e nei quali la stampa era sempre assente.

Un aspetto particolarmente curioso della situazione è costituito dal fatto che la crisi (così forte, sopratutto per i musicisti) non ha diminuito la frequenza degli alunni nei Conservatori, nei quali, almeno a Bruxelles, le iscrizioni sono numerose come sempre e la classe di canto per signorine sarà particolarmente affollata.

Dovrebbe credersi, allora, che i genitori non vedano alcun pericolo pei loro figli, avviandoli ad una carriera piena di disillusioni?

Nient'affatto. Il fenomeno si spiega se si considera che questi numerosi allievi non intendono avviarsi alla «professione» musicale: ma si accontenteranno di essere specialmente degli amatori che vogliono formarsi una educazione musicale con minor spesa di quanto costerebbero le lezioni private.

Per finire, diamo uno sguardo alle principali manifestazioni promesse per questo inverno. I programmi dei grandi concerti sono quasi tutti già stabiliti. Alla Società filarmonica di Bruxelles si avranno otto udizioni in cui si alterneranno altrettanti direttori. Hamilton Harlis, col concorso di Brailowsky, pianista; Ruhlmann, solista Cortot; Scherchen, solista Carpi (violinista); Kleiber; Inghelbrecht; Ansermet col quartetto Pro Arte; Defauw, solista Uniusky (pianista); Walter.

I Concerti Ysaye annunziano cinque sedute sinfoniche dirette, rispettivamente, da De Wocht (di Anversa), Weingartner, Makassovitzky, Poulet, Casals.

Non ho presenti i programmi dei Concerti Defauw, il quale, però, ci promette la *Sinfonia alpestre* di Strauss, ancora sconosciuta fra noi. Ai Concerti del Conservatorio, lo stesso Defauw dirigerà la *Sinfonia* su un tema montanaro di d'Indy, *Faust* di Schumann, *Zarathoustra* di Strauss, frammenti d'*Idoménée* e le *Stagioni* di Haydn.

Ai Concerti spirituali, torneremo ad udire *Christus*, il bel poema sinfonico di Adolfo Samuel. Quando si pubblicherà questa lettera la Monnaie si sarà già riaperta con *La forza del destino*. Tra le novità, la più interessante è certamente *Wozzek* di Alban Berg.

ERNST CLOSSON.

Recente trasmissione alla Radio:

R. PICK MANGIAGALLI

L'OSPITE INATTESO

GIUOCO LIRICO IN UN ATTO
PAROLE DI
CARLO VENEZIANI

Canto e Pianoforte. Riduz. dell'A. L. 12,—
Libretto » 1,50

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

KARSAVINA (T.) — *Ballets russes.* (Libr. Plon, Parigi).

Lontana ormai da Parigi, Tamar Karsavina ha dettato i suoi ricordi, i quali costituiscono, di fatto, la storia parigina di quei balletti russi che rappresentano certamente un punto importante della moderna concezione musicale e scenografica. Spentosi Diaghilef, che non lasciò memorie della parte avuta in quei balletti, questo volume della Karsavina, rivelatasi nel 1909 allo Châtelet danzatrice eccellente, è anche la rievocazione del grande coreografo nelle sue molteplici e fantastiche idearioni. Lettura amena, pagine di storia contemporanea.

DU MOULIN ECKART (R.) — *Hans von Bülow neue Briefe.* (Drei Masken Verlag, Monaco).

Dirette a K. Klindworth, a Carl Bechstein, a Luise von Bülow, a Riccardo e Cosima Wagner, a Daniela Thode, la prima fra le figliuole di Cosima, queste lettere interessano per gli accenni a questioni direttoriali e plastiche proprie del tempo di Bülow. Ma son pure interessanti come documenti psicologici; specialmente le lettere a Cosima, dopo il distacco, datate dal '69 all'81 e scritte in francese, costituiscono un documento umano pietoso e commovente.

DU MOULIN ECKART (R.) — *Cosima Wagner.* (Drei Masken Verlag, Monaco).

Una formidabile biografia in due grossi volumi, che è tutta sostanziata da documenti, dei quali parecchi finora inediti, per esempio il diario di Cosima, e, in parte, una vita romanreggiata. L'intimità di Cosima e di Riccardo, che per qualche asp.tto potè sembrare antipatica, nella solidale indifferenza alla società, nella forma offensiva e difensiva del proprio egoismo, viene irradiata da una totale fede nella supremazia e nei diritti dell'artista adorato, da risultare, più equamente considerata, una necessità spirituale. Appaiono anche evidenti le angosce, i tormenti segreti, e tenuti occulti con gran pena, di Cosima, mentre tutto dintorno la faceva credere lieta e felice; sacrificio femminile, di amante e di madre. L'abilità di Cosima nel trattare con sovrani e con artisti, con ricchi e con mediocri, sempre mirando ad elevare il fastigio della potenza e della gloria di lui, e, d'altra parte, il desiderio di acomparire accanto e insieme con lui, sono elementi psicologici notevolissimi, tali da rendere assai interessante la tipica figura della *Herrin von Bayreuth*, proclamata «la più grande donna del secolo», e dilettosa e appassionata l'opera ricostruttiva del Du Moulin Eckart.

TIERSOT (J.) — *La Chanson populaire et les écrivains romantiques.* (Ed. Plon, Parigi).

L'autore della migliore istoria della canzone popolare in Francia era certamente il meglio designato a riconsiderare quell'argomento sociale e artistico in rapporto alla letteratura francese, o, meglio, agli scrittori francesi che, grazie alla loro tendenza romantica, si compiacquero della canzone del popolo come d'un elemento, d'un motivo caro, affettuoso, d'un contributo sovente necessario alla loro opera. Il Tiersot rilesse perciò poeti e prosatori, da De Vigny e Lamartine a Chateaubriand, a Nerval e a Hugo, annotò le loro citazioni o le allusioni a singoli canti popolari, cercando poi di scoprire quali reali o immaginarie conoscenze quegli scrittori avessero avuto dei canti citati; difficile ricerca, poichè delle canzoni era stato ricordato soltanto qualche verso o strofa verbale, mai riferito una qualche frase musicale. Fra tutti Balzac rivela un giusto senso del canto popolare. Naturalmente in un musicista quale il Berlioz potevansi trovare reminiscenze convincenti, e però il Tiersot gli ha dedicato particolare attenzione.

GRATIA (L. E.) — *Répertoire pratique du pianiste.* (Ed. Delagrave, Paris).

Elenco di 2500 composizioni pianistiche, distinte secondo la facilità, per gli esordienti o per i virtuosi.

SERVIÈRES (G.) — *Gabriel Fauré.* (Ed. Laurens, Paris).

Crescono in Francia l'ammirazione e l'affetto per Gabriel Fauré. Con giusta critica, senza enfasi, ne esamina rapidamente l'opera il Servières. Conclude: «Fauré è molto più un contrappuntista che un armonista; dall'abilità contrappuntistica deriva la fertilità dell'invenzione, l'efflorescenza delle idee secondarie che gli consente di trovare ingegnosi divertimenti, contrasti di riposo. Gli giova pertanto non l'artificio scolastico, ma l'innata melodia, essendo egli sopra tutto un melodista, colto, esperto».

TRAUTWEIN (F.) — *Elektrische Musik.* (Weidmannsche Buch, Berlino).

Descrizione tecnica del Trautonium, l'istrumento elettrico pel quale Hindemith e Genzmer hanno composto opere speciali.

SCHREMS (TH.) — *Die Geschichte des Gregorianische Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten.* (St. Paulusdrückerei, Freiburg).

Esaminati minuziosamente i rapporti del corale gregoriano con il luterano fino ai tempi nostri, lo Schrems conclude che base di tali rapporti fu la liturgia. Trattandosi di riforma, non di nuova idea religiosa, i tedeschi si distaccarono dai canti romani e dal latino, più o meno rapidamente, nelle varie regioni, ma sempre più intensamente con l'approfondirsi della scissione essenziale. Soltanto nella seconda metà del sec. XVIII le ultime tracce cattoliche sparirono dai canti protestanti.

CESARI (G.), CLOSSON (H.), DE LA LAURENCIE (L.), DELLA CORTE (A.), ZINO (C.) — *Antonio B. Bruni, musicista cuneese.* (Ed. Lattes, Torino).

Nel primo volume della Collezione Burgo, annessa alla «Biblioteca per gli studii storici, archeologici e artistici per la provincia di Cuneo», alcuni musicologi italiani e stranieri hanno esposto, analizzato, documentato con ampie citazioni, e giudicato, l'intiera opera del Bruni. Gaetano Cesari, esaminò le composizioni serbate nel Conservatorio di Milano, Lionel de la Laurencie quelle delle biblioteche parigine, Hermann Closson quelle del Conservatorio di Bruxelles. I loro giudizii coincidono nel riconoscimento della dignità artistica del Bruni. L'opera strumentale, malgrado alcune formule, segni dell'epoca, testimonia le indiscutibili qualità del Bruni, ingegnoso e inventivo, grazioso e elegante. Spiccano i duetti per violino, e alcune raccolte di quartetti, specialmente quella del VI libro. Le opere teatrali sono, in massima, pregevoli. Fra esse *Taberne* e *Le Major Palmer* sengono il primato per le vivaci qualità drammatiche, che, del resto, non difettano in *Célestine*, nè in *Claudine*. Bruni peccò di soverchia cura dei particolari, predilesse le formulette; ciò è comune alla maggior parte dei suoi contemporanei. Egli eccelle nelle scene contadinesche, è delicatamente fantasioso nell'eroicomico, emotivo nel sentimentale. Come pedagogo, precedette altri trattatisti della tecnica della viola in parecchie innovazioni, e fu da casi esemplato. Della potenzialità ed efficacia della viola ebbe un altissimo concetto, tanto da richiedere agli strumentisti una esperienza tale da superare qualsiasi difficoltà delle opere contemporanee.

PRUNIÈRES (H.) — *Cavalli.* (Edit. Rieder, Parigi).

Nei precedenti saggi secenteschi, da quello sull'Opera italiana in Francia prima di Lulli all'altro su Monteverdi, il dotto musicologo francese aveva più volte accennato alla figura del Cavalli. Il bel volume che ora egli dedica al grande operista rappresenta la conclusione di studi diretti e personali, ciò che anche l'appendice delle citazioni attesta, condotti con minuzia ed equanimità. Parecchie osservazioni del Kretzschmar vengono rettificate. Nel quadro dell'opera romana-veneziana spiccano nitidamente l'estetica dei decennii nei quali il Cavalli imperò e la varia attività del fecondo musicista. Di scorcio vien ritratto il Cesti, che il Prunières considera non di scuola veneziana, e piuttosto l'iniziatore dell'opera di gusto internazionale.

PIETZSCH (G.) — *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto.* (Max Niemeyer, Halle).

Disciplinarissima trattazione del concetto di musica, quale si trasformò dagli albori alla fine del medio evo. Schematicamente, quattro punti di vista: la distinzione della musica, ascritta a Boezio, in *musica mundana, humana et ea quae in quibusdam constituta est instrumentis;* l'altra in *scientia harmonica, rhythmica et metrica*, che Casalodoro derivò probabilmente da Alipio; quella, attribuita a Reginaldo di Pruss, e che era già latente in Casalodoro, in *musica artificialis et naturalis;* infine quella dell'antica teoria greca, pervenuta in occidente attraverso i trattati arabi, in *speculativa et activa*.

MICHELMANN (E.) — *Agathe von Siebold.* (Cotta Nachf, Stoccarda).

Questo romanzo del giovanile amore di Johannes Brahms è tanto pregevole e affascinante per la forma letteraria e per la psicologia femminile, quanto interessante per il contributo alla biografia del compositore. Poichè Agata ebbe grande parte nella formazione della sensibilità e nell'orientamento delle concezioni di lui. Il breve idillio, nel quale ciascuno degli amanti recò la maggior schiettezza e la miglior volontà, e che si infranse per il desiderio di libertà, vivissimo in Brahms, e per l'alto senso morale di Agata, toccò tanta intensità da lasciare un'impronta indelebile nella memoria di lui; ella seguì la via che la rettitudine le imponeva, e visse e si spense probabilmente fra le serene cure della famiglia. Di Clara Schumann e di Joachim, figure importanti nel circolo brahmsiano, si intravedono chiaramente le persone e l'attività artistica.

TOYE (F.) — *Verdi.* (Heinemann Ltd., Londra).

Critico musicale della *Morning Post*, il Toye narra simpaticamente ai lettori inglesi la vita di Verdi, quale gli è risultata dalla più divulgata letteratura, si diffonde a esporre i libretti, dedica la minore parte del volume alla critica musicale, descrivendo sommariamente le opere.

MONUMENTA POLIPHONIAE ITALICAE, vol. I. *Messa Cantantibus organis*, a cura di R. Casimiri. (Istituto pontificio di musica sacra, Roma).

Monsignor Raffaele Casimiri, maestro di cappella di S. Giovanni in Laterano, l'insigne cultore teorico e pratico di polifonia, inizia la collezione dei *Monumenta poliphoniae italicae* con una importante primizia. Egli accertò in tre codici dell'Archivio musicale lateranense, catalogati come «Messa di Annibale Stabile ed altri autori», e perciò trascurati anche dal dotto Haberl, la presenza di un *Gloria* di Palestrina (il quale potrebbe aver composto anche il *Domine Deus*, che segue il *Gloria* e non reca nome d'autore), finora ignoto e per molte ragioni assai interessante.

Questa messa consta di tredici pezzi (alcuni a quattro, altri a otto o a dodici voci), dei quali tre dello Stabile, due del Dragoni, due del Soriano, uno del Giovanelli, due del Mancini, uno del Santini, e uno o due, come s'è detto, del Palestrina. Essa rappresenta forse un omaggio dei discepoli al maestro, e forse anche del discepoli e del maestro a S. Cecilia, poichè dal mottetto *Cantantibus organis, Caecilia*, pubblicato da Palestrina nel 1574, furono tratti i temi delle composizioni, e poichè la messa stessa sembra risalga al 1585, quando fu istituita la Confraternita dei musici della città di Roma, che ebbe fra i suoi patroni S. Cecilia.

Ciascuno dunque prese per sè un frammento del mottetto di Palestrina. Non sorprende che la bella frase iniziale fosse più volte prescelta, e con variazioni della sua struttura passasse a improntare il *Kyrie* e il *Credo* dello Stabile, il *Sanctus* del Santini, l'*Agnus* e il *Sanctus* del Mancini. Naturalmente lo stesso Palestrina se ne giovò pel suo *Gloria*. È pertanto notevole il rispetto che ciascun compositore serbò alla fisonomia, a canone oppure omofona, dei singoli frammenti. Fra i pezzi spiccano per impeto quelli dello Stabile e il *Sanctus* del Santini; tutti affermano le caratteristiche proprie della scuola palestriniana, cioè l'ideale sonoro eminentemente vocale, l'alternanza dell'imitazione con la omofonia, la

declamazione vigorosa; qualcuno accenna alla maniera grande dell'imminente Seicento.

Notevolissimo è che il *Gloria* di Palestrina consti di dodici voci, in tre cori, dei quali due trovarono posto, nell'esecuzione della messa, presso i due « organeti », come reca il testo, mentre l'altro restava probabilmente nel presbiterio. È questo l'unico frammento di messa palestriniana che raggiunga tale numero di parti, prima d'ora conoscendosi di lui soltanto pochissimi mottetti e salmi a dodici voci. Esso sta dunque fra le eccezioni stilistiche del Palestrina, che si mantenne sobrio nei mezzi sonori, mentre la policoralità, sussidiata anche dagli strumenti, veniva alla luce e alla moda. La polifonia rileva le inezioni del testo con la varia successione dei piani sonori. I tre cori si alternano nella lode del Signore, finchè, giunti al ringraziamento, si congiungono soldali e concordi; nuovamente si disgiungono, per coincidere alla fine, e glorificare semplicemente e solennemente il nome di Gesù. Più del disciplinato ordine architettonico interessa e piace la dinamica delle forze sonore, progressive e ascendenti nell'intrinseca logica e nella rappresentarione sensibile.

Considerata tutta insieme, la *Messa* è un nuovo documento di quell'arte matura e vitale, nella quale culminavano secolari esperienze tecniche, mentre già si delineava, attraverso la precisa intelligibilità delle parole e la castigatezza, anzi la spiritualità, dei temi (i due maggiori postulati della Chiesa, derivati dalle discussioni del Concilio tridentino), quella potente linearità espressiva, che nei primi anni del Seicento s'affermò, autonoma e splendida.

a. d. c.

Critiche e cronache musicali di A. Boito (1862-1870) a cura di RAFFAELE DE RENSIS. (Ed. F.lli Treves, Milano).

Raffaello De Rensis è un benemerito degli studi boitiani. Dopo quello esauriente sull'*Amleto* (per la musica di Faccio) e la sua ripubblicazione — tacendo d'altri di minor mole, ma non di minore importanza — ecco amorosamente raccolte in volume, se non tutte, la maggior parte e le più importanti *Critiche e cronache musicali* scritte dal Boito giovane e da lui pubblicate su vari periodici e giornali dal 1862 al 1870, cioè fra i venti ed i trentott'anni.

Il compilatore illumina gli scritti con opportune ed intelligenti note, e li fa precedere da un'ampia e lucidissima prefazione in cui esamina la critica e le idee artistiche del Boito e dei suoi compagni d'arte con vivissima simpatia, la quale però non degenera mai in quell'adulazione smaccata ch'è, in generale, il difetto di questo tipo di studi. La simpatia, se mai, aiuta il De Rensis a penetrare più profondamente nell'animo e nelle idee del suo autore con un'intuizione acuta e precisa. Così, poco alla volta, si rivela in piena luce la figura originale e singolarmente complessa dell'autore di *Mefistofele*.

Non è qui il caso di rifare per l'ennesima volta la storia della *Scapigliatura*, del primo *Mefistofele*, ecc., che sono nella mente di tutti; tanto più che il volume non riguarda il Boito compositore o poeta. Le *Cronache* e le Critiche qui raccolte, talvolta paradossali, sempre intelligentissime, spesso geniali, espresse in una forma vivacissima, arguta, smagliante rivelano (nonostante qualche eccesso di giudizio, affermativo o negativo) nel Boito giovane gli stessi alti e nobilissimi ideali d'arte che furono quelli di tutta la sua vita.

Egli li illustra o li difende con un calore ed un colore che sono quelli della sincerità, e con lo slancio lirico o la forma arguta che gli furono sempre famigliari.

Per darne un esempio ci sia concesso citare il seguente frammento, che si legge sempre con molto interesse:

« In nessun'arte, in nessuna scienza è così rapido, risoluto, vertiginoso il passo del tempo e del progresso, come nella musica.

« V'ha chi dice che la maniera non si può mutare e che le cianfrusaglie che si vendono sono *Norma*, i *Puritani*, la *Lucia*, i *Lombardi*, le migliori glorie della musica, e che altre opere non vi sono, e ch'è mestieri il dar quelle s'anco udite le millanta volte. Che il ragno non veda oltre la sua tela esistere altro mondo, e la lumaca oltre il suo guscio, bene sta.

« Natura li fece d'indole umile e flemmatica e di ristretti bisogni, talchè se ne vive l'uno tessendo, l'altra sputando come volle il creatore; il torto non è loro. Ma che uomini chiamati a vigilare l'incremento dell'arte ed i suoi destini ignorino cosa arte sia, e se ne restino ingusciati e rincantucciati come gli insetti di cui femmo parola, ciò bene non sta. Che se così per qualche divino miracolo allungassero fuori della tela una zampa o fuori del loro guscio un canocchiale, vedrebbero le nuove cose e le grandi meraviglie che esistono, e aggiungerebbero alla loro polizza, oltre i nomi di *Norma*, *Lucia*, *Puritani*, *Lombardi*, altri splendidi nomi di cui il nostro pubblico è troppo crudelmente ignaro, e non direbbero più che la maniera non si può mutare ».

Tutto il libro è da leggere, ma specialmente quell'ammirevole *Galleria di ritratti* che s'intitola *La Musica in piazza*, dove poesia ed ironia, lirismo e simbolismo, arguzia e filosofia s'intrecciano e si mescolano in un'ammirevole fusione e creano una pagina *lirico-critica* di cui buona parte potrebbe essere ancora d'attualità.

Così, dopo il Boito compositore, dopo il Boito poeta e librettista, dopo il novelliere, Raffaello De Rensis ci dà modo di conoscere e d'ammirare un Boito critico geniale, arguto, paradossale. A completare la singolare figura del solitario autore di *Nerone* manca ancora l'epistolografo. Nella stessa collezione è annunciato l'epistolario Verdi-Boito. Ma un altro epistolario boitiano — secondo le indiscrezioni di chi lo conosce — è non meno importante e significativo: quello Boito-Giacosa. Speriamo nella prossima pubblicazione anche di questo: e chi più indicato, per provvedere ad essa, dell'amoroso ed intelligente raccoglitore di queste *cronache*, Raffaello De Rensis?

CAPRI (A.) — *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*. (Ulrico Hoepli, Milano).

Il titolo è promettente ed allettante: promette una ricchezza di materia da entrare molto a stento nelle 550 pagine del volume. Per tutta la parte che riguarda l'800 ed i primi anni del 900, non c'è che dire, il libro è ottimo, a parte qualche inesattezza sui compositori più vicini: per esempio Fauré e Dukas. Ma in seguito presenta alcune lacune per il periodo dal 1910 in poi.

La modernità intesa dall'A. — quella che egli chiama *sana* — si ferma a Strauss e a Debussy; ma la parte più importante, perchè meno nota, meno approfondita, tutto il movimento attuale delle scuole nazionali nonchè delle figure più rappresentative di esse (vedere come l'A. si sbriga in quattro righe di Bartok, e come tratta lo Strawinsky ultimo) è troppo sommariamente e non sempre esattamente svolta.

d. d. p.

" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1932

MUSICA DIDATTICA

MONTANI (R.) — *Studi caratteristici per Pianoforte*. (G. Ricordi e C., Milano).

Lo *Studio* non va confuso coll'*Esercizio*. Questo è destinato soltanto all'acquisto o allo sviluppo delle facoltà tecniche: l'altro, pur prospettandosi problemi di tecnica da risolvere, assurge a più alte sfere e trasforma quei problemi in opere d'arte. Ciò aveva ben compreso il maestro Pietro Montani quando compose e inviò (senza nome) al Concorso Cristofori bandito dalla R. Accademia del Conservatorio Musicale di Firenze quei suoi *Studi caratteristici* per pianoforte che ora la Casa Ricordi ha pubblicato in nitida e sotto ogni aspetto eccellente edizione.

Molteplici erano stati i lavori inviati a quel Concorso e alcuni anche non ispregevoli: ma la superiorità di quelli recanti il singolarissimo motto *In eccelsi di luna* apparve subito indiscutibile ai componenti la Commissione giudicatrice, la quale tosto comprese che quegli *Studi* rivelavano la personalità di un artista.

Non sarà pertanto difficile infatti, a chiunque li legga, rilevare come l'autore vi mostri una fisonomia propria e come, in queste sue composizioni, abbia saputo associare l'originalità delle idee alla eleganza della forma, il carattere pianistico alla squisitezza del buon gusto, l'introduzione delle difficoltà tecniche sulle quali lo studioso dello strumento è chiamato ad esercitarsi, colle superiori idealità dell'opera d'arte.

Senza dir poi che il Montani, pianista ed insegnante valentissimo, mostra in questi *Studi* tutta la sua profonda conoscenza dello strumento per cui compone e tutta la sua esperienza didattica. Vogliamo poi aggiungere che la Raccolta è notevole anche per la sua varietà: varietà nei *generi* degli Studi che la formano e nei loro caratteri, onde sono or più semplici, or più elaborati, or brillanti, or solenni, or concitati, ora umoristici, ora sentimentali; e varietà nei loro diversi gradi di difficoltà tecnica.

L'opera è divisa in cinque Quaderni. Nel primo, che contiene sedici *Studi lirici* e che s'inizia con quello a larghe note intitolato *I Cantori*, si passa dalla poesia del *Paesaggio* alla vivacità della *Troika*, dall'eleganza dell'*Arietta* alla soave melanconia del *Tramonto nel Chiostro*, per poi passare a traverso variatissime sensazioni coll'ironico *Scherzoso* alla *Valser*, coll'espressiva *Novelletta*, con quella brevissima ma significativa pagina che è intitolata *Le ombre*, coll'altra, di forma pura e cantabile, curiosamente intitolata *Il tenorino*, coll'*Aria domenicale* a tipo di Mazurka, col solenne *Ricercare*, coll'inquieto... *Inquieto*, per giungere al melodico *Allora*, quasi una cavatina, alla caratteristica *Passeggista dei fantocci* e a quel romantico *In eccelsi di luna* che l'autore aveva scelto per mesto e che chiude questo primo Quaderno.

Tutto diverso il secondo, che comprende *Sei Studi* per la sola mano sinistra. È questa, forse, la parte più importante e più interessante della Raccolta, dato che tali *Studi*, in forma di variazioni, appaiono anche come il frutto di acute e originali ricerche sì ritmiche che armoniche, per le quali presentano un notevole carattere di modernità, non scevra da qualche, forse eccessiva, arditezza. Dall'iniziale *Arabesco* sopra il tema *dolce e sonnolento*, al seguente *Energico*, tutto a quartine di semicrome, dal terzo studio *Tempi lontani* in continue alternative di movimenti, all'agitato *Passionale*, dalla placida e pur viva *Calma del mattino* all'ultimo studio allegro e spensierato *Alla Valse*, è un succedersi di piccoli ma svariati e simpatici quadretti, pieni di colore e di vita, che hanno una vera importanza, oltre che pianistica, artistica.

Nel terzo Quaderno sono contenuti tre originali *Studi all'americana* (!) cioè *A little fancy*, che è veramente una piccola Fantasia tipo Toccata, *Saxophone-Blues* sensualmente voluttuoso e *Syncopated Waltz*, ritmicamente incisivo, da eseguirsi, come indica l'autore, con esattezza cronometrica. Questi tre *Studi* possono prestarsi benissimo anche come pezzi da concerto.

Ed ecco, nel quarto Quaderno, tre *Studi Umoreschi*, nei quali pienamente si afferma una delle qualità tipiche del compositore, tratto per natura alle caustiche ironie, ai sottili sarcasmi, dai quali peraltro trapela sempre un fondo di bontà e di sentimento. Varissimi anch'essi: chè all'*Andante goffo*, pieno di *falsa emozione*, al passo all'*Allegretto d'amore*, caricatura degli amorosi sensi che però, di quando in quando, assumono accenti sinceramente espressivi e all'*Allegro poetico*, pieno di brio, di vivacità, di effetti pianistici. Anche questi possono essere ottimi pezzi da concerto. E la Raccolta si chiude, nel quinto Quaderno, con *Due Studi in modo solenne*, cioè un *Vesperale* ampio e maestoso, su tema gregoriano a mo' di Corale e un grandioso *Finale*, tutto possenti sonorità e corruscanti bagliori.

Opera dunque, questa del Montani, veramente ammirevole come concezione e come estrinsecazione formale, come opera d'arte e come lavoro didattico, per la quale ci rallegriamo sinceramente col giovane e valentissimo artista.

a b.

FERRARIA (L. E.) — *Cinquanta Esercizi, divertimenti e studietti ritmici*, per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano)

Dalla *Rivista Musicale italiana*, Torino.

Proseguendo nel suo didattico apostolato per la diffusione e la conoscenza ritmica italiana dalcroziana, il Ferraria licenzia ora alle stampe questo fascicolo di 50 esercizi. Tale raccolta vuole essere una preparazione ad una « Introduzione al Cento studi Ritmo, fraseggio, tocco nella tecnica pianistica moderna ». Sono studietti facili e assai più accessibili del Cento e di altri pezzi didattici dello stesso A., e portano un serio importante contributo alla moderna letteratura di studi per il pianoforte. Anzi, il Ferraria annuncia prossima la pubblicazione di un metodo completo basato sulle esperienze dalcroziane. Lo attendiamo con gioia, augurandoci fin d'ora che esso sostituisca i vecchi sistemi empirici, e oramai assolutamente inadeguati alle attuali esigenze, purtroppo ancora in uso nella maggior parte delle pubbliche scuole di musica e presso quella spaventevolmente numerosa via lattea terrestre formata dalla maggioranza degli insegnanti privati.. Ma intanto, riferendoci a questi cinquanta, notiamo come alcuni di essi (i numeri 11, 18, 42, 44, 47) abbiano carattere di esercizi, altri (21, 28, 27) di divertimenti. Da per tutto sempre una grande musicalità. La mèta del Ferraria è costantemente rivolta a interessare, divertire l'allievo; a far sì che esso prenda subito contatto coll'elemento « musica »: epperò massima cura al fraseggio, alla dinamica, all'espressione, ecc. Basterebbe, a conforto di quanto diciamo, osservare per esempio la sapienza colla quale il Ferraria presenta allo studioso l'esercizio sulle pause e sulla tecnica del polso gettato: « pp., come timpani » indica l'A.: ecco un aprire all'allievo le porte della poesia della musica, uno stimolarne l'immaginazione, mettendolo fin dall'inizio in contatto ideale con quei colori orchestrali che dovranno in seguito eccitare le sue interpretazioni e (se compositore) le sue creazioni! Cure particolari poi sono rivolte alla formazione del gusto (del buon gusto!) dello «stringendo»

« dell'« allargando ». I numeri 40 e 47 sono dei curiosi ed originalissimi esempi di « accelerando e ritardando » matematico. E poi ancora esercizi di 3 contro 4, alternative di misure, raddoppiamenti, triplicamenti e quadruplicamenti di velocità, anacrusi semplici e composte, contrasti di spazio, ecc.

Nè mancano preziose dotte indicazioni sui vari ritmi greci. Una ricca messe di esperienze, una felice realizzazione sul pianoforte dei precetti di Jacques Dalcroze formano l'essenza di questi studi e di tutta l'opera che nel campo didattico va svolgendo il Ferraris. A lui deve andare la riconoscenza di tutti coloro che si occupano del problema educativo musicale dal punto di vista non solo pedagogico, ma anche psicologico. E di fatto il Ferraris si dimostra, oltre che un educatore, anche un intuitivo conoscitore dell'anima del fanciullo, al quale cerca d'aprire la sensibilità, mettendolo, fin dai primi passi, a contatto con la *Musica*. Superare il segno grafico e la sbarra di misura per giungere direttamente al fattore « espressione »: vibrare quasi fisicamente col suono stesso. Tali parole sembra dirci tutta la ormai vasta opera didattica di questo instancabile propugnatore della Ritmica dalcroziana.

g. f. g.

ZACCHINI (A.). — *Exercices journaliers pour le Violoncelle*. (F. Durdilly, Ch. Hayet, Parigi).

Gli studi, scritti nei ventiquattro toni della scala musicale, hanno un alto valore didattico. L'autore Arcangelo Zacchini è insegnante di violoncello nell'Istituto di Adria. Egli ha quindi un corredo prezioso di conoscenza e di esperienza personale, che gli consente di raccogliere in questo suo lavoro i frutti di una fatica di lunghi anni.

a. f.

TIRABASSI (A.) — *Grammaire et transcription de la notation proportionnelle*. (Depositario A. e G. Carisch, Milano).

Precisa e chiara esposizione delle varie specie della notazione proporzionale, in tutti i suoi elementi, con esercizii per la trascrizione nei segni moderni.

SCHINELLI (A.) — *Canzoniere dei fanciulli*. Parte I: Canti religiosi; Parte II: Canti patriottici. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *L'Ambrosiano*, Milano.

Con ottimo criterio di rispetto alle esigenze della nostra razza ed alle preziose tradizioni della nostra letteratura, nè trascurando la piacevole varietà necessaria ad allettare e ad allietare le piccole menti della scolaresca — questa crestomazia canora risulta composta di « Canti religiosi » antisti al *gregoriano*, alle laudi spirituali, alle melodie popolari ed ai migliori autori teatrali, antichi e moderni; di « Canti patriottici », comprendenti inni nazionali, popolari, canzoni di soldati, e brani di opere; di « Canti diversi », in esaltazione della natura, o di carattere affettivo; di « Canti popolari », desunti dal *folklore* più spiccatamente caratteristico delle varie regioni nostre, e dei principali paesi dell'estero; di « Brani d'opere teatrali », dalle origini sino ai giorni nostri; infine di « Canti Didattici », da applicarsi alle esercitazioni ginnastiche od a manifestazioni sportive in genere. Pubblicazione dunque utilissima e quanto mai opportuna, in questa confortante rinascita della coscienza artistica popolare della Nazione, nel cui grembo la musica ebbe la vita e le ali.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Sei Odi di Orazio*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Pienamente riuscito e saldo è il gruppo delle *Odi* oraziane. Si può forse dissentire, per alcune, sull'atmosfera con la quale il musicista avvolge il testo latino, ma sarebbe allora più logico negare addirittura la possibilità di intonare il verso di Orazio secondo una sensibilità attuale e sopratutto nella forma della lirica vocale contemporanea. La presenza stessa del pianoforte esclude ogni intenzione di riportarsi ad una sensibilità parallela, per dir così, a quella del testo; ma ciò è fuori questione. Non si tratta qui di ricostruzioni od interpretazioni storiche. Si tratta di cosa ben più semplice. Un musicista d'oggi ha scelto come testo per le proprie « liriche » alcune « odi » oraziane. Ne ha reso lo spirito? Ne ha integrato con la musica il senso poetico? Se sì, basta e non chiediamo altro. Certo Mario Castelnuovo-Tedesco ha aggiunto con questo fascicolo un nuovo, colorito ed aulente fiore alla ricca corona di « liriche » ch'egli ha mandato per il mondo e che è stata ovunque accolta, come tutti sanno, con grande favore. Delle sei le migliori sono senza dubbio quelle dedicate a Bacco ed a Venere, ma in tutte c'è non tanto vaghezza di episodi, quanto, e ciò vale ben di più, sincerità e unità di emozione. Ciascuna ha un carattere ed una fisionomia, l'uno e l'altra disegnati con mano sicura e con piena consapevolezza: sono sei « liriche » formalmente perfette e musicalmente davvero pregevoli.

E. D.

SANTOLIQUIDO (F.) — *Quartetto in do min.* Partituta in formato tascabile. (G. Ricordi e C., Milano).

Dal *Giornale d'Italia*, Roma.

Di Francesco Santoliquido, uno dei nostri musicisti più stimati ed eseguiti, la Casa Ricordi pubblica nelle sue eleganti e nitide edizioni tascabili (che al riannodano a quelle precorritrici del Guidi di Firenze e che non temono la concorrenza di quelle straniere) la partitura del *Quartetto in Do min.* Questa composizione, in un solo tempo ma varia e ricca d'episodi, fa parte ormai del repertorio ed incontra costantemente il favore del pubblico. La salda struttura architettonica, la spontaneità e lo sviluppo dei disegni, la normalità armonica e strumentale, il senso diffuso della poesia e del sentimento sono i pregi inestimabili di questo fortunato lavoro.

r. d. r.

BRUSCHETTINI (M.) — *Galoppo* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale Italiana*, Torino.

Il *Galoppo* è un « frammento epico » su versi del libro VIII dell'*Eneide* nella traduzione pascoliana: la melodia vocale è una conferma della scarsa musicabilità del testo; ragion d'essere del buon pezzo è una forma indovinata di basso continuo, accortamente variato, con buon effetto descrittivo e suggestivo. In complesso si ha l'impressione, da questi pezzi recentemente pubblicati, che il Bruschettini cerchi la sua via, attraverso saggi ed esperienze frammentistiche, verso una maggiore e più complessa affermazione.

m. m.

BLANCAFORT (M.) — *Serenata à l'Infant* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

È un piacevole canto a due voci (soprano e contralto) dalle inflessioni popolaresche care all'autore: di un buon effetto che nulla concede alla banalità, e di sicura riuscita.

LENORMAND (R.) — *Instants*. Mélodie pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Nuoce forse alla raccolta il tono quasi sempre cupo, aggravato dall'uniformità di una voce grave, tenuta quasi sempre nel suo registro basso, ed è un peccato perchè queste melodie (taluna delle quali è un vero poemetto) sono, oltre che opera d'un musicista squisito, dense d'un profondo senso di poesia e di emozione vera.

DE LORENZO (L.) — *Saltarello - Rondinella* per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte. - *Due divertimenti brillanti* per Flauto, Clarinetto e Fagotto. (W. Zimmermann, Lipsia).

Composizioni che rivelano una buona musicalità ed una tecnica sicura: scritte, più che per altro, per mettere in rilievo le qualità brillanti dello strumento e... dell'esecutore, nonchè, nei *divertimenti*, per certi curiosi colori strumentali.

BRUSCHETTINI (M.) — *Tre stornelli* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Tre piccoli quadretti sonori pieni d'aria e di poesia in cui ritroviamo le migliori doti del compositore torinese. Oltre alle eccellenti qualità musicali, questi pezzi hanno anche il vantaggio di non offrire alle dita troppa difficoltà.

GUARINO (C.) — *Capricci di Maschere*. Suite per Pianoforte. - *Giullaresca - Stornelli* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La *Suite* pianistica non brilla certamente per eccesso di trovate originali: ma è scritta bene per lo strumento, è garbata ed elegante, non difficile e può piacere a chi non abbia esigenze eccessive. Più simpatiche — quantunque d'una musicalità senza pretese — le due liriche: poeticamente sospirosa — non senza una punta di malizia — la prima; e galantemente scanzonata — all'uso popolaresco — l'altra.

DE RUBERTIS (V.) — *Due « Vidalas » Argentine* per Canto e Pianoforte. - *Imitazioni a 2 e 3 voci* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Delle Canzoni Argentine l'A. dà la notazione originale (senza armonizzazione) poi la propria realizzazione, fatta in modo che può essere eseguita anche come pezzo puramente pianistico. Le *Imitazioni* sono piccoli pezzi a 2 e 3 voci, composti — assai accortamente — per servire di preparazione ai Piccoli Preludi e Fughette di Bach.

TRAPP (M.) — *Klavier-Konzert* - riduzione per due Pianoforti. (E. Eulenburg, Lipsia).

Per quanto l'A. dimostri di non ignorare il movimento e le tendenze attuali, il suo *Concerto* — di solida struttura, tradizionalistica — rivela una sensibilità piuttosto romantica, e qualche lieve influenza straussiana. È scritto con una conoscenza perfetta delle esigenze dello strumento e — per quanto si può giudicare dalla riduzione — dei suoi rapporti con l'orchestra, e, pur non brillando per un'eccessiva ricerca di novità, è un lavoro rivelatore d'un buon musicista.

d. d. p.

BALDACCI (G. B.) — *Rugiada - Addio - Silenzio* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La giovane compositrice sta cercando la sua via e data la serietà de' suoi propositi e l'amore suo per l'arte è facile prevedere che ella raccoglierà ben presto il frutto delle sue fatiche.

GUARINO (C.) — *Sagra in Val d'Enza*. Coro per voci femminili. (A. e G. Carisch e C., Milano).

La composizione si divide in tre parti: *Verso il paese, Preghiera sul sagrato* e *Canzonetta a ballo;* le voci sono quattro: Soprano primo, secondo, mezzo Soprano, Contralto. Nelle tre parti aleggia un soffio di sincera spontaneità che nella *Canzonetta a ballo* raggiunge una festosità irresistibile di effetto sicuro e di una piacevolezza veramente di eccezione.

MERCURI (A.) — *Folgorio di stelle - La Porziuncola* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

In queste due pagine vocali l'autore rivela notevole buon gusto e spiccata attitudine a tratteggiare gli ambienti. Lo dimostra specialmente la romanza intitolata *La Porziuncola*.

FORNEROD (A.) — *Chanson*. (M. Senart, Parigi).

Interessante nella sua chiara modernità di concezione e nella dolce scorrevolezza del discorso sonoro.

PHILIPPART (G.) — *Kirie eleison* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

L'autore invoca la pietà divina in modo tormentoso per l'irrequietezza armonica accentuata da un cromatismo irto di sorprese svariatissime.

NATALETTI (G.). — *Canzone* per Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

Piccolo pezzo che inizia una collezione diretta da V. Di Donato, comprendente composizioni di generi diversi.

PETRASSI (G.) — *Partita* per Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

Anche questa composizione appartiene alla raccolta Dorica diretta da Di Donato. Pur riprendendo gli antichi spunti dei clavicembalisti d'altri tempi, l'autore respira l'aria del secolo XX e lo dimostra infondendo alle parti diverse un carattere di attualità.

PERAGALLO (M.) — *Composizione* per Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

Con questa chiara pagina pianistica si chiude, per il momento, il gruppo pianistico della sunnominata raccolta.

ELISABETTA OSSONE.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI [1]

® R. Conservatorio di Musica di Napoli. — Concorso « Silvio Rispoli » per un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello fra compositori italiani che non avranno oltrepassato il 30° anno di età al 15 giugno 1932, data della scadenza per l'invio dei lavori (partitura e parti staccate), da trasmettersi con la domanda in carta da bollo da L. 3, e con i seguenti documenti: a) certificato di nascita; b) di cittadinanza italiana; c) degli studi fatti.

Il premio è di L. 2000, oltre l'esecuzione. Tutti i lavori, premiati o no, verranno depositati nella Biblioteca del Conservatorio, pur rimanendone la proprietà ai rispettivi autori.

® R. Accademia Filarmonica di Roma. — Al Concorso bandito d'accordo con la Casa Ricordi (vedi nostro fascicolo di giugno) sono pervenuti: *a*) n. 27 Quartetti e Quintetti, per archi soli o per archi e pianoforte; *b*) n. 30 Sonate per istrumenti a corda; *c*) n. 487 Liriche per canto e Pianoforte; *d*) n. 128 Cori. La Commissione giudicatrice, composta dai maestri Bustini, Cametti, Castelnuovo Tedesco, Ferrari Trecate ed Edoardo Vitale, presieduta dal direttore artistico maestro Mario Corti, ha premiato (pubblicazione ed esecuzione) il *Quartetto in sol* di Virgilio Mortari (Milano) e le seguenti liriche: *Ninna nanna cosacca* di Annibale Bizzelli (Roma); *Stanze del Poliziano* di Achille Longo (Napoli); *Canzonetta* di Renato Parodi (Napoli); *Ninna nanna* di Giacomo Rubini (Genova); ed i cori a sole voci: *Madrigale* di Ermete Canepa (Genova); *Due cori* di Annibale Bizzelli; *Divertimento* di Virgilio Mortari e *Madrigale* di Renato Parodi. La Commissione ha inoltre citato due cori distinti coi motti: « Qui le saura qui le dira gagnera l'indulgence, Amen » « Resonare fibris ».

Nella categoria Sonate, invece, non ha trovato lavori meritevoli di premio; ha tuttavia citato le due Sonate per Violoncello e Pianoforte, distinte coi motti: « Sub pondere melos » 1655 e « Excelsior » 1371.

® R. Accademia Filarmonica Romana. — Al Concorso nazionale di liuteria, indetto col contributo del Governo, dei 67 strumenti presentati (36 Violini, 15 Viole, 16 Violoncelli) ne sono stati premiati 26, dei quali 11 con premi in denaro e medaglie d'argento, 6 con medaglie d'argento e 9 con medaglie di bronzo. Sono inoltre stati assegnati premi a tre fabbricanti di corde ed a due fabbricanti di archi. Il primo premio assoluto (premio Evan-Gorga) è stato aggiudicato al liutaio Ferdinando Garimberti, di Milano, vincitore del primo premio nella categoria Violoncelli e di due terzi premi. Il primo premio della categoria Violini non è stato assegnato, mentre due secondi premi sono stati conferiti al liutai Biagio Caruana di Marsigliere di Roma, e Arrigo Tivoli di Fiorini di S. Remo. Nella categoria Viola il primo premio lo ha avuto il liutaio Armando Barbieri di Forlì.

® Il Concorso indetto dalla Ditta A. & G. Carisch di Milano, per una Suite per Violino e Pianoforte, altra per Violoncello e Pianoforte, ed un Trio per Violino, Violoncello e Pianoforte, non ha avuto esito favorevole. La Commissione, presieduta dal prof. Polo, non ha trovato alcun lavoro meritevole di premio ed ha soltanto dichiarato degni di considerazione quelli contrassegnati dai motti « Ars et Labor », « Per aspera ad astra », « Non speranza ma amor mi spinse ».

I manoscritti possono essere ritirati presso la stessa Ditta (Viale Vittorio Veneto 28) non oltre il 30 corr. mese

® Istituto Nicolini di Piacenza. — Al Concorso De Angelis Valentini (vedi nostro fascicolo di giugno) sono riusciti vincitori Agide Tedoldi, con una *Ballata;* e Carlo Vidusso, con *Tempo di Minuetto*. Altri tre lavori, inoltre, sono stati proposti per l'esecuzione.

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

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

NOTIZIE

® L'Ente autonomo del Teatro alla Scala ha invitato il maestro De Sabata a dirigere anche quest'anno, unitamente ai maestri Panizza e Ghione. Oltre il *Tristano e Isotta*, egli dirigerà anche *Fedora*, *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi e *Turandot*. Il maestro Panizza, a sua volta, sarà direttore di *Basi e Bote* di Pick Mangiagalli (nuova per la Scala), di *Norma*, di *Ballo in maschera*, di *Orfeo*, di *Elettra*, di *Elisir* e di *Rigoletto* o *Lohengrin*. Al maestro Ghione verranno affidate, oltre alle due opere nuovissime *Favorito del Re* di Veretti e *Primavera fiorentina* di Pedrollo, anche *Figli del Re* di Humperdink, *Werther*, *Il Re* di Giordano, *Adriana Lecouvreur*, *Notte di Zoraima* e *Belkis*, il nuovo ballo di Respighi. Marinuzzi e Mascagni, infine, dirigeranno rispettivamente le loro opere *Palla dei Mozzi* (nuovissima) e *Guglielmo Ratcliff*.

® La Scala si riaprirà la sera di S. Stefano con la *Norma*, diretta da Panizza, principali interpreti le signore Scacciati e Stignani, il tenore Battaglia, il basso De Angelis ecc.

Al Reale di Roma, come prima opera, si metterà in scena *Loreley*, interpretata dalla Cigna, da Merli e da Franci, direttore Marinuzzi.

Il Carlo Felice di Genova, sarà riaperto, a sua volta, col *Simon Boccanegra*, nella edizione che Verdi e Boito prepararono per la Scala nel 1881.

® Il dott. Andrea Della Corte svolgerà anche quest'anno a Torino, alla Società di Coltura, due corsi di storia dell'arte musicale, di venti lezioni ciascuno. Tali corsi perseguono il duplice intento di sistemare razionalmente le conoscenze musicali delle persone colte e di preparare i giovani musicisti secondo i nuovi programmi governativi, comuni agli Istituti regi e a quelli pareggiati. Il primo corso andrà « Dai tempi antichi al Seicento »; l'altro corso riguarderà il periodo « da G. S. Bach al Novecento ».

® Teatro Verdi di Trieste. — In carnevale si rappresenteranno: *Il crepuscolo degli Dei; Orfeo; Manon; Adriana Lecouvreur; La vedova scaltra*. Dirigerà Vitale.

® Riccardo Zandonai è stato chiamato a far parte del Consiglio d'Amministrazione del Liceo Musicale di Pesaro.

® Direttore del Liceo Musicale U. Giordano di Foggia è stato nominato, in seguito a Concorso, il maestro Giovanni Spezzaferri, che finora dirigeva l'Istituto Nicolini di Piacenza. Ma non avendo egli accettato è stato invitato a coprire il posto il maestro Franz Carella, fondatore e direttore del Liceo Musicale di Salerno e professore di composizione in quello di Napoli.

® A cura di un apposito comitato sono stati restaurati a Pisa i due antichi organi della chiesa dei Cavalieri di S. Stefano, riunendoli in uno solo, dai toni perfetti. Il lavoro, su progetto del maestro M. E. Bossi, è stato eseguito dalla Ditta Tamburini di Crema.

La Stagione Concertistica

® Augusteo di Roma. — La stagione andrà dal 22 novembre all'8 maggio 1932. L'elenco dei direttori comprende oltre quello stabile, Bernardino Molinari ed il sostituto Mario Rossi, i maestri Riccardo Zandonai, J. Nona Otescu, Vittorio Gui, Fritz Busch, Victor De Sabata, Wilhelm Mengelberg, Pierre Monteux, Wilhelm Furtwängler.

Zandonai ha riservato all'Augusteo la prima esecuzione del suo nuovo lavoro: *Quadri del Segantini*, Suite sinfonica ispirata da alcuni famosi dipinti del grande pittore suo conterraneo.

Bernardino Molinari dirigerà nel concerto di inaugurazione *Metamorphoseon* (tema e variazioni) di Ottorino Respighi; sarà la prima esecuzione in Europa di questo nuovo lavoro, già eseguito lo scorso inverno dall'Orchestra sinfonica di Boston per il cinquantenario della quale fu composto. Prima esecuzione europea sarà pure, verso la fine di aprile, quella della *Maria Egiziaca* dello stesso Respighi. Si tratta di una novità anche per il genere della composizione: una specie di sacra rappresentazione e mistero per soli, piccolo coro e piccola orchestra, più propriamente denominata dall'autore « Trittico da concerto », perchè si svolge sullo sfondo d'una scena fissa a trittico con figurazioni di tre momenti della storia di Maria Egiziaca. Altre novità per l'Augusteo saranno la *Introduzione all'Agamennone di Eschilo* di Ildebrando Pizzetti, e la *Sinfonia dei salmi* di Strawinski, l'una e l'altra per orchestra e cori; oltre a composizioni pure nuove di Virgilio Mortari, di Lattuada, di Tommasini, di Montani, di Masetti.

Si daranno anche l'Oratorio di Perosi: *La resurrezione di Cristo*, per soli, cori e orchestra, e la *IX Sinfonia* di Beethoven, l'una e l'altra dirette da Bernardino Molinari.

Sono infine assicurate le esecuzioni della *Passione secondo San Matteo* di Giovanni Sebastiano Bach e dell'*Israel in Egitto* di Händel, da parte della Sing Academy di Berlino, diretta da Giorgio Schumann. La Sing Academy verrebbe all'Augusteo in aprile. Chiuderanno la stagione due concerti dell'Orchestra filarmonica di Berlino con a capo il maestro Wilhelm Furtwängler.

Parteciperanno alla stagione i solisti Arrigo Pelliccia, Yehudi Menuhin, Gioconda de Vito, Bronislaw Huberman, Adolf Busch, Arrigo Serato, violinisti; Marcel Meyer, Renzo Silvestri, Arthur Rubinstein, pianisti; il tenore Lauritz Melchior, l'arpista Ada Ruata Sassoli.

® Sala Accademica di S. Cecilia, Roma. — La stagione si svolgerà parallelamente e ad integrazione di quella orchestrale dell'Augusteo. Oltre al tenore Melchior, al violinista Huberman ed al pianista Rubinstein, si avvicenderanno gli artisti e i complessi seguenti (per ordine di data): Gregor Piatigorsky, violoncellista; Maria Balbis, violinista, ed Ornella Puliti, pianista; Alexander Kelberine, pianista; Lino Spera, violinista; Ippolito Nievo Albertelli, violoncellista, e Maria Rota, cantante; Andrés Segovia, chitarrista, Nikolai Orlof, pianista; Quartetto Zimmer; Trio Casella, Bonucci, Poltronieri; Bidù Sayao, cantante, e Lisa Principe, violinista; Wanda Landowska, clavicembalista; Benedetto Mazzacurati, violoncellista; Quartetto Busch, Ryozzo Okuda, tenore; Alessandro Tamburini, pianista; Quartetto Lèner.

® Accademia Filarmonica di Roma. — Ecco il programma definitivo. *Novembre*: 9, composizioni corali di Pizzetti, dirette dall'autore; 16, Trio del Conservatorio di Firenze; 23, Pianisti Stell Andersen e Silvio Scionti; 30, Pianista Moisewitch.

Dicembre: 7 e 14, Filarmonici di Berlino; 21, Saga Leander (soprano); 28, Quartetto dell'Accademia.

Gennaio: 4, Violinista D'Albore; 11, Madrigalisti dell'Accademia col cellista Solmi; 19, Quartetto Poltronieri; 25, Horszowski (pianista).

Febbraio: 1, Barison (violino); 8, Quartetto dell'Accademia; 15, Lydia Jemmolo (pianista); 22, Cantatrice Milslap-Kapper, 29, Luigi Silva (violoncello).

Marzo: 7, Nerina Baldisseri (canto) e Bruno Degrassi (piano); 14, Wolf (piano) e Schuster (cello); 21, Quartetto dell'Accademia; 4, Commemorazione di Haydn.

Aprile: 11, Carlo Flesch (violino); 18, Programma di nuove composizioni italiane.

Non è ancora stabilita la data del concerto di Carlo Zecchi.

® Società del Quartetto, Milano. — Per quanto il programma non sia completo, risulterebbero già stabilite le udizioni di Nathan Milstein (violino); di Gregor Piatigorski (violoncello); di Walter Gieseking (pianoforte). Ed inoltre di: Carlo Zecchi, del Quartetto Busch integrato a Quintetto d'archi; del Quartetto Lehner con la collaborazione del maestro Lorenzoni; dell'orchestra di Wintherthur col coro Reinhart di Zurigo.

® Amici della Musica, Milano. — Inaugurerà la stagione la violinista Alma Rosé Prihoda. Seguiranno i violinisti Campaiola, Petroni, Goldberg; l'arpista Ruata Sassoli; la cantatrice Mossi-Messina; il violinista Goldberg; il pianista Elinson; il cellista Baldovino; il duo Caruana-Calace (cello e piano) e Scionti-Anderson (pianisti); il Trio di Cesena e il Quartetto Rostal.

® Politeama Fiorentino. — Si promettono 20 concerti domenicali a partire dal 29 novembre, sotto la direzione artistica di Vittorio Gui, assistito dal giovane maestro Fernando Previtali.

Sono stati scritturati come solisti, Adolfo Busch, Giulio Bignami e Arrigo Pelliccia (violinisti); il violoncellista Piatigorsky; l'organista Bonnet; il pianista Fischer.

Altri direttori per concerti straordinari saranno De Sabata, Mengelberg e Scheinpflug. Il secondo di questi maestri dirigerà, il 4 e il 9 maggio, l'Orchestra Filarmonica di Berlino.

® Amici della Musica, Firenze. — Si avvicenderanno i violinisti De Vecsey, Hubermann e Heifetz; le cantatrici Madeleine Grey e Lehmann; i pianisti Zecchi, Cortot e la clavicembalista Landowska; i violoncellisti Gaspar Cassadò (con la pianista Mendelssohn Gordigiani) e Mazzacurati; il Quartetto dell'E.F.C. e Lehner; il Quartetto Busch e quello di Viole di Monaco; il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri.

® Liceo Musicale, Torino. — Direttore stabile dell'orchestra, sarà il maestro Giulio Cesare Gedda ed i concerti da eseguirsi saranno venti.

® Pro Cultura Femminile, Torino. — Sono stati scritturati, finora: il violinista russo Milstein, il baritono Watzke, i Filarmonici di Berlino, il Quintetto Napoletano, i pianisti Fischer, Tamburini e Szeeter. Si avrà anche una manifestazione di quell'Opera da camera, a cui Adriano Lualdi si propone di dar vita.

® G.U.F. di Torino. — Sono assicurate le seguenti udizioni: Trio Wolf; Quertetti di Berlino, Belga e di Vienna; Quintetto di viole di Monaco, con il soprano Helsing; pianisti Ginpel, Fuga, Della Piccola; violinista Barera. Si avrà, inoltre, un concerto organistico nella sala del Conservatorio, ed altri due dedicati a musiche di Bloch e Mendelssohn.

® Società Veneziana del Quartetto. — I dieci concerti stabiliti, si seguiranno in questo ordine: 1. Milstein (violino); 2. Filarmonici di Berlino; 3. Piatigorsky (violoncello); 4. Carlo Zecchi (pianoforte); 4. Mainardi (violoncello); 6. Wanda Landowska (clavicembalo); 8. Trio Calace; 9. Enrico Campaiola (violino); 10. Ada Sassoli Ruata (arpa).

® Circolo Art. amici di Trieste. — Le 24 udizioni saranno improntate tutte ad un carattere culturale ed educativo. Ad eccezione di due concerti di programma variato, uno dell'arpista Ada Bonandini e l'altro del Quartetto d'istrumenti a plettro diretto dal maestro Gino Pressan, le altre audizioni saranno tutte dedicate ad un solo autore o genere e, precedute da una breve prolusione.

Gli esecutori — segnando a fianco di ciascuno l'autore da interpretare — sono i seguenti: Bruno Veneziani e Dora Oberti di Valnera (Debussy); Alessandro Costantinides (Chopin); Valeria de Poltieri e Trio Toffolo (Beethoven); cantatrici Levi Cerni e Berger e pianista Gelsi (Mozart); violinista Gusberti, pianista Magliaretta e cantatrice Chitter (Brahms); pianista Millo e cantatrice Luzzatto Fegitz (Schubert); violoncellista Ilberti e Letizia Fondi (autori russi); Andreina Grueiner e Maria Millo (autori nordici); violinista Razza e pianista Carayan (autori ungheresi); Gina Eppinigi ed altre (musica francese).

La musica italiana sarà degnamente interpretata da Valeria de Poltieri e Alessandro Costantinides (Respighi); dalle sign. Gusberti e Magliaretta (Pizzetti); dalla sig.na Matcovich (Mascagni); dalla pianista Merlin e Bidoli (Martucci); dalla cantatrice Benetti (musica antica). Il coro sociale infine darà saggio di musiche folkloristiche.

® La stagione d'opera di Montecarlo (dal 21 gennaio al 10 aprile) comprenderà due novità: *Il piccolo lord* di Alfano e *L'Escarpolette* parole e musica di Luar. Tra le opere di repertorio, figurano le seguenti italiane: *Aida, Rigoletto, Barbiere di Siviglia, Guglielmo Tell, Mefistofele, Manon, Turandot, Tosca, Bohème, Butterfly, Fanciulla del West.*

Dirigeranno Gabriel Grovlez, Steiman e M. C. Scotto.

® A Weimar (Turingia) è stata ritrovata la Rapsodia romena, inedita, di Franz Liszt, che sembrerebbe composta nel 1847, durante il viaggio di Liszt in Transilvania e nei Principati romeni. L'importante lavoro sarà eseguito, quanto prima, a Bucarest.

® La città di Amsterdam ha accordato i seguenti sussidi (che traduciamo in lire italiane) alle sue Istituzioni musicali per la stagione 1931-32: Concertgebouw, L. 700 mila, oltre L. 175 mila in caso di deficit; Società Tonkunst, L. 52.000; Società diverse di Oratori, L. 90.000; Schola Cantorum, L. 9.000; Società pel miglioramento del canto popolare, L. 5.000; Sestetto del Concertgebouw, Lire 7 mila; Società S. Cecilia, L. 14.000; Società Wagner, L. 42.000; Opera italiana, L. 65.000; Circolo artistico, L. 84.000.

NECROLOGIO

® Con vivo rincrescimento, abbiamo appreso la notizia della morte della signora Maria Bordino, madre di Alfredo Casella, al quale inviamo affettuose e fervide condoglianze. La vecchia signora era stata anch'essa reputata pianista e, sopratutto, fine educatrice e donna di elette doti.

® A Trieste, il 1° c. m., Eugenio Visnoviz, pianista assai stimato.

® A Parigi, Sylvain Dupuis, nato a Liegi nel 1856. Alunno di quel Conservatorio, vinse il Premio di Roma nel 1881 e fu in seguito compositore e direttore d'orchestra di bella rinomanza.

® A Friburgo, il dott. Peter Wagner, professore di musicologia a quell'Università, autore di molti lavori di storia della musica e di canto sacro. Le sue ricerche, anzi, occasionarono la riforma decisa da Pio X.

® A Buenos Aires, il noto musicista Luciano Gallet, già direttore dell'Istituto Nazionale di musica.

P. MONTANI

STUDI CARATTERISTICI
PER PIANOFORTE

Premio « Bartolomeo Cristofori »
(Firenze 1930)

I. Quaderno. Sedici Studi Lirici:
(1. I Cantori. - 2. Paesaggio. - 3. Troika. - 4. Arietta. - 5. Tramonto nel chiostro. - 6. Scherzoso. - 7. Novelletta. - 8. Le ombre. - 9. Il tenerino. - 10. Aria domenicale. - 11. Teatrino. - 12. Ricercare. - 13. Inquieto. - 14. Allora. - 15. La passeggiata dei fantocci. - 16. In eclisse di luna).

II. Quaderno. Sei Studi in forma di variazioni sopra una nenia popolare (per la mano sinistra):
(1. Arabesco. - 2. Energico. - 3. Tempi lontani. - 4. Passionale. - 5. Calma di mattino. - 6. Alla Valse).

III. Quaderno. Three American Studies:
(1. A little fancy. - 2. Saxofone-Blues. - 3. Syncopated Waltz).

IV. Quaderno. Tre Studi umoreschi:
(1. Andante goffo. - 2. Allegretto d'amore. - 3. Allegro festoso).

V. Quaderno. Due Studi in modo solenne:
(1. Vesperale. - 2. Finale).

E. R. 1267 - L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CAGNONI (A.) (E. R. 1346). Giralda. Sinfonia (A) L. 2,50
CHOPIN (F.) (E. R. 214). *Fantasia-Improvviso*. Op. 66 (post.) (Brugnoli). (B) L. 4,—
FLOTOW (F. v.) (E. R. 1353). Marta. Ouverture. (B) L. 2,50
GOMES (A. C.) (E. R. 1354). Il Guarany. Sinfonia. (B) L. 3,—
MAZZA (G.) (E. R. 1357). La prova d'un'opera seria. Sinfonia. (B) L. 3,—
NICOLAI (O.) (E. R. 1367). Le vispe comari di Windsor. Ouverture. (B) L. 2,50
PETRELLA (E.) (E. R. 1370). Jone. Sinfonia. (B) L. 2,50

PIANOFORTE A 4 MANI

HAYDN (G.). *Dodici Sinfonie* (Zanon):
—— (E. R. 1056). Vol. 1° (B) L. 15,—
—— (E. R. 1057). » 2° » » 15,—

CANTO E PIANOFORTE

GENTILE (A. A.) (122357). *Deidte de grapos* (Meno fumi!). Tango (MS-Br). Versi di E. Diago. (A) L. 5,—
GONZALEZ TUNON (I.) (122348). *Luna de suburbio* (Luna del mio quartier). Tango (MS-Br). Versi di R. Gonzalez Tuñón. (A) L. 5,—
MARTINELLI (M.). Il Re delle spelonche. Operetta in 1 Atto e 3 Quadri (per il Teatro dei Fanciulli). Libretto di Ello Predonzani. (A) L. 12,—
PICK-MANGIAGALLI (R.) L'Ospite inatteso. Gioco lirico in un Atto. Parole di Carlo Veneziani. Riduzione dell'A. (A) L. 12,—
ROMEO (V.) (122346). *Bicho raro* (Un damerino). Tango (MS-Br). Versi di E. Direo. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO

QUARENGHI (G.) (E. R. 1325). *Sei Capricci*. (B) L. 6,—

ORCHESTRA

BACH (G. S.) (122065). *Tre Corali*, dai «Choralvorspiele» per Organo. Interpretazione orchestrale di O. Respighi. (A) L. 8,—
GUERRINI (G.) (122172). *Preludio e Corale*. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BAZAN (J. C.) e PALAVECINO (A) (122258). *Ya todo terminó* (Tutto finì!). Tango. (A) L. 6,—
BOITO (A.) (122023). Nerone. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). (A) L. 6,—
BOLZONI (G.) (122320). *Gavotta in Re*. Trascrizione per 2 Violini, V.cello e P.forte (Culotta). (A) L. 6,—
COBIAN (J. C.) (122315). *Como un sueño* (Lontano sogno). Tango. (A) L. 6,—
DONATO (V. P.) (122260). *Vengan muchachos* (Su, camerati!). Tango. (A) L. 6,—
FRANCHETTI (A.) (122025). Cristoforo Colombo. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). (A) L. 6,—
GENTILE (A. A.) (122358). *Deidte de grapos* (Meno fumi!). Tango. (A) L. 6,—
—— (122262). *El eterno Don Juan* (L'eterno Don Giovanni). Tango. (A) L. 6,—
GONZALEZ TUNON (I.) (122349). *Luna de suburbio* (Luna del mio quartier). Tango. (A) L. 6,—
LACUEVA (A.) (122266). *A solas* (Solitudine). Tango. (A) L. 6,—
—— (122264). *Mi sueño* (Povero sogno!). Tango. (A) L. 6,—
MANCINELLI (L.) (122272). *Scene veneziane*. N. 5: Cerimonia e danza di nozze (Culotta). (A) L. 12,—
PUCCINI (G.) (122026). Gianni Schicchi. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). (A) L. 6,—
—— (122027). Suor Angelica. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). (A) L. 6,—
ROMEO (V.) (122347). *Bicho raro* (Un damerino). Tango. (A) L. 6,—
VISCA (A. E.) (122268). *Amor... amor...* (E sempre amor...). Passo doppio. (A) L. 6,—
—— (122270). *Sos reo... pero sos derecho* (Spensierato!). Tango. (A) L. 6,—

LIBRETTI

GOLINELLI (G.). La Porcellana di Meissen. Ballo in un Prologo ed un atto per la musica di G. Hellmesberger jun. L. 1,—
VENEZIANI (C.). L'ospite inatteso. Gioco lirico in un atto per la musica di R. Pick-Mangiagalli. L. 1,50

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

I. PIZZETTI

Introduzione all'« Agamennone » di Eschilo

Per Coro e Orchestra (Partitura formato tascabile. (122068). L. 12,—

Per Canto e Pianoforte. Riduzione dell'A. (122078). L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ISTITUZIONI E MONUMENTI
DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA

L'iniziativa, annunziata alcuni anni fa da Casa Ricordi, di una grande pubblicazione di carattere storico che serva a mettere in luce la parte più importante del patrimonio musicale d'Italia, è prossima a trovare attuazione. Superate le prime difficoltà, tracciate le linee direttive dell'opera vagheggiata e lasciato ai collaboratori il tempo necessario a maturare i loro studi ed approfondire le loro ricerche, si annunzia ora l'apparizione di un primo gruppo di volumi, coi quali avrà inizio la pubblicazione intitolata:

ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA.

Questo titolo esprime già per sè stesso a quali criteri informativi l'opera s'ispira, e dice anche in che cosa essa intenda distinguersi dai *Denkmäler* tedeschi.

In questi, i cultori delle discipline storiche musicali di Germania si proposero per lo più di far conoscere i compositori del loro paese in quanto essi portarono un contributo individuale all'arte tedesca; oppure, estendendo le loro esumazioni alla ragion delle forme, compresero spesso nei monumenti germanici dei musicisti stranieri solo perchè, insieme alla ospitalità, trovarono in taluni centri un terreno favorevole alle manifestazioni della loro arte. La nostra pubblicazione, invece, tende ad evocare, insieme ai soli e più importanti Maestri di origine italiana, le nostre Cappelle musicali, i nostri Teatri e Convegni spirituali, le Corti e le Accademie italiane, i Conservatori e, più comprensivamente, le nostre Scuole musicali distinte per regioni e città; alle quali istituzioni quei Maestri diedero lustro in contraccambio del primo impulso che da esse traevano alla creazione. Il programma dell'opera è dunque di lumeggiare l'arte dei musicisti italiani del passato attraverso le istituzioni di cui furono parte. Saranno pagine di storia nostra, quelle che si leggeranno nelle prefazioni dedicate ai nostri più importanti istituti e centri di vita musicale. La cernita delle musiche sarà giustificata dalle motivazioni contenute nelle prefazioni e la rievocazione di ambiente diverrà parte integrativa di esse.

Così il piano dell'opera appare concepito con duplice scopo, scientifico e pratico:

1.° — Organizzare la pubblicazione in armonia alla materia ed al quadro del nostro passato musicale, in modo da non ricalcare le orme già tracciate sul terreno di tali studi dalla cultura straniera.

2.° — Fare in modo che l'opera si renda indispensabile a questa cultura e che ad essa debbano accostarsi le Biblioteche e le Università straniere con vantaggio della diffusione sua ed affermando l'incremento nuovo preso dagli studi italiani di musicologia.

Naturalmente, l'avviamento della pubblicazione, ritardato durante il primo periodo preparativo dal fatto che ancora poche di numero sono le forze degli specializzati in cotal materia, non potrà, per le stesse ragioni, procedere con la rapidità che sarebbe desiderata dagli entusiasti di questa specie di rivendicazioni nazionali. Sarà tuttavia condotta seriamente, giusta gli affidamenti dati dal Prof. Gaetano Cesari, il quale ha provveduto alla ripartizione del lavoro fra i collaboratori, secondo i loro precedenti di studio e le opportunità offerte dalla sede in cui si trovano. La rinunzia del Cesari a qualunque apparenza di mandato direttivo, allo scopo di lasciare ai singoli collaboratori la più ampia libertà di giudizio e di trattazione degli argomenti prescelti, non significa però che egli declini la responsabilità che si è assunta nel consigliarci le vie da prendere, beninteso tenuto calcolo

delle possibilità che sono offerte, in questo campo, alle ricerche degli studiosi. Alla sua volta Casa Ricordi, col prendere questa iniziativa, essendo guidata da una finalità esclusivamente artistica e patriottica, intende dimostrare come, pur senza chiedere appoggi allo Stato o ad enti culturali, — come accadde all'estero per pubblicazioni di questo genere, — vi sia in Italia chi desidera rivolgere una parte importante della propria potenzialità morale e materiale di editore di musica ad una intrapresa dalla quale esula ogni carattere commerciale.

***

I capisaldi del programma della pubblicazione consistono nel render più organica la esposizione e quindi più completa la conoscenza dei centri irradiatori del movimento musicale italiano dal Rinascimento in poi; nel portare alla luce opere conosciute solo di nome dai cultori della bibliografia musicale e soltanto fatte frammentariamente delibare agli amatori, prendendole sparsamente ed arbitrariamente dove capitava.

La precedenza, nei limiti consentiti dalla possibilità pratica della preparazione di ogni volume, verrà data alle musiche meno conosciute, usate dalle istituzioni più celebri e fregiate coi nomi di artisti illustri. Così apparirà, in prima linea, la Cappella musicale di San Marco, famosa culla di musiche anche strumentali di grande valore, rappresentata dai due Gabrieli; laddove al centro delle musiche strumentali nate in Roma figurerà l'arte imponente di Girolamo Frescobaldi.

La Scuola Musicale di Napoli verrà lumeggiata anche sotto l'aspetto dei suoi primi polifonisti meno noti, autori di musiche vocali tanto sacre che profane.

Delle musiche vocali sacre, appartenenti al periodo che si crede di esclusiva pertinenza dei compositori di scuola franco-fiamminga, parleranno le opere dei Maestri della Cappella Metropolitana di Milano, accompagnate da altre dettate per le Cappelle novaresi, i Maestri delle quali ebbero, specialmente lungo il 17° e 18° secolo, rapporti con la prima.

Alla lirica nazionale in auge nelle nostre Corti ed Accademie sulla fine del Quattrocento ed i primi del Cinquecento, saranno destinati alcuni volumi che serviranno di preparazione ad altri dedicati al Madrigale cinquecentesco, degno pure di essere chiamato agli onori delle ristampe e fatto conoscere nelle molte varietà che lo rendono interessante.

Un gruppo di volumi sarà consacrato a Firenze, agli Intermedi rappresentati a quella Corte Granducale, quando la Camerata di Casa Bardi discuteva intorno alle Nuove Musiche, che preparava insieme al melodramma.

Come figura che dall'alto domini i tempi nuovi, Claudio Monteverdi riceverà la sua illustrazione musicale; non però isolatamente, ma compresa nel movimento della vita musicale d'onde egli uscì giovane in Cremona, per affermarsi poi in Mantova e toccare quindi l'apogeo della celebrità in Venezia.

Naturalmente il teatro lirico veneziano del '600 non verrà trascurato e nemmeno il napoletano del secolo di poi, chè ad essi verrà dedicata la pubblicazione di alcune opere serie e buffe scelte fra le più significative.

La musica strumentale del XVIII secolo fornirà gli elementi per richiamare l'intensa vita musicale svoltasi particolarmente nei Conservatori di Venezia, ed avrà a primi rappresentanti, pel clavicembalismo, Giovanni Platti e Baldassarre Galuppi; mentre la storia della Sonata e del Quartetto per archi, del Concerto grosso e del solistico sarà delineata attraverso le opere di Vivaldi, Tartini e altri.

Il formato dei volumi sarà quello grande usato pei *Denkmäler*. Non sarà risparmiato il corredo delle illustrazioni e dei fac-simili ogni volta che ciò sia richiesto dalla materia, e verrà rispettata la forma antica delle notazioni, di cui si offrirà la riproduzione diplomatica seguendo i metodi ormai divenuti comuni. Ma non si rinunzierà nemmeno alla aggiunta della guida nelle solite due chiavi, facilitante la lettura delle musiche.

Riassunto il programma generale della pubblicazione, senza potere per ora stabilire il numero totale dei volumi, il quale dipenderà dallo sviluppo suo in avvenire, siamo ora

in grado di annunziare l'apparizione dei *primi dieci volumi nel periodo di tre anni dal primo volume che è di imminente pubblicazione*. Di questi dieci, che disponiamo secondo l'ordine alfabetico dei nomi dei collaboratori, diamo qui il contenuto sommario, avvertendo ogni volta che qualcuno di essi sia da considerare come il primo di una serie in continuazione.

G. RICORDI & C.

I SERIE

I e II Volume. Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco. (Giacomo Benvenuti).

I — *Musiche strumentali e « per cantar e sonar » fino al* 1590: *Mottetto* « Cantate Domino » a cinque voci di Andrea Gabrieli; *Salmo* « De profundis clamavi » a sei voci di Andrea Gabrieli; *Ricercare* a otto voci di Andrea Gabrieli; *Madrigale* « Lieto godea » di Giovanni Gabrieli; sette *Ricercari* a quattro voci di Andrea Gabrieli; *Battaglia* di Andrea Gabrieli; due *Arie per sonar* di Giovanni Gabrieli; *Battaglia* a otto voci di Annibale Padovano; *Battaglia* a otto voci di Andrea Gabrieli.

II — Giovanni Gabrieli: *Sacrae Sinfonie*, 1597:
Canzoni del 1°, 7°, 8° e 17° Tono a otto voci; *Sonata Piau e Forte* a otto voci; *Canzoni* del 1° e 12° Tono a dieci voci; *Canzone in eco* del 12° Tono; *Canzoni* del 7° e 12° Tono a dodici voci; *Sonata* dell'8° Tono a dodici voci; *Canzone* del 4° Tono a quindici voci.

(Opera in continuazione).

III Volume. Le Cappelle Musicali Romane e l'arte strumentale nel XVII secolo. (Giacomo Benvenuti).

Girolamo Frescobaldi: *Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo*, 1614 e 1615. — *Il secondo Libro di Toccate, Canzone, versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite di intavolatura di Cimbalo et organo*, 1627.

(Opera in continuazione).

IV Volume. La Cappella Musicale Metropolitana di Milano. (Gaetano Cesari).

Matteo da Perugia (Fac-simili e trascrizioni dal Cod. L. 568 della Bibl. Estense di Modena): *Ave Sancta mundi* a due voci; *Et in terra pax*, quattro frammenti di Messe a tre voci ed uno a quattro voci; *Già da rete d'amor, Sarà quel zorno* a tre voci.

Franchino Gaffurio: Mottetti a tre voci: *Beata progenies; Gloriosae virginis; Sub tuam protectionem; Sponsa Dei electa*. Mottetti a quattro voci: *Ortus conclusus; Descendi in ortum; Tota pulchra; Quando venit; O sacrum convivium; Hoc gaudium; Gaude virgo; Prodiit puer; Joseph conturbatus; Gaude Mater; Ave mundi; Regina coeli; Salve decus; Salve mater; Tu thronus es; Imperatrix gloriosa; O beate Sebastiane; Verbum sapientiae; Castra Coeli; Horas laetas; Imperatrix reginarum. — Missa primi toni brevis* a quattro voci; *Missa montana*, id.; *Missa S. Caterinae virginis*, Quarti toni, id.

(Opera in continuazione).

V Volume. La musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI. (Gaetano Cesari).

Marc'antonio Ingegneri: *Sacrae cantiones, senis vocibus decantandae*, Liber Primus (1591). — Scelta di *Madrigali* a quattro (1578), cinque (1580-1587) e sei voci (1586).

Claudio Monteverdi: *Sacrae Cantiunculae tribus vocibus Claudini Montisviridi egregii Ingegneri discipuli*. Liber primus nuper editus, Venetiis (1582). — *Canzonette* a tre voci, Libro primo (1584). — *Madrigali* a cinque voci, Libro primo (1587).

(Opera in continuazione).

VI Volume. La Camerata Fiorentina. (Fabio Fano).

Vincenzo Galilei, la sua opera d'artista e di teorico come espressione di nuove idealità musicali. Madrigale a tre voci del 1° Libro (1574); i *Madrigali* a quattro e cinque voci del 2° Libro (1587); *In exitu* (dal *Fronimo*). Musiche per liuto trascritte dal *Fronimo* e da un Cod. fiorentino del 1584.

VII Volume. Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell'Ottocento. (Vito Fedeli).

Giacomo Battistini: *Gaudeamus omnes*, a quattro voci; *Alma Redemptoris*, id; *Messa* ad otto voci in due cori ed organo; *Stabat Mater*, a quattro voci; *Lauda Sion* a 4 voci.

Gaudenzio Battistini: *Salve Regina*, a quattro voci e violoncello; *Quindici Mottetti*, a quattro voci; *Messa da requiem*, a quattro voci; *Fuga: Cum Sancto Spiritu*, a quattro voci, organo e orchestra; *Dixit*, id.

VIII Volume. L'Oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli. (Guido Pannain).

La polifonia cinquecentesca ed i primordi del secolo XVII. Musica sacra e spirituale:
Gian Domenico Montella: *Mottetti e Messe* ad otto voci (1600).
Giov. Maria Trabaci: *Mottetti* a cinque, sei e otto voci (1603).
Carlo Gesualdo Principe di Venosa: *Mottetti* a cinque voci (1603).
Scipione Dentici: *Madrigali spirituali* a cinque voci (1629).
Giov. Maria Sabino: *Mottetti* a due e tre voci col basso (1627).
Camillo Lambardi: *Mottetti* a tre voci col basso (1628).

(Opera in continuazione)

IX e X Volume. I Conservatori veneziani e la musica strumentale. (Fausto Torrefranca).

I — Baldassarre Galuppi (1706-1785): *Sonate per cembalo.*

(Opera in continuazione).

II — Giovanni Platti (1690?-1762): *Sonate per cembalo e Sonate per flauto.*

NOTA

Il secondo gruppo di volumi, che uscirà nel secondo triennio, tosto esaurita la pubblicazione di quelli annunziati pel primo gruppo, comprenderà, oltre alle annunziate opere in continuazione, una larga rappresentanza di musiche strumentali di Antonio Vivaldi: Trii, Sonate, « Concerti grossi » e solistici; un melodramma veneziano del '600 ed un'opera buffa napolitana del '700; uno studio di Fausto Torrefranca sulla scenografia dell'opera in musica sopratutto in rapporto alla monodia; una scelta di « Frottole » del Petrucci; composizioni sacre e profane di scuola veneziana e le musiche madrigalesche fiorentine che hanno preparato l'avvento del melodramma, ordinate in analogia alle Istituzioni che le videro nascere, declinando il XVI secolo.

CONDIZIONI DI VENDITA

L'opera Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, uscirà in volumi solidamente rilegati, di circa 250 pagine ciascuno, formato in 4°.

Per tutti coloro che assumeranno l'impegno di acquistare la Prima Serie (10 volumi) il prezzo complessivo sarà di Lire it. 1300, pagabili in ragione di L.it. 130 alla pubblicazione di ogni volume. (Nel prezzo suddetto è compresa la spedizione del volume, ben imballato, franco di porto).

Costo di un volume separato L.it. 160, oltre le spese di porto.

A richiesta si invia specimen e scheda di sottoscrizione

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Società delle Cartiere Meridionali

Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:
ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)
GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere
Sede in ROMA
Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:
TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE
ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIII. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXXI

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

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

MUSICA PER STRENNE

E. 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,—

E. BIANCHINI.

120647. NATALE. Piccola Suite per Pianoforte. Op. 4. Tre pezzi . . . . . » 5,—
120648. LA GIORNATA DI BEBÈ. Per Pianoforte. Op. 5. Sei pezzi . . . . . » 6,—
DANZE 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. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 12. Sette pezzi . » 8,—
120649. MOUSMÉ. Op. 6 . . . » 4,—
121951. LA BELLA UMILTÀ. Fiaba musicale. Per Pianoforte . » 5,—
121952. BELLINA E IL MOSTRO. Fiaba musicale per Pianoforte » 6,—
121953. BIONDINA. Fiaba musicale per Pianoforte . . . . . » 5,—
121954. IL CALIFFO CICOGNA. Fiaba musicale per Pianoforte . . » 5,—
121955. IL GATTO CON GLI STIVALI. Fiaba music. per Pianoforte » 5,—
121956. ROSASPINA. Fiaba musicale per Pianoforte . . . » 5,—

V. BILLI.

117450. IL PARADISO DEI BAMBINI. Sei pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337 » 8,—
115817. ETÀ FELICE. Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 310 . » 5,—
120450. CAMPANE DI NATALE. (it. inel.) (MS-Br) . . . . . » 6,—
122053. L'ENFANT PRODIGE. 4 Morceaux faciles. (1. *Petits arabes*; 2. *Grand'mère raconte*; 3. *Sorrento*; 4. *Bergère*) . . L. 8,—
(I singoli brani si vendono anche separatamente).

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,—
103477. IL RACCONTO DELLA NONNA. Seguito di sette pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Metlicovitz . . » 25,—

G. CIANETTI.

117959. ZAMPOGNATA. Pezzo caratteristico per Violino, con accomp. di Pianoforte . . . . » 5,—

C. LOPEZ BUCHARDO.

119648. LES ROSES DE NOËL. Mélodie. (S.-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,—

M. MARTINELLI.

122173. IL RE DELLE SPELONCHE. Operetta in un atto e tre quadri (per il teatro dei fanciulli) su libretto di E. PREDONZANI . . . . . » 12,—

E. MONTANARO

120643. IL SOGNO DI LIOLÌ E LIOLÀ. Fiaba per Pianoforte. Sei pezzi . . . . . » 10,—

C. MORI.

117739. «FULGIDA AURORA». Canzoniere ad uso delle Scuole primarie e secondarie, con accompagnamento di Pianoforte. Parole del prof. Giuseppe Moro » 5,—

E. ODDONE.

112415. CANZONCINE PER I BIMBI, con accompagn. di Pianoforte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni . . . . . » 6,—
117046. CANZONI MINUSCOLE, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Hedda, con illustrazioni . . . . . L. 6,—
114503. ACQUARELLI INFANTILI. 15 Pezzettini per Pianoforte . . » 15,—
119007. DIECI LIRICHE INFANTILI di Hedda musicate: 1. *Dice la mamma*. - 2. *L'erba «Voglio»*. - 3. *Le aste*. - 4. *Ninna-nanna*. - 5. *La festa di mammina*. - 6. *Il mio musetto*. - 7. *In castigo*. - 8. *La preghiera di Natale*. - 9. *Il pulcinella*. - 10. *Tra due litiganti* . . . . . » 5,—
120762. LA LEZIONE DI MEO. Fiaba in un atto per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—
119848. PETRUCCIO E IL CAVOLO CAPPUCCIO. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—
120071. IL DONO 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 (Ms-Br). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace:
121001. Per Canto e Pianoforte . » 8,—
121007. Per Voci infantili, senza accompagnamento . . . . . » 4,—

F. B. PRATELLA.

119308. LA NINNA-NANNA DELLA BAMBOLA. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . L. 20,—

P. QUARATINO.

120833. QUADRETTI. 5 Pezzi per Pianoforte . . . . . » 6,—

V. SCARAMUZZA.

119318. PREGHIERA DI NATALE. Versi di E. Panzacchi. (S.-T.) » 4,—

A. SCHINELLI.

CANZONIERE DEI FANCIULLI per Cori e Pianoforte:
120171. VOL. I. Canti religiosi » 20,—
120177. » » Parte di canto » 12,—
120172. » II. Canti patriottici » 15,—
120178. » » Parte di canto » 8,—
120173. » III. Canti di argomento diverso » 15,—
120179. » » Parte di canto » 8,—

M. TARENGHI.

120200. PRIMAVERA. Piccolo poema (Canto e Pianoforte) per voci di bimbi . . . . . » 6,—

M. ZANON.

CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelia Zanon:
118261 a 118265. Fascic. I a V. Ciascuno . . . . . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

MUSICA D'OGGI, che sta per entrare nel suo 14° 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 1932:

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,-
L'importo si può versare sul Conto Corrente 3-2069

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

Recentissimo:

L'ANNUARIO MUSICALE ITALIANO del 1931-32

Questa pubblicazione, unica in Italia, entra nel suo ottavo anno di vita ed ha conquistata una grandissima diffusione

Tutti gl'indirizzi, tutte le industrie
CINQUANTA illustrazioni

Costa L. 12,50
Agli abbonati di MUSICA D'OGGI L. 10 franco di porto.

Inviare vaglia direttamente all'
ANNUARIO MUSICALE ITALIANO
ROMA (136) - Via Clitunno, 13

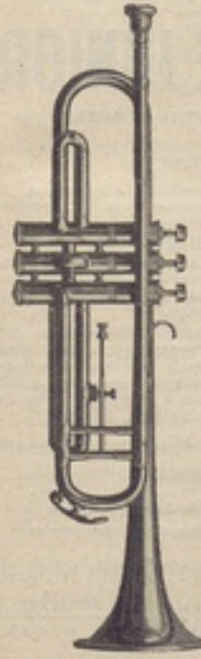
La "ODEON" presenta due dischi d'eccezione:

ASSOCIATION ARTISTIQUE
DES CONCERTS COLONNE
sotto la direzione del Maestro G. PIERNÉ

5644 F	I Maestri Cantori di Norimberga (Wagner)	
	Preludio Atto 3.° Parte I.	172189
	a) Preludio Atto 3.° Parte II.	172189
	b) Entrata degli Apprendisti	
5645 F	I Maestri Cantori di Norimberga (Wagner)	
	Danza degli Apprendisti	172190
	Marcia delle Corporazioni	172190

Siamo certi che il nostro pubblico accoglierà con gioia la pubblicazione di questa Suite orchestrale, tratta dal 3° atto dei «Maestri Cantori», il più chiaro ed equilibrato fra tutti i capolavori del genio di Bayreuth.

CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
Soc. An. COMMISSIONARIA - N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO



S. I. M. A. F.
ADOLFO LAPINI - EFREM BENELLI
STABILIMENTI ITALIANI MUSICALI ASSOCIATI
9 - VIA DEL GIGLIO - 9
FIRENZE
Casella Postale 127 - Telefono intercomunale 27-925
Indirizzo Telegr.: LAPINI MUSICA - Firenze
C. P. E. 47074

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA DELLA CASA:
COUESNON S. A. - PARIGI
LA PIÙ IMPORTANTE FABBRICA DEL MONDO DI ISTRUMENTI MUSICALI

7 OFFICINE

La Marca "MONOPOLE" è garanzia della migliore fabbricazione

Catalogo 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. — I nuovi programmi dei Conservatori . . . . . Pag. 487

A. Della Corte. — Due opere teatrali inedite di G. Pugnani . . . . . » 490

F. B. Pratella. — Variazioni ed evoluzioni della poesia e della musica popolare . . . . . » 498

S. A. Luciani. — Nazionalismo e imperialismo musicale . . . . . » 501

RIVISTA DELLE RIVISTE: Orientamento musicale. - Una lettera inedita di G. Frescobaldi. - Italia. - Estero . . . . . » 504

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera da Londra (G. R. Foa) . . . » 512

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 518

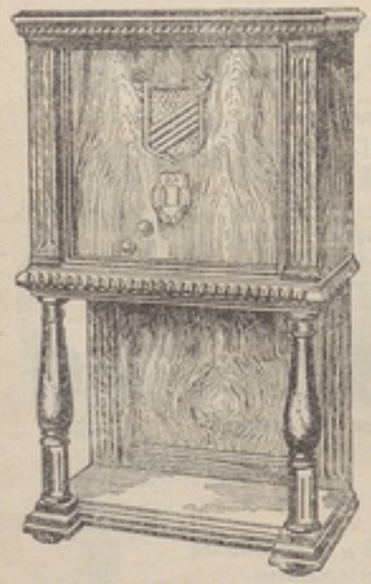
IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 521

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 524

INDICE delle materie pubblicate nel 1931 . . . . . » 526

BRANO MUSICALE

D. De Paoli. - *Campanellin d'argento.* Pianoforte.



Il MUSAGETE JUNIOR

Produzione della Fabbrica Italiana Magneti MARELLI

CARATTERISTICHE

Funzionamento per tensione da 110 a 220 volts da 40 a 100 periodi.

Valvole. — 5 valvole di cui tre schermate (una di esse rivelatrice), una valvola di potenza, una valvola raddrizzatrice.

Altoparlante elettrodinamico — Riproduzione del suono ad alta risonanza, con purezza, senza distorsione, diametro dell'altoparlante: m/m 250.

Mobile. — In noce scuro, stile fiorentino 1500, costruzione solida ed elegante.

Dimensioni. — Altezza m. 1, larghezza cm. 57, profondità cm. 35.

Comandi. — Due comandi. - Comando di sintonia, comando dell'interruttore e regolatore del volume di suono.

Prezzo. — Prezzo netto dell'apparecchio senza basamento, compresa tasse, franco nostri magazzini a Milano o presso le nostre Filiali: **Lit. 1480.**

Col basamento Lire 100 in più.

Si possono captare tutte le Stazioni Europee

Potenza, selettività, riproduzione perfetta

Vendita rateale presso la n./ Sede e le n./ Rivendite autorizzate

L. 1480 (Tasse comprese) senza basamento.

S. A. RADIOMARELLI - MILANO VIA AMEDEI, 8 Tel. 86-035

ANNO XIII DICEMBRE 1931-X N. 12

MVSICA D'OGGI

I nuovi programmi ne' Conservatori

Son venuti e c'è da esserne lieti. Se non son perfetti e comodi — e son anche spesso pesanti — c'è da esserne lieti perchè almeno ci han sbarazzati dei vecchi. De' quali poi non se ne poteva più. Piccoli stretti opachi stagnanti muffiti, non se ne poteva più, docenti e studenti.

Ma si sa: i nuovi non son perfetti. E v'è già chi brontola e ringhia in sordina e per questo e per quello. Si sa che ogni novità scomoda qualcuno e qualcosa, chiude una strada e n'apre un'altra, tronca un'abitudine e costringe a pensare e preparare. E c'è da aspettarsi il boicottaggio e i boicottatori e la resistenza passiva e sorda. Istituzioni e innovazioni fasciste ne san qualcosa. E ne sa qualcosa la riforma degli studi del senatore Gentile.

Ma poco importa o punto. La strada è bella anco se i compagni seccano o, alla men peggio, ti fan dormire.

Poi, i programmi non son mica fusi nel bronzo o incisi nella pietra come le tavole della legge di Mosè: e se c'è qualcosa che s'abbia da modificare o correggere si possono rifondere o reincidere.

***

C'è qualcosa di mio in questi programmi.

Non lo dico per superbia. Son lieto che ci sia perchè son convinto dell'utilità e della bontà del fine. Per questo, non per altro.

Ne scrissi una prima volta su questo stesso periodico — aprile 1928 — e ne riscrissi più tardi — lettera aperta all'on. maestro Mulè in *Rassegna Musicale*, settembre 1929. — Proponevo l'inclusione delle sottotesi scritte nell'esame di diploma in composizione: la rimozione della fuga dall'esame di diploma a quello del settimo anno: lo sdoppiamento — io avevo proposto il triplicamento ma ammetto che praticamente non è possibile — lo sdoppiamento del corso di storia della musica. Ritrovo questo nei nuovi programmi.

Voglio restare un istante sulle sottotesi, com'io le dicevo, ossia su quelle che il regolamento dice « analisi per iscritto di un brano musicale di notevole importanza, scelto dal Ministero » [Composizione, III - Programma degli esami di diploma, 4].

Penso che correranno subito un pericolo. Forse per la novità non saranno

intese come devono. Si piglieranno alla leggera o senz'altro come cose inutili. E son tutt'altro. Son due cose sopratutto: una cosa utilissima allo studioso per conoscere musiche stili abitudini, sopratutto di casa nostra, e dunque per questo han valore storico e critico: un'altra cosa altrettanto utile allo studioso per guidarlo nella creazione e farlo pensare sui valori degli elementi sonori e prestargli delle idee e fargliene trovare delle nuove e spronarlo e incitarlo e aprirgli orizzonti, chi ne abbia la testa e il cuore...

Ma per esser tutto questo bisogna che non solo lo studioso ci metta, si sa, il suo volere e il desiderio di guardare, di vedere: ma bisogna che il docente l'aiuti e lo conduca colla sua esperienza e l'assista colla sua pazienza e gli discopra col suo acume e col gusto e coll'amore del bello le cose belle e anche le brutte, le cose forti e le deboli, quel che dice e che non dice, che esprime e non esprime nulla.

Nei Conservatori nostri sono docenti di valore e faran cose belle e preziose quando vedano qual'è lo scopo vero e l'utile della nuova prova, quando s'innamorino della nuova missione...

***

Una lieta sorpresa trovare fra le prove d'esame in composizione tre variazioni per piccola orchestra! Ottimo mezzo didattico la variazione. E lungamente sperimentato con risultati brillanti e durevoli.

Fui già aspro per la sonata che dà un linguaggio disusato alla nostra inquietudine e alla nostra fretta. E lo sono.

Forma nobile certo, grande nome di grande casato e di alto lignaggio: da tutti adorata da pochi posseduta, eroina d'innumeri romanzi nati vivi e nati morti, anima di capolavori autentici e maschera sparuta e smorfiosa su qualche rachitica figura... Non è più per noi.

Ma la variazione sì. E se dentro non c'è l'anima perchè il creatore non ce la sa mettere, è almeno un bel giocattolo sonoro, spasso e trastullo per i nostri poppanti oggettivisti. Costruzione ingegnosa che lima il cervello e gl'impara a limare. Pratica viva che ti fa vedere per quale stelo il bel fiore salga da un piccolo seme. Raziocinio, forza di raziocinare: deduzione conseguenza corollario. Un mattone quel piccolo tema e poi vien su la casa! Un palmo di terra quel tema e di lì parti a vagabondare per boschi e valli e monti e acque l'alba il vespro la notte....

Pratica viva questa che ti fa il dizionario e il linguaggio. Quel che domani ti serve a dir le cose grandi, se l'hai da dire.

***

Certo vi son disparità e disuguaglianze.

Ci son cose, diciamo, coraggiose ed esclusioni difficili a spiegarsi.

Il *bolero* e la *valse* op. 42 di Chopin, i *papillons* di Schumann al quinto anno non sono un pretender troppo? E la *ballata* in *la mebolle* e lo *scherzo* in *do diesis min.* al settimo? Gli esami di compimento del corso medio non sono qualche poco pesanti?

La *sonata* op. 53 di Beethoven, « L'Aurora », non è fra quelle del corso medio ed è esclusa dagli esami di diploma. Allora?

Nelle classi di violino al compimento del corso inferiore si chiede uno *studio* di Kreutzer a corde doppie fra tre presentati dal candidato. La difficoltà non è eccessiva? Perchè non lasciare al candidato una scelta fra studi più semplici e dunque, in quello stadio, più utili di Fiorillo o Giorgetti o Gaviniès o Campagnoli?... Si noti che gli stessi studi di Kreutzer in numero non più di tre ma... di quattro si ritrovano dopo tre anni al compimento del corso medio. L'allievo di violino non fa dunque che studiare Kreutzer? E dopo tre anni di studi e di progressi, si suppone, è sempre a Kreutzer?

All'esame di diploma, sempre nelle classi di violino, si chiedono *sonate* di Bach, *sonate* del 6, 700, *capricci* di Paganini e *concerti* o parti di *concerto* da Bach ad oggi. Ma questo è poco, il campo è angusto anche se i nomi son grandi, la tecnica soverchia la musica, il meccanismo è al posto dell'arte, le dita han preso il cuore ed il cervello e l'han buttati di là... Ben altra ricchezza e veramente grande e signorile e pensosa è nel programma di diploma per il pianoforte. Perchè questa disparità? Questa disuguaglianza? Perchè questa mancanza di nomi? Il violino non ha una sua letteratura musicale e virtuosistica? Non ha le sue *sonate?* i suoi pezzi?

La viola è posta nelle mani dello scolaretto subito, fin dal primo anno: uno scolaretto che potrà avere quattordici anni e potrà averne anche nove. Come potrà questo scolaretto maneggiare la viola? Dandogli un tre quarti di viola? E allora diamogli il violino: no?

E di fatto io penso che i primi cinque anni la pratica dell'arco e della tastiera lo scolaro l'abbia da fare col violino.

***

Piccole mende che si correggono.

Ma di contro una grande nobiltà d'intenzioni e, volendo, una larga pratica utilità. Temi di lavoro, altezza di pensiero, campo aperto a larghi orizzonti: v'è lavoro per tutto e per tutti. La fucina della musica è novamente aperta e sfavilla allegramente e i colpi sull'incudine son sonori e armoniosi e l'onda del suono ne esce per tutto il paese e fuori.

LUIGI PERRACHIO.

Strenna indicatissima e significativa:

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

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

con Note storiche di **ANTONIO MONTI** e Introduz. di **S. E. PIETRO FEDELE**

FRONTESPIZI, RITRATTI, VIGNETTE, ecc., FACSIMILE DALL'EPOCA

120661. Volume I. Sino al 1849 . . L. **50,—**
120662. » II. Dal 1850 in poi » **50,—**

G. RICORDI & C. - EDITORI

Due inedite opere teatrali di G. Pugnani

E sarebbe più esatto il dire: due fra le inedite opere teatrali del Pugnani, chè non una di esse passò alle stampe; nè io vorrei raccomandarle a un editore cui fossi amico, neppure col pretesto del bicentenario della nascita dell'autore! Poichè mi son venute a portata della mano, e nessuno, ch'io sappia, ne ha finora trattato, mi è parso opportuno di sfogliarle e di rilevarne le caratteristiche (1).

Di fatto, fra le attività del famoso concertista, compositore di sonate e d'altre forme strumentali, insegnante e capo di orchestre, quella operistica non fu casuale nè effimera. Anzi occupò tutta la sua vita. Ammesso a dieci anni nell'orchestra del Teatro Regio, egli restò sei lustri fra i secondi e i primi violini, prima di diventarne il capo; a Londra diresse opere teatrali, e ne compose a Torino e altrove.

Per illustrare questa parte della sua carriera, prescindendo sia dagli insegnamenti di G. B. Somis e dalla frequenza del Bini (2), sia dalla sua arte e pratica concertistica, ricordiamo le conoscenze da lui successivamente fatte nel campo del melodramma.

Dal '41 al '49 gli avvenne di partecipare, come violinista al Regio, ad esecuzioni di opere di Jommelli (*Semiramide, Tito Manlio*), Gluck (*Poro*), Hasse (*Demetrio*) e dei minori Auletta, Bernasconi, Lampugnani, Sordella. Recatosi a Roma per studiare il contrappunto col Ciampi, poco o nulla potè ascoltarvi nei teatri, rimasti chiusi nella stagione carnevale-quaresima 1749-50 per l'Anno santo; neppure l'*Artaserse* dell'Jommelli, essendo egli giunto colà nel maggio del '49. Probabilmente conobbe l'Jommelli, che allora risiedeva a Roma (3), e ascoltò di lui l'*Isacco*, eseguito al Collegio germanico-ungarico il 6 febbraio '50 e ripetuto alla Chiesa nuova dei Filippini. Potè ascoltare altri oratori, per esempio l'*Jefte* di Perez (4). In quanto al Ciampi, che si dichiarò contento dai rapidi progressi dell'allievo (5), e che stava per partire per Londra, nulla potremmo aggiungere alle pochissime e incerte notizie di lui, riferite dai lessici.

Troncati gli studi col Ciampi, Pugnani ritornò fra i violini del Regio, e con essi eseguì, fra l'altro, il *Farnace* del Perez, il *Dario* di Galuppi ('51), la *Nitocri* del Cocchi ('52), il *Medo* dell'Abos ('53). Non potendo seguirlo, per difetto di dati sicuri, nei viaggi compiuti fra il '54 e il '57, non faremo ipotesi intorno alle opere e ai compositori conosciuti fuori d'Italia. Ritornando al Regio, che fra il '57 e il '60 scelse con miglior cura le partiture da rappresentare, il Pugnani ebbe a suonare fra l'altro l'*Arsinoe* del Ciampi ('58), *Enea nel Lazio* di Traetta e la *Clemenza* di Tito di Galuppi ('60), l'*Artaserse* di J. Ch. Bach e *Tigrane* del Piccinni ('61), il *Demetrio* di G. Scarlatti ('62), *Catone in Utica* di Di Majo e *Pelopida* di G. Scarlatti ('63), la *Sofonisba* del Galuppi ('64), *Montezuma* del Di Majo e l'*Olimpiade* dell'Hasse ('65), *Alessandro nelle Indie* del Sacchini ('66).

***

Alla venuta di G. C. Bach in Torino, nel '60-'61, per la rappresentazione dell'*Artaserse*, crediamo di attribuire una importanza notevole per lo sviluppo della carriera del Pugnani. Il Bach non dimenticò il Pugnani allorchè, istituiti a Londra, in compagnia dell'Abel, i concerti popolarissimi che si svolsero nelle sale di Haymarket e di Soho, e poi di Almack, dominò anche il campo operistico, dirigendo il King's Theatre. Dal '60-'61 la fama del Pugnani s'era di molto accrèsciuta, oltre che per la sua attività concertistica, anche per la composizione di opere strumentali, stampate a Londra, a Parigi, ad Amsterdam. Peter Welcker, che fondò la sua casa editoriale a Londra verso il 1764 (così indica il Grove), s'affrettò a pubblicare parecchie musiche da camera del Pugnani. Dunque egli fu chiamato dal Bach per dirigre al King's Theatre, nel '67, opere di Guglielmi, di Piccinni (*La schiava*), di Alessandri. E qui è da notare che Felice Alessandri (nato a Roma nel 1747), marito della cantante Guadagni, era venuto a Torino verso il '67; probabilmente Pugnani presentò a Londra l'Alessandri o con lui si accompagnò nel viaggio.

Dalla documentata biografia di J. Ch. Bach redatta da Ch. Sanford Terry (London, Oxford Un. Press, 1929) ricaviamo altre notizie della fortuna londinese del Pugnani. Questi diresse al King's Theatre parecchie opere italiane dal 16 gennaio al 24 maggio 1768. Nella seguente stagione, dedicata alle opere comiche, gradite più di quelle serie, e iniziata l'otto novembre '68 dall'Alessandri, Pugnani diresse l'otto aprile '69 la sua opera *Nanetta e Lubino* (titolo che sa molto di Favart e di pasticcio), la sola verosimilmente comica da lui composta; e quell'opera, dice il citato Sanford Terry, piacque più delle precedenti. Durante questo soggiorno londinese ascoltò e frequentò, naturalmente, artisti italiani.

Nuovamente a Torino, alla fine del '69 o nei primi del '70, gli era possibile di passare dal posto di capo dei secondi violinisti a quello di primo nella regia cappella e di assumere la direzione dell'orchestra del Regio. E nel '71 cominciava a comporre opere per l'Italia, o più esattamente per Torino, dove era certamente giunta l'eco del successo londinese della sua *Nanetta e Lubino*. Esordì con « *Issea* | favola pastorale per musica | da rappresentarsi | nel Regio Teatro di Torino | per le auguste nozze | della real Principessa | Maria Giuseppa Luisa Benedetta | di Savoia | col real Principe | Luigi Stanislao Saverio | Conte di Provenza | l'anno 1771... La poesia è del signor Vittorio Amedeo Cigna Santi

(1) Il solo accenno al Pugnani operista ch'io conosca è questo del Burney, *History*, ecc., IV, p. 494 n.: « Benchè valoroso e celebre insegnante di violino, sembra che abbia cominciato a scrivere per voci troppo tardi nella sua vita, per eccellere nelle composizioni liriche. Finchè visse in Inghilterra compose pertanto opere serie per parecchi grandi teatri d'Italia ».

(2) Poichè i biografi di Pugnani hanno vagamente accennato a Pasquale Bini detto Pasqualino, il violinista che, per desiderio di Carlo Emanuele III, di G. B. Somis e di Giay, il Pugnani avrebbe frequentato a Roma, e dal quale egli avrebbe appreso qualche aspetto dell'arte e della tecnica tartiniana, è da ricordare (grazie alle *Aggiunte e correzioni*, ecc. del Radiciotti, in Samm. d. I. M. G. XIV e XV), che il Bini (1716-1770) era stimato dal Tartini « il migliore dei suoi scolari, meraviglioso nella sua professione », e che trovavasi in gravi angustie, allorchè il P. lo incontrò a Roma, avversato da rivali, privo di protezioni (essendo morti il card. Olivieri nel 1758 e il card. Acquaviva nel '47). Stanco delle lotte, rifiutò la protezione del card. York, ritirandosi nella nativa Pesaro nei primi del '50. Pugnani potè dunque frequentarlo otto o nove mesi.

(3) H. Abert, *Jommelli als Opernkomponist*, Halle, Niemeyer, 1908.

(4) Son grato di queste informazioni romane al prof. Cametti e al dr. Rolandi, che si compiacquero di consultare l'uno il manoscritto del Cracas e l'altro la propria raccolta di libretti.

(5) Vedi in S. Corbero di Pamparato, *G. Pugnani torinese*, in « Rivista Mus. It. », 1930, I documenti della carriera del P.

(6) Libretto nella Bibl. Civica di Torino, (7) Id.; (8) Id.

torinese », come reca il libretto (6). Il quale consta di due parti, con cinque mutamenti di scena e quattro personaggi, una donna e tre uomini, con numerosi cori e molte comparse. Il primo febbraio dell'anno seguente andava in iscena « *Tamas Kouli-Kan nell'India* | dramma per musica | da rappresentarsi | nel Regio Teatro | di Torino | nel carnevale del 1772 | alla presenza delle LL. R. M. » (7). Anche questa volta il libretto era del Cigna Santi. Tre atti, otto mutamenti di scena, sei personaggi, due donne e quattro uomini, senza cori, con molte comparse.

Nello stesso 1772 riparti per Parigi e per Londra. Rifece tale viaggio nel '73, e il 30 marzo presentò a Londra *Apollo e Issea*. Morto nel '73 Carlo Emanuele III, gli succedeva Vittorio Amedeo III, che già aveva preso a stimare e proteggere il Pugnani. Questi, ritornato a Torino, nel '74, compose parecchie marce, e nel '75 l'*Aurora*, libretto del piemontese Gian Domenico Boggio, « festa per musica | per le nozze | di Carlo Emanuele principe di Piemonte | con Adelaide Clotilde di Francia » (8). Come l'*Issea*, anche l'*Aurora* consta di due parti, con sei mutamenti di scena; ha quattro personaggi, due uomini e altrettante donne, cori e comparse.

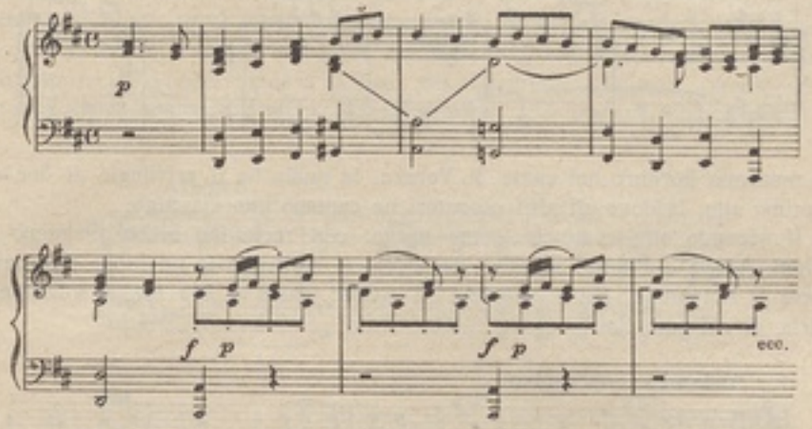
Concertatore al Regio, Pugnani diresse fra il '70 e l'80 opere di maggiori e di minori: di Anfossi, Paisiello, Colla, Guglielmi, Alessandri, Rubini, Ottani, Bertone, Insanguine, Mortellari, Sarti. Intanto il 16 gennaio '76 era nominato da Vittorio Amedeo III direttore generale della musica strumentale e primo violino di camera. Capeggiava l'attività musicale della città e riceveva frequenti inviti da corti straniere. Nello stesso '82, accolto l'invito di Napoli, vi si recò, diè concerti nel palazzo reale e pubblicamente, e promise l'*Adone e Venere* per l'anno seguente. Ritornò a Napoli il 7 dicembre '83. Nel gennaio dell'84 l'*Adone e Venere*, libretto di Gabriele Boltri, era rappresentato al San Carlo.

***

Commessa al Pugnani dalla corte di Napoli per far cosa gradita alla corte sarda e all'insigne suo violinista, la partitura di *Adone e Venere* valse a dimostrare al melomane pubblico del S. Carlo che anche un torinese era capace di fare un'opera seria, così e così, secondo le forme quasi secolari del melodramma italiano, senza presumere di riformare il teatro, senza dare ascolto alle polemiche dei fastidiosi novatori. Che in quell'opera del torinese abbiano inoltre gustato i napoletani la piacevolezza delle cantilene e della vocalità, di cui erano desiderosi, è un'ipotesi non sostenibile, mi sembra. Se qualche indizio può giovare, *Adone e Venere* lasciò debole traccia di sè nella memoria dei napoletani, in mezzo alla grande fioritura delle opere sancarliane. Se il Croce, preziosissimo per le indagini sui teatri di Napoli (9), non avesse accertato la data della rappresentazione, il Florimo non sarebbe stato in grado di fornircela, egli che non riuscì, evidentemente per la perdita dei documenti teatrali, a rintracciare neppure i nomi dei cantanti, e fu tratto a errare nel titolo, nel nome del librettista e nella qualifica dell'opera (10). Dramma, egli lo definì, ed è piuttosto una « favola pastorale » o « festa per musica ».

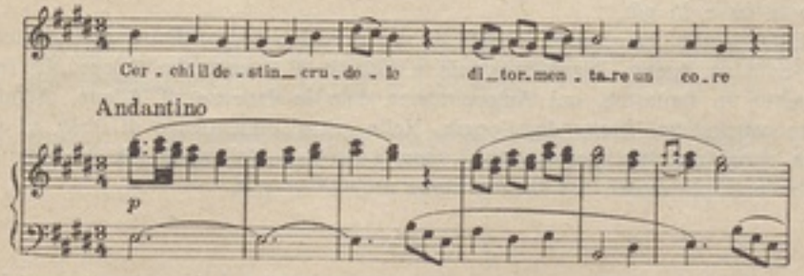
(9) *I Teatri di Napoli*, 1ª ed., Napoli, 1891, pag. 390.
(10) Florimo, *La scuola*, ecc., IV, pag. 250.

Apre la partitura (11) una sinfonia per 2 corni, 2 trombe, 2 clarinetti, 2 oboi e quartetto d'archi. Quattro movimenti contigui. Uno squillante « Allegro assai » introduttivo, di otto battute; un « andante », che è la parte migliore, delicata e affettuosa, e così comincia:

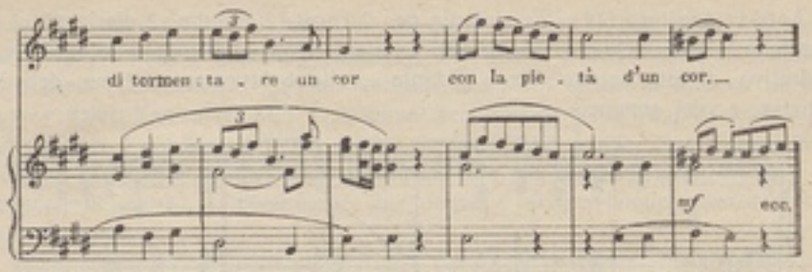


tale tema vien ripetuto tre volte; un « allegro assai », sbrigativo e usuale, con un certo cipiglio drammatico; un brillante 6/8, arieggiante la caccia, che occupa tutta l'orchestra, mentre i due tempi centrali erano stati affidati specialmente al quartetto d'archi. Non svolgimenti tematici. I violini secondi raramente contrappuntano i primi, spesso li seguono in terze o li accompagnano con un basso albertino. Giro tonale semplicissimo. Una cosa modesta; notevole soltanto l'andante accennato.

I personaggi: Adone, Diana, Filinto, Amore, Venere, soprani; Marte, tenore. La favola è in tre atti. La inizia un coro a quattro voci, per lo più omofono, con rari accenni di imitazione, che, replicato tre volte, è inframmezzato da pezzi solistici. Seguono altre paginette, e anche brevi frammenti corali in mezzo ad arie. Adone abbandona Diana per Venere, Diana, gelosa, eccita Marte. Questi sorprende Adone, Venere e Amore. Venere, intimidita dalla presenza di Marte, mentisce, accusa Adone di seduzione e lo scaccia da Cipro. L'aria di Adone, che preferisce di morire accanto a Venere, è fiorita e insignificante. Marte è « eroico », enfatico e vano, fra tutti il più « virtuoso ». Amore canta invece un'aria delicata, accompagnata dal quartetto.

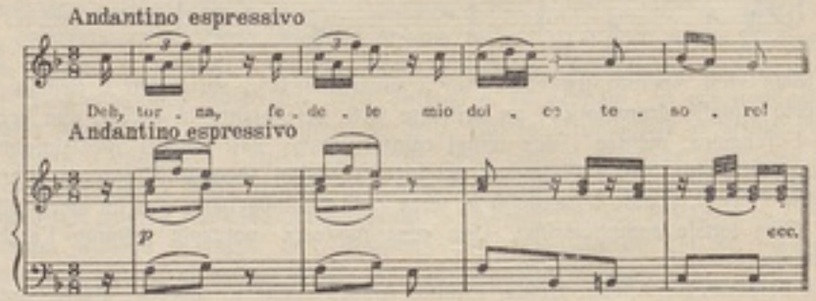


(11) Nell'Archivio dell'Acc. Filarmonica di Torino.



Non mancano fioriture nel canto di Venere, la quale ha il privilegio di due arie, nel primo atto, laddove gli altri esecutori ne cantano una ciascuno.

Il secondo atto comincia, come usava, con recitativo secco. Seguono cori omofoni. Adone e Filinto, scacciati da Cipro, si ritrovano in un luogo incantevole. Venere li raggiunge, poi s'allontana. E Adone canta la sua mesta solitudine in un'aria, di cui ecco l'*a*:



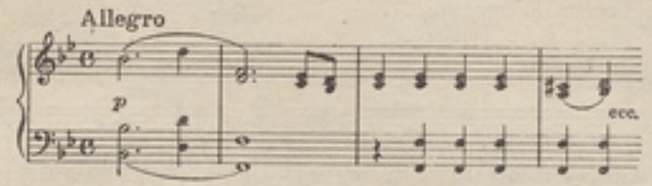
il *b*, « allegro assai », è banale, segue la replica dell'*a*. Irosa e vendicativa, Diana comunica a Marte i suoi propositi, in recitativo secco: ridesterà in Adone l'antica passione della caccia, manderà daini e cervi nel giardino ove egli sta prigioniero di Venere, e, mentre egli attenderà a ferire, lo farà straziare da un feroce cinghiale. Segue un'aria « eroica ». Poi Venere nuovamente mentisce, e nega a Marte d'aver ospitato Adone. Marte risponde con pari eroicità di virtuosismi. Amore salva Adone dall'insidia di Diana; costei medita di vendicarsi altrimenti. Durante un terzetto scoppia un temporale. I violini si danno un gran da fare, scale di due ottave in su e in giù.

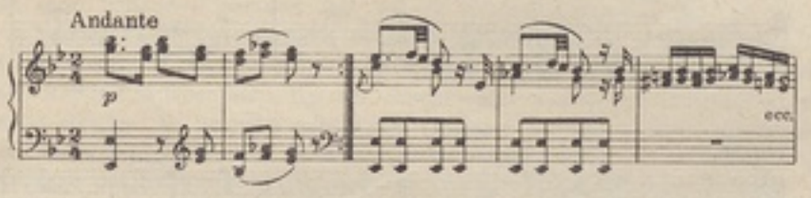
Il terzo atto, brevissimo, consta di un recitativo secco, di un altro accompagnato e di un duetto. Diana annuncia a Venere di aver ferito Adone. In realtà ha trafitto un fantasma, cui Amore aveva dato le fattezze di Adone. Adone e Venere concludono, duettando, l'opera. Nella quale, dimenticavo di dirlo, vi sono cinque o sei recitativi accompagnati, non a servigio dei punti già drammatici o scenicamente più mossi, ma disposti come preludii di arie.

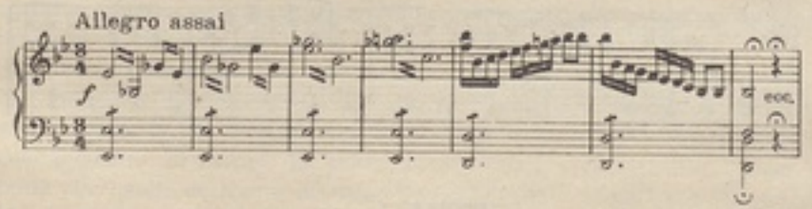
***

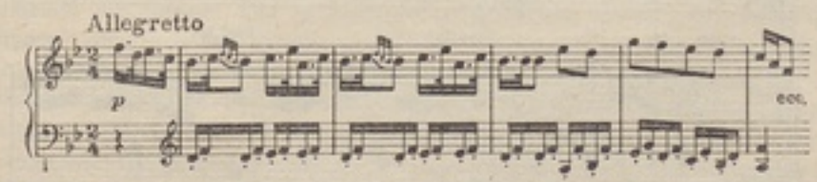
Intorno all'« *Achille in Sciro* | dramma per musica | da rappresentarsi | nel Regio Teatro | di Torino | nel carnevale del 1785 | alla presenza | delle | Maestà

loro » possiamo essere anche più brevi, poichè la poesia è quella, notissima, del Metastasio, il quale non è neppur nominato nel libretto (12). Tre atti, sette mutamenti di scene; tre uomini vestiti da donna e una donna da uomo; quattro soprani (Deidamia, Nearco, Teagene, Arcade), due tenori (Ulisse, Achille), un basso (Licomede). L'*ouverture* è notevole per i temi ben definiti ed espressivi, d'una sobrietà che non è povertà ma proporzione di pensiero e di eloquio, per la varietà dei temi e dei movimenti, quattro e contigui, per una drammaticità episodica e tanto improvvisa quanto rapida a svanire, ma energica e palpitante. Trombe, corni, clarinetti, oboi, quartetto d'archi. Ecco i temi.





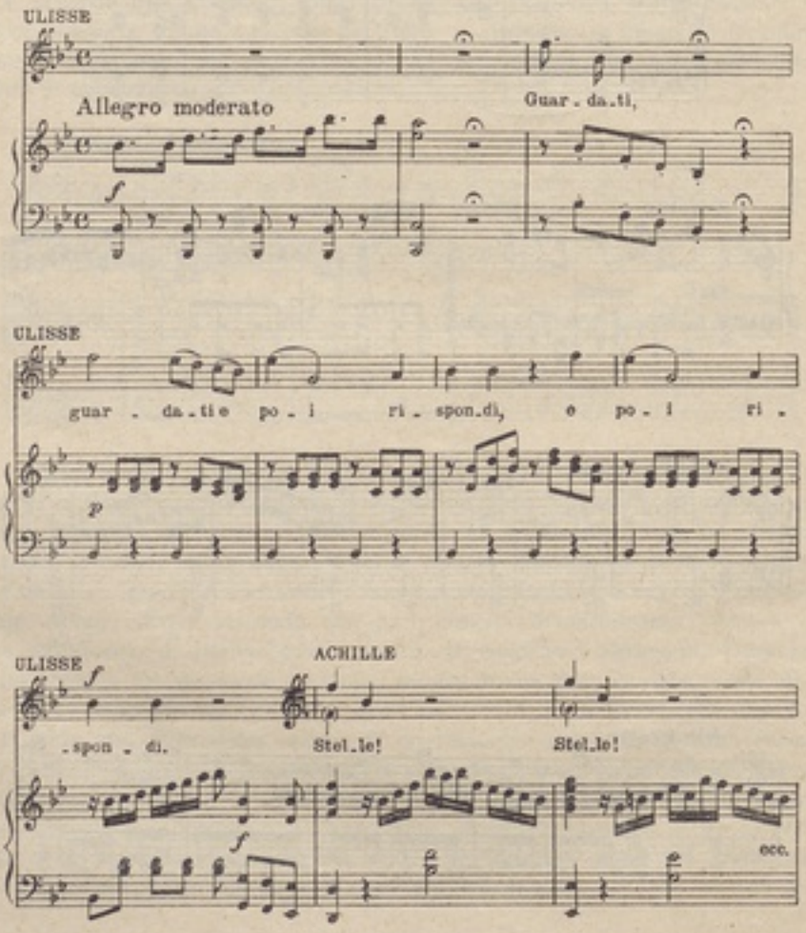




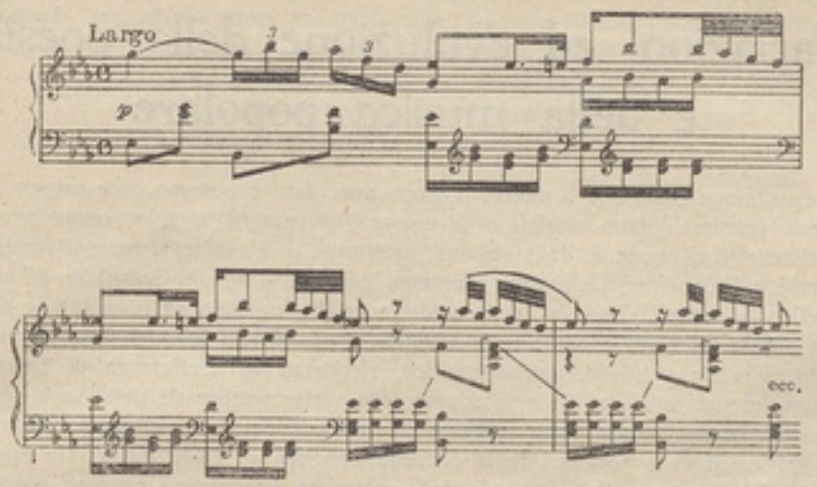
(12) Nella Biblot. Civica di Torino. Part. nell'Arch. dell'Acc. Fil. di Torino.

Per curiosità segnalo un duetto, che sarebbe accompagnato da 4 corni, 2 clarini, 2 oboi primi con i clarini, 2 oboi secondi, fagotti e basso. Erano proprio esclusi i violini e le viole? O fu errore del copista? In quanto all'ambito della gamma di questo pezzo, in si bem., tale strumentazione potrebbe essere verosimile, se pur non sempre ben sonante.

Nel secondo atto v'è una « sinfonia » di 17 battute. Un'aria, si direbbe una cavatina, di Achille è accompagnata dal quartetto pizzicato, con « clarinetta sola »; segue una stretta con tutta l'orchestra. Qualche aria è accompagnata dai soli archi. Un recitativo di Ulisse e di Achille è accompagnato; esso introduce a un ampio e vario terzetto di Deidamia, Ulisse e Achille, che è notevole per l'accento drammatico. Eccone lo spunto:



Nel terzo atto un recitativo accompagnato precede un rondò, di cui ecco il notevolissimo esordio strumentale, affidato specialmente alla « clarinetta sola »:



In tutto, cinque o sei cori, per lo più omofoni; qualcuno di essi ha una certa stringatezza ritmica e ansiosa di gusto gluckiano.

Come risulta da queste partiture, il Pugnani fu uno dei tanti *routiniers* italiani del melodramma settecentesco, ligi alle consuetudini e (nel 1785!) passatisti. Non solo nella stesura. Anche nella sensibilità. Questa non reca mai un qualche decisivo accento del romanticismo, in senso storico. I più patetici toni, rarissimi, sono reminiscenze di Pergolesi, di Piccinni, di Paisiello. Un'aria sulle parole « Mia cara, pensate » (13), che certo non era assegnata a un Achille o a un Ulisse, e di cui il gusto comico, teneramente paisiellano, è evidente, mostra che anche il Pugnani sentiva in certo modo un che di nuovo e di umano e di artistico, appena abbandonasse il ciarpame dell'opera seria.

Rinunciato al dramma in sè e ai congiunti ideali, avrebbe dovuto riuscir lirico, caso per caso, aria per aria; caso, che implica pertanto un momento drammatico, uno stato d'animo di tale o tal'altra persona. Neppure questa considerazione valeva, per quei produttori di motivi! La persona drammatica sembrava non avesse altra continuità che quella derivante dal registro vocale, dalla maggiore o minore capacità al virtuosismo, dall'importanza del ruolo per il quale era pagata. Motivi! Bisognava che fossero belli almeno nel loro spunto, poichè ne mancava ogni intimo o artificioso svolgimento. Ma le ciambelle non sempre riescono col buco, così al Pugnani, come a quanti agivano, e agiscono, e agiranno, in arte, al pari di lui. Compositore strumentale e insigne violinista, non volse all'orchestra teatrale una attenzione degna di lui. Pertanto abbiamo notato qua e là pagine e passi tali che forse non si ritroverebbero in altri operisti della sua levatura.

Demofoonte (Metastasio), nell'87, e « *Demetrio a Rodi* (Boggio) | festa per musica | da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino | per le nozze | delle LL. AA. RR. Vittorio Emanuele | Duca d'Aosta | e Maria Teresa | Arciduchessa d'Austria | l'anno MDCCLXXXIX » furono le ultime fatiche operistiche di Pugnani.

A. Della Corte.

(13) Nell'Arch. dell'Acc. Filarmonica di Torino.

Variazioni ed evoluzione della poesia e della musica popolare

Qualunque occasione o motivo possono aver dato e possono dare origine alla canzone popolare: fatto storico o di cronaca, avventura, motivo leggendario, o tradizionale, o di costume, della regione, nazionale, o di regioni e nazioni straniere limitrofe o lontane; anche usanze e canzoni popolari straniere, importate da viaggiatori, o da cantori girovaghi, o da soldatesche di passaggio od invadenti, o dalla moda stessa; passioni e sentimento religioso predominanti in quel dato momento storico; vicende politiche, spirito satirico, ricchezza ed esuberanza di fantasia, bisogno estetico istintivo. Tale lo spunto, che viene sempre da un solo e primo individuo, ignoto; subito dopo comincia la formazione e la costituzione dei reali caratteri originali e peculiari della canzone popolare e, cioè, quando lo spunto iniziale si è fatto proprietà sentimentale e materiale del popolo: canzone popolare prima di un dato luogo e paese, poi di una data regione; alle volte localizzantesi ed alle volte valicante i confini della regione con maggiore o minor fortuna ed in certi casi oltrepassante anche quelli della patria comune. Durante un tale pellegrinaggio attraverso individui e genti dai gusti, dalla sensitività e mentalità, dai dialetti e dalle abitudini diversi — dove ciascun individuo toglie, aggiunge, sposta, altera e modifica secondo suo intendimento e sua soddisfazione — ed attraverso lassi di tempo, che spesso contano secoli di decorso, nella canzone popolare avvengono le variazioni più sorprendenti di forma e di contenuto ed i connubi più caratteristici fra modi e stili arcaici e moderni e fra dialetti appartenenti a regioni differenti, con prestito, o scambio, o sostituzione di episodi, di locuzioni e di motivi melodici.

Alcuni soggetti di canzone popolare, non solo si presentano espressi in molte regioni od in tutte le regioni contemporaneamente, con caratteristiche e particolari originali dati dalla diversità dei singoli dialetti e da quella del modo di esprimere, di narrare e di presentare il soggetto e gli episodi; ma spesso si ripresentano in epoche diverse, a riprese, espressi in forme metriche e strofiche molto differenti da quelle di origine ed in regioni ed in dialetti, che non hanno contatti o rapporti con quelli, dove per la prima volta il soggetto si è manifestato. Ad esempio, il soggetto della *Passione di Cristo (Pianto della Madonna)* s'incontra in quasi tutte le regioni d'Italia, in ciascuna nel proprio dialetto e con modi particolari e caratteristici di riesprimere un soggetto unico. In molte versioni e varianti conosciute è comune l'episodio della Madonna (madre) che benedice Cristo (figlio).

« — O mamma, mamma, damme la sanda bbenedizzione
« Ca ij so' mmorte 'n croce pe' le peccatore. —
« — Fije, te bbenedica 'sse sande pijede,
« Chi te le vo' vede' tutte 'nghiuvate? » — ecc....

(Abruzzo - Raccolta del Finamore).

Seguono le benedizioni della madre; ma in una versione romagnola non più la madre benedice il figlio, ma il figlio la madre: inversione non occasionale,

ma istintiva, di pieno diritto materno, con passaggio dall'astratto mistico arcaico all'umano concreto, di tempi più moderni e di natura schiettamente popolare.

« Lò us bôta a dì':...
« — Sì' banadêt al pèzz ch'a m'ii aglupé,
« Sì' banadêt al fèss ch'a m'ii fascé,
« Sì' banadêt e' lat ch'a m'avì dê... » — ecc...

(Romagna - Raccolta del Pratella).

(« Lui, Cristo, comincia a dire: — Siano benedetti i panni in cui mi avete « avviluppato, siano benedette le fasce con cui mi avete fasciato, sia benedetto « il latte che mi avete dato... » ecc...). Tale episodio, che deriva forse da un altro del *Vangelo secondo Luca* - Capo XI, Vers. 27: « *E avvenne che, mentre egli « tali cose diceva, alzò la voce una donna di mezzo alle turbe, e gli disse: Beato « il seno che ti ha portato e le mammelle che hai succhiate* » — s'incontra inoltre nella *Devozione del giovedì santo*, lauda che si cantava in Orvieto nel 1378.

Altro esempio: la canzone popolare numero XII della raccolta del Carducci « Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV », assegnata al secolo XIII e che comincia « *Pur bei del vin, comadre — e no lo temperare* », oltre a contare derivazioni nizzarde e provenzali (Provenza - Raccolta dell'Arbaud), ha una notevole variante moderna nelle *Tre comari*, gustosissima canzone piemontese raccolta e pubblicata dal contemporaneo maestro Leone Sinigaglia. La canzone popolare numero XXIII della stessa raccolta, pure assegnata al secolo XIII e che comincia « *Mamma, lo temp'è venuto — Ch'eo me vorria maritare* », ha varianti moderne nei dialetti toscano, marchigiano, lombardo, veneto e ne ha una, volgare ed oscena, in dialetto romagnolo, ottocentesca, che comincia « *La mi burdèla, ta't si arvinéda* ».

Nel *De Babilonia civitate infernali* di Fra Giacomino da Verona del sec. XIII, poemetto in dialetto veneto arcaico, si legge di un dannato:

« E po prendo aqua e sal e caluçen e vin
« E fel e fort aseo, tosego e venin,
« E si ne faso un salso.... ».

Questo motivo — carne di dannato in insalata — s'incontra in una canzone popolare epigrammatica romagnola della seconda metà dell'800.

« Eviva Pio Nono,
« Gregori u si n'è andé,
« L'è là int e' mèzz d' l'inferan
*« Ch'*il cõunza in insalé. »

C'è pure l'antichissimo motivo dell'allodola o rondinella, che sveglia gli amanti nella prima alba — raccolto anche dal genio di Guglielmo Shakespeare ed introdotto in una scena d'amore del suo *Giulietta e Romeo* — il quale ha dato origine a diverse canzoni popolari antiche e ad altre relativamente moderne, toscane, marchigiane, emiliane e venete, dal titolo: *La rondinella d'amore, Il furto amoroso, La rondine importuna*, ecc....

La parte musicale si presenta con gli stessi fenomeni e procedimenti. Valga per tutti l'esempio dell'antichissima canzone della *Girometta*, la cui melodia, divulgatissima già fino dal secolo XIV, s'incontra introdotta in componimenti musi-

cali artistici di autori di quel tempo: in un *Madrigale* scherzoso di Orazio Vecchi (1550-1605), in una *Battalia per liuto* di Domenico Garsi (m. 1630), in un *Capriccio per clavicembalo* di Gerolamo Frescobaldi (1583-1644). Il motivo caratteristico di questa canzone, mentre si trova in *modo minore* e con struttura arcaica così nel Vecchi come nel Frescobaldi, nel Garsi in cambio si trova in *modo maggiore* — tipo moderno — nel quale modo si troveranno poi in seguito tutte le ricomparse e variazioni di detta melodia, che durano fino a tutta la prima metà ed oltre del secolo XIX. La canzone della *Girometta* ha dato origine al genere « girometta » stesso, così che nel bolognese ed in Romagna la parola *zirumlêta — girometta* — ha preso senso generico, per significare canzone, tiritera, filastrocca, vecchissime, stantie e comuni. Il suo motivo melodico è servito anche per cantare testi di canzone di altra struttura e di altro soggetto, accompagnante alle volte la danza ed alle volte no.

Mentre la *Girometta* ed altre canzoni popolari della stessa epoca di origine hanno avuto tanta fortuna e diffusione, così da costituire un *genere*, ed altre, in cambio, si sono subito fermate e localizzate, avviene anche e spesso, che il testo poetico di un'unica canzone — ad esempio: *La donna lombarda* — non solo si presenti in ciascuna regione, in cui si trova, con una melodia differente, ma che in una stessa regione — in Romagna — s'incontri su motivi diversi da paese a paese (*Melodia di Forlì*, Raccolta del Pergoli; *Melodia di Lugo*, Raccolta del Pratella).

Così pure è comunissimo lo scambio del testo poetico e della melodia fra canzone e canzone: fra vecchie e recenti, con elementi arcaici adattati ad elementi moderni e viceversa e con rifacimenti, rimodernamenti e variazioni di derivazione.

Dal punto di vista della forma o struttura, la canzone popolare segue i tempi, assumendo nella maniera più elementare, semplice, sobria e ristretta le foggie di vestire delle espressioni artistiche minori e meno complesse del suo tempo: quasi sempre in ritardo, conservatrice e statica da una parte, ed, in particolari circostanze, precorritrice da un'altra, se presa nel suo valore espressivo essenziale. Riesce ozioso cercare se siano nate prima la poesia e la musica popolari o la poesia e la musica artistiche. Lo spunto, come abbiamo visto, può venire indifferentemente dall'individuo incolto così come dall'individuo colto. Se, in seguito, rimane fra il popolo partecipa del *popolare*, se, in cambio, entra nel dominio della cultura, allora partecipa dell'*artistico*: con la differenza, che mentre il *popolare* si mantiene statico, semplice e fedele all'espressione collettiva e schietta di una gente e di una razza, l'*artistico*, in cambio, si evolve e raffina seguendo la parabola della cultura del suo tempo attraverso gl'individui *artisti colti* e, giunta la fase immancabile ed inevitabile della decadenza, si fa *individualistico* e quasi incomprensibile ai più. Al termine di questa fase, l'*artistico* corre ad abbeverarsi alla essenza inesausta del *popolare*, a fine di ritrovare la smarrita espressione collettiva ed autentica della razza e rigenerarsi, per poi ricominciare una nuova parabola evolutiva; il *popolare*, a sua volta ed a tale contatto, prende lentamente e gradatamente dall'*artistico rinnovato* quel tanto che gli occorre, a fine di non dimostrarsi del tutto in disaccordo coi tempi; così come nei paesi di provincia e nelle campagne s'incontrano sempre, in qualche modo, ridotti al minimo, semplificati e ruralizzati, per necessaria assimilazione, aspetti della moda e riflessi della cultura dei grandi centri civili.

Francesco Balilla Pratella.

Nazionalismo e imperialismo musicale

Si riteneva una volta che la musica fosse l'arte « universale » per eccellenza, « il linguaggio del sentimento » comune a tutti quanti gli uomini e intelligibile da tutti. Da qualche tempo però si comincia a pensare il contrario, vale a dire che proprio la musica fra tutte le arti sia la più profondamente nazionale: sì che da sola basterebbe a provare la verità e l'immanenza del concetto di patria. Vi sono infatti antiche poesie dell'estremo oriente che si potrebbero senza sforzo attribuire ad un poeta occidentale moderno: bastano invece poche note di un canto popolare a rivelarci più immediatamente che un intero poema l'anima profonda non solo di una nazione, ma di una data regione.

Dice il Grétry nelle sue « Memoires »: « *La mélodie, le chant et surtout la manière de chanter des italiens sont passionnés voluptueux... Les Italiens ont beau varier les paroles et la tornure de leurs chants, ils semblent toujours dire: « O Dio, mi moro! morir mi sento! Ben mio, abbi pietà di me!... » La mélodie des Français s'exhale en gaité, en petites airs, et ils ne chantent jamais qu'ils n'aient envie de danser* ». Quanto alla melodia della Germania: « *Elle n'a rien de la gaieté, de l'amabilité de celle des Français, quoque ils soient leurs voisins; mais comme souvent en physique les extrèmes se touchent ou se rapprochent, elle semble plutôt avoir une partie des accents de la mélodie italienne. On oserait presque dire que les hommes des pays chauds soupirent leurs mélodies parce qu'ils sentent trop vivement et que ceux du nord soupirent après les sensations voluptueuses qu'ils désirent* ».

***

Veramente il pregiudizio della universalità della musica ha pure la sua ragione di essere. Perchè il fatto che nella musica vi sia identificazione fra forma e contenuto, fa sì che avvenga un fenomeno che sembra contrastare la natura stessa di quest'arte: vale a dire che la diffusione di una tecnica particolare ad una data nazione porti il predominio di una musica propria a questa nazione su la musica di un'altra. Questo fatto produce un fenomeno che si potrebbe chiamare « imperialismo musicale ».

Tutta l'Europa musicale, data la diffusione del gregoriano, dai primi secoli dopo Cristo al XIII secolo si può dire greco-romana. Papa Gregorio, il codificatore del canto che da lui prende il nome, lo manda in Inghilterra con l'Apostolo S. Agostino. Di là i missionari lo portano in Germania e probabilmente anche a S. Gallo. Per opera di Pipino e di Carlo Magno è introdotto in Francia, dove diviene celebre la scuola di Metz. E più tardi, per opera di Alfonso di Castiglia, in Ispagna, dove vigeva una liturgia composta di elementi gotici. Così, data l'importanza che l'elemento religioso ha nella vita del medio evo, il gregoriano finisce con l'influenzare tutte le forme popolari e profane.

Più tardi, tutta l'Europa dal secolo XIII al XVI, con la diffusione della polifonia, è, si può dire, franco-belga. Verso la fine del 1400 l'Italia è piena di maestri fiamminghi. Guglielmo Dufay è per lungo tempo maestro in S. Pietro; Iosquino del Prato alla corte di Ferrara; il Tinctor a Napoli; Adriano Willaert

a Venezia. Intanto i musici di Carlo V portano la polifonia in Spagna. Si tratta, come si vede, di una vera invasione nell'Europa latina dell'arte fiamminga, arte che ha tanti punti di analogia con l'architettura ogivale e che Vincenzo Galilei giustamente chiama gotica.

Finalmente tutta l'Europa dal 600 a tutto il 700, è italiana; e si profondamente, questa volta, che ne sono rimaste le tracce nella terminologia attuale. « *L'Italie seule* — dice il Grétry — *a donné le type de la mélodie à l'Europe entière* ». È quasi superfluo documentare questo ultimo fatto. Uno sciame di maestri e di cantanti italiani invade l'Europa dal 6 al 700. I musicisti stranieri venivano una volta in Italia a fondare delle scuole, ora vengono a studiare. Haydn è discepolo di Porpora, Gluck di Salieri, Mozart si reca a Bologna a visitare il celebre padre Martini. E intanto Händel plagia gli italiani e Bach, il musicista più profondamento tedesco, studia Frescobaldi e trascrive Vivaldi.

***

Da tutto questo si sarebbe indotti quasi a riammettere la universalità della musica. Senonchè un'osservazione più attenta ci fa accorgere che il linguaggio musicale, non appena organizzatosi in una forma in un certo senso universale, tende a differenziarsi, a costituire tante lingue particolari, tanti dialetti quante sono le varie nazioni europee, modellandosi o meglio traendo gli elementi particolari dalle musiche popolari, rimaste dappertutto perennemente nazionali.

La prima nazionalità musicale che si afferma dopo ciò che potremmo chiamare imperialismo italiano è la tedesca. La quale nazionalità si delinea nettamente solo dopo Mozart e Beethoven, nei quali non fa che continuarsi splendidamente la tradizione italiana, solo cioè nei romantici, da Weber a Schumann, che si ricollegano piuttosto a Bach, il musicista rimasto più profondamente tedesco, nonostante l'influenza italiana, che a Beethoven.

Ed altre nazionalità musicali sorgono quindi in Europa accanto alla tedesca: quella slava che, rivelata da Federico Chopin, si manifesta poi compiutamente in Russia per opera di un gruppo di artisti, costituendo una vera scuola nel senso classico della parola. Essa porta nell'arte occidentale il senso del dolore, rinnova il senso del ritmo e compie il miracolo di far sorgere dalla sinfonia la forma estrema e più caratteristica della rappresentazione scenica moderna: il dramma mimico musicale. E non basta. Altre musiche si delineano a mano a mano: la norvegese, la ungherese, la boema. Altre che finora, come la spagnola, la francese e l'inglese, non avevano un carattere spiccato, si differenziano sempre meglio; altre insospettate stanno per rivelarsi. E ciascuna arricchisce di qualche elemento nuovo il patrimonio comune della tecnica.

Ma in Italia che cosa accade intanto? In Italia fino alla seconda metà dell'800 i musicisti non fanno che coltivare l'opera in musica, trascurando la musica sinfonica. I pochi non operisti, interrottasi la tradizione, non hanno potuto sottrarsi all'influenza dei romantici tedeschi. Ciò spiega la loro impopolarità e l'avversione che dura nel pubblico grosso per la musica strumentale in genere, la quale diventa sinonimo di musica tedesca, dimenticando che questa musica sinfonica sono stati proprio gli italiani a crearla. Solo da poco tempo le cose sono mutate profondamente e una schiera di giovani e forti sinfonisti si contrappone ai sinfonisti d'oltr'alpe.

***

Quali sono, si potrà domandare, i caratteri di questa rinascita musicale italiana? Alfredo Casella, in una conferenza sulla musica italiana moderna ha detto: « Se dovessi definire in poche parole la musicalità che si delinea in Italia e a cui partecipano tutti i musicisti ai quali io mi interesso, mi sembra che essa si caratterizzi per una tendenza sostenuta verso un nuovo classicismo, destinato a riunire in un'armoniosa euritmia tutte le ultime conquiste sonore italiane e straniere. E mi sembra che fin da oggi si comincia a rivelare presso di noi una musica differente insieme dall'impressionismo francese, dalla decadenza straussiana, dalla primitività stravinskiana, dalla cerebralità di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia di Bartok e Kodaly ». Tutto farebbe dunque supporre che all'Italia sia riservata la missione di unificare i diversi dialetti musicali, ridando all'Europa, come aveva fatto nel 6-700, un linguaggio comune.

S. A. Luciani.

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

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

BELLINI (V.)
Norma L. 100

BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100

DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100

MASCAGNI (P.)
Iris L. 100

MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100

PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100
La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac L. 60

PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100

PUCCINI (G.)
Gianni Schicchi L. 60
Il Tabarro » 60
La Bohème » 100
La Fanciulla del West » 100
Madama Butterfly » 100
Manon Lescaut » 100
Suor Angelica » 60
Tosca » 100
Turandot » 100

RESPIGHI (O.)
Belfagor » 100

SPONTINI G.
La Vestale L. 100

VERDI (G.)
Aida L. 100
Falstaff » 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Otello » 100
Rigoletto » 100
Un Ballo in maschera » 100

WAGNER R.
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100

ZANDONAI (R.)
Conchita » 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Orientamento musicale

Con questo titolo, Vincent d'Indy — del quale in altra parte della rivista annunciamo la morte — pone, sulle colonne del *Courrier Musical*, il problema delle direttive dell'arte contemporanea.

Quali sono le tracce occulte ch'essa segue? Dove s'annidano le mete iperboliche ch'essa si propone di raggiungere?

L'epoca attuale offre questa particolarità curiosa: la maggior parte dei musicisti, rappresentante il nucleo battagliero delle avanguardie, ostenta, con ridicola affettazione, una crassa ignoranza delle opere del passato.

Questi apostoli dell'insulsaggine e della noia non sono che degli artisti mancati. Filosofeggiano sui postulati e sui dogmi irretrattabili delle loro dottrine; pongono la pietra sepolcrale su tutta la storia della musica; profetizzano l'avvento di chissà quale Messia. Ma quando si tratta di far sentire le proprie opere, si rimpicciolliscono e si degradano da soli: poichè la loro preoccupazione, il loro intento, non consiste nel volere avvincere e commuovere l'uditorio, ma nel tentare di stupirlo e farlo trasecolare.

Audacia, funambulismo, infatuazione collettiva?

Qui entra in giuoco — nota l'illustre compositore — un nuovo elemento, che esercita nell'arte musicale un'influenza nefasta; si tratta di quella letteratura vaga ed incolore che si chiama: la critica musicale.

Colui che è in funzione di critico ha per dovere di giudicare ogni opera nuova, eseguita in concerti, in teatri, redigendone un resoconto più o meno esatto.

Per mala sorte, accade di frequente che chi è chiamato a dare il proprio giudizio per primo, è scarsamente edotto dei fattori estetici che presiedono all'opera da giudicarsi. Di guisa che egli si affaccenderà soltanto a compilare un articolo, ad uso e consumo giornalistico, senza curarsi di emettere un giudizio motivato. Su questa sua prova il lettore del programma sanzionerà la propria convinta opinione, il proprio giudizio senza appello.

Ma v'ha di più.

La sproporzione tra la lunghezza del resoconto critico e il valore intrinseco della composizione è tale, che un brano di cattiva musica può apparirvi come una manifestazione di genio.

Se uno dei così detti « giovani moderni » dà alla luce una preziosa collana di piccoli pezzi per pianoforte, non bastano otto o dieci pagine d'un grande giornale, per celebrare l'apparizione di questi pupazzi musicali, che nessuno esita a qualificare creazioni di mirabile talento.

Due tare, dunque, sono venute ad intristire la musica, dopo la fine del periodo wagneriano: la prima è stata la critica, che è venuta a fare da padrona, erigendosi a giudice in una materia dove la sua incompetenza è palese; la seconda è stata la mania del mutuo incensamento tra i compositori, che ha indotto ad attribuire alle diverse opere musicali un'importanza ed un valore sproporzionati alla povertà delle opere stesse. Questo stato di cose crea la decadenza dell'arte, e il fiorire del dilettantismo.

Chi sarà l'artista dotato di serena coscienza, e forte tempra di creatore, che porrà fine a questo disordine? Egli guiderà ancora la musica al suo cammino ideale, all'espressione e alla commozione, da cui essa non potrà mai scostarsi, senza pregiudizio delle leggi immutabili dell'ordine e della bellezza.

G. HAYDN

SINFONIE

PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

EDIZIONE E REVISIONE DI M. ZANON

E. R. 1056. - VOL. I L. 15.—

E. R. 1057. - VOL. II » 15.—

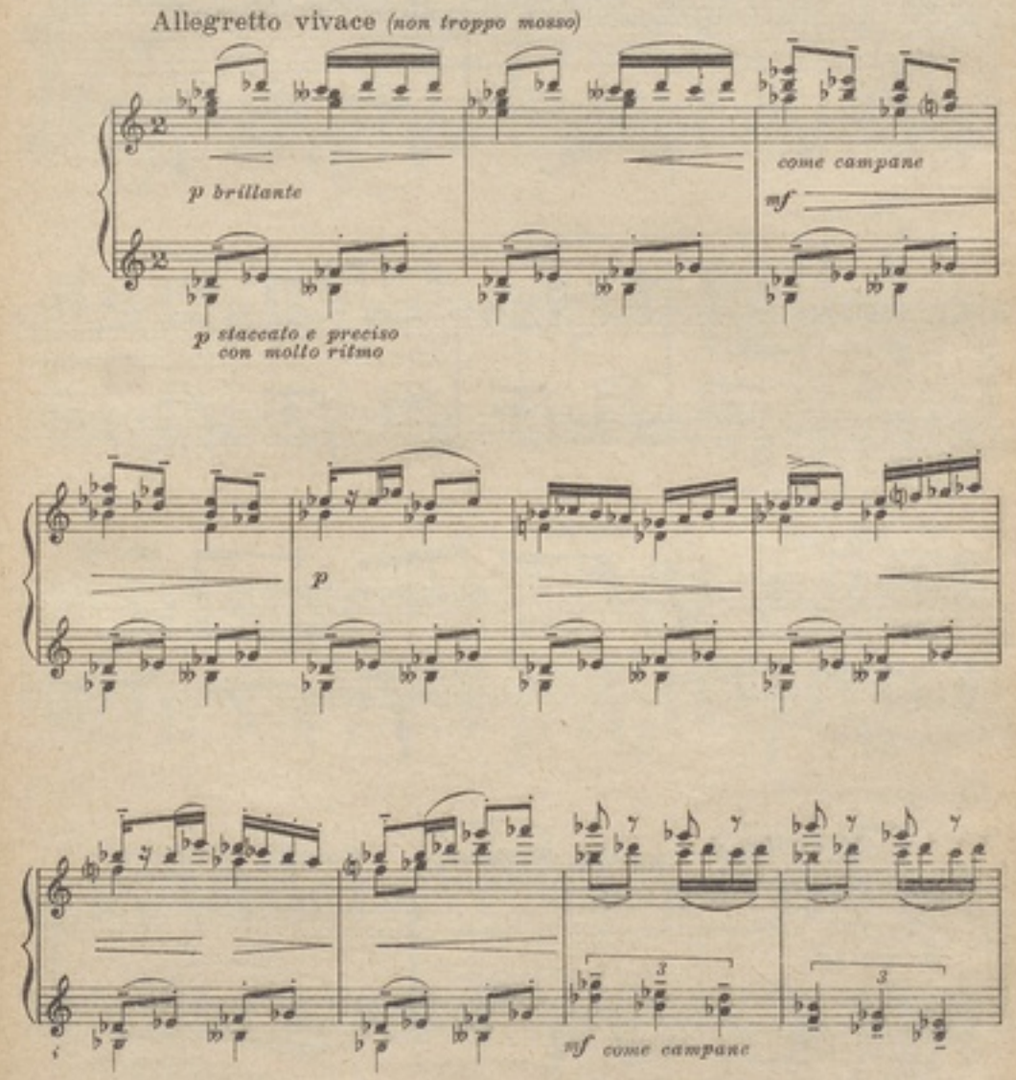
EDIZIONI G. RICORDI & C.

CAMPANELLIN D'ARGENTO

Domenico de Paoli

..... quando i rintocchi della mezzanotte si sparsero nell'aria annunciando il Natale, Campanellin d'argento ch'era stata tutto il giorno assorta, alzò il visetto paffutello, ed agitò il minuscolo campanino. All'argenteo tintinno, mille rintocchi allegri e misteriosi risposero...

A. CUSANO - Una fiaba ad un bimbo



Proprietà riservata.

mp vivace

poco affrett.

Più mosso

ff gaio e cristallino

rit.

marcato

f

marcato

a tempo

mp molto gaio

p la m.s. legata ed uguale

p

mf

mp

f

mf

p

p molto legato

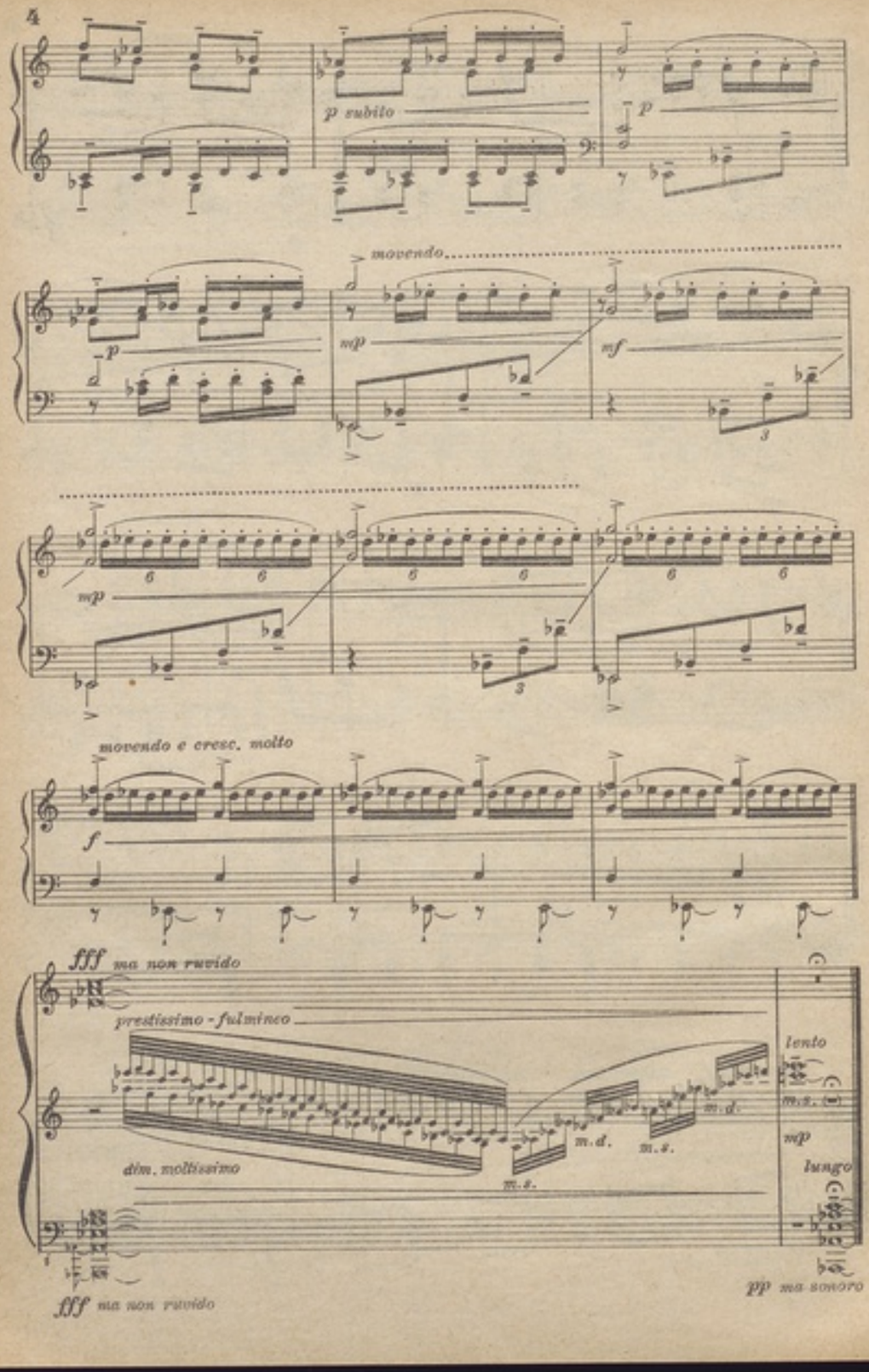
più p

p

f come campane

f

mf marcato come campane



Una lettera inedita
di G. Frescobaldi

Henry Prunières, il ben noto scrittore di cose musicali del nostro paese e di Francia, nell'ultimo numero della *Revue Musicale* offre il gradito dono d'una lettera inedita di G. Frescobaldi, lettera da lui trovata una ventina di anni fa negli archivi di Modena e sfuggita all'attenzione degli studiosi più recenti del grande ferrarese.

Tale lettera — congettura il musicologo francese — offre un particolare interesse perchè probabilmente fu quella con cui il Frescobaldi accompagnò l'offerta del « *Primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti ed Arie in partiture di Girolamo Frescobaldi, organista in S. Pietro di Roma.* In Roma, appresso Luca Antonio Soldi, 1624 ».

Quest'opera, d'importanza grandissima, era la prima raccolta di musiche strumentali che l'organista ferrarese pubblicava dopo le *Toccate* del 1614 ed i *Ricercari et Canzone Francese* del 1615 : e ben si comprende com'egli tenesse ad offrirla al Duca di Modena, suo Signore.

La lettera presenta un grande interesse oltre che storico, psicologico (in essa, al momento più grande della sua gloria, Frescobaldi tiene a ricordare il famoso organista-compositore Luzzasco Luzzaschi, di cui fu allievo a Ferrara nella sua giovinezza), e dà un'indicazione interessante sull'anima del grande artista, la cui vita ed il cui carattere restano fino ad oggi, pressochè ignoti.

Ecco la lettera :

Sere.mo Sign.

Prendo ardire di presentare a V. S. compositioni di musica, non solo perchè ella condescendi tal' volta a sentir con diletto questi armonici trattenimenti, ma perchè mi rendo anche sicuro che le saranno care, quanto più grande riconosco la proportione tra'l dono e l'animo di V. A. perchè, se in esso la diversità di molti suoni con ordinata confusione và unita à formar gratioso concerto; nel'animo di V. A. la magnanimità, la gentilezza, il valore ed altri belli doti con gloriosa varietà concorrono à formar quella virtuosa armonia che risulta dalle sue nobili operationi, oltre chè ella è generoso figlio di quella Ser.ma Casa, che è stata sempre il ricovero all'arti più belle e specialmente à questa per la quale si rese così caro il Luzzasco ch'io pigli animo, sotto questo titolo solo d'esser stato suo discepolo di chi ricoprendo le mie imperfettioni come egli sono, si gran protettione ebbe fortuna di far più ragguardevole la meraviglia dell'arte.

Supplico però V. A. a gradire questo mio picciolo dono e con quell'animo suo grande destinato al godimento dell'armonie superiori, si contenti hora godere almeno l'ombra di quelle celesti in queste Musiche terrene: mentre io con profonda humiltà l'inchino e prego dal Ciel a V. A. il compimento de' suoi magnanimi pensieri.

Roma, il dì 4 giugno 1624.

Di V.A.S.
Humill.mo et Devot.mo Serv.
GIROLAMO FRESCOBALDI.

L'importo dell'abbonamento a MUSICA D'OGGI può essere versato sul nostro Conto corrente postale 3-2069, senza alcuna spesa negli uffici capoluoghi di provincia, e con lievissimo importo negli altri.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, luglio-settembre 1931.

J. TIERSOT. - *Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle.*

Il capitolo VIII è dedicato a musicisti non francesi, verso la metà del secolo decimonono. Sono riportate lettere di Bellini, Donizetti, Verdi, Mendelssohn.

DOTT. B. MIRAGLIA. - *Vincenzo Bellini secondo il parere frenologico di un grande psichiatra.*

L'autore di queste note ha stralciato opportunamente i brani essenziali di una conferenza tenuta dall'illustre frenologo Biagio Gioacchino Miraglia in Napoli nel 1882, nella quale, innanzi ad una accolta di preclari scienziati, letterati, artisti, con parole che ebbero a riscuotere unanime plauso, egli pose in luce le divine facoltà di creazione del Catanese, confutando e demolendo le grette insinuazioni dei suoi detrattori.

DOTT. E. J. LUIN. - *La Famiglia Fedeli.*

Con notizie desunte con un'attenta ricerca negli atti dei Procuratori dell'Archivio di Stato di Venezia, l'autore completa i dati sulla famiglia musicista Fedeli, esposti dal Caffi e dall'Eitner.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano 1931.

—— *Sir Edward Elgar.*

Accurata biografia del compositore inglese; breve esame della sua opera e dei caratteri ch'essa presenta, con completa bibliografia.

Musica Sacra. - Milano, 25 ottobre 1931.

R. L. - *Quali sono le più belle canzoni popolari sacre in volgare?*

Primo tentativo d'una raccolta di canzoni popolari di carattere sacro e religioso.

D. J. Jeannin. - *Una nuova obbiezione contro la proporzionalità dei suoni gregoriani.*

L'illustre organista si oppone alla proporzionalità dei suoni gregoriani. « Se i moltissimi segni di lunghezza delle Sequenze non avevano nessuna ragione di non venire realmente eseguiti, ad onta dello stile sillabico, lo stesso esattamente doveva avvenire per i numerosissimi segni di lunghezza dei Tropi: gli uni e gli altri non potevano dunque essere indicazioni di mere *sfumature*, come vorrebbe l'interpretazione solesmense ».

G. Centemeri. - *Abbozzo d'un corso razionale d'improvvisazione organistica.*

L'A. espone alcuni concetti riguardanti l'improvvisazione d'una *melodia* semplice (non accompagnata).

R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Si parla del 2° periodo della scuola tedesca, da H. L. Hassler fino a Jacobus Gallus.

Note d'Archivio. - Roma, ottobre 1931.

R. Casimiri. - *La « Missa Cantantibus Organis Cœcilia » a 12 voci di G. P. Palestrina e de' suoi scolari.*

Descrizione del codice che contiene questa *Messa* scritta in collaborazione dal Palestrina con i suoi scolari (e recentemente pubblicata dall'A. dello scritto) ed analisi dell'opera.

M. De Carolis. - *La Cappella Musicale della Ven. Collegiata S. Lorenzo M. in S. Oreste sul Monte Soratte.*

Continua lo studio precedentemente iniziato, con la pubblicazione di numerosi documenti sull'argomento.

N. Pelicelli. - *Musicisti in Parma nei sec. XV-XVII.*

Articolo in continuazione.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 novembre 1931.

M. Saint-Cyr. - *Alfredo Casella.*

Ricostruzione dell'evoluzione casellana e sintesi della formazione estetica del compositore.

G. Barblan. - *Visita a Mengelberg.*

L'A. a Saint-Moritz ha intervistato il famoso direttore d'orchestra e riproduce qui il loro colloquio in cui Mengelberg parla con simpatia dell'Italia e dei musicisti italiani.

La Nuova Italia Musicale. Roma, novembre 1931.

R. de Rensis. - *Il « curriculum » di R. Zandonai.*

Simpatico scritto sull'arte di R. Zandonai « l'erede più vero e diretto della scuola melodrammatica italiana ».

M. Fancelli. - *Il classicismo nella musica contemporanea.*

« .... Mai un vero artista è stato solo classico o romantico, ma, considerando secondo il giudizio ormai tradizionale classica la forma rispondente pienamente a un perfetto canone estetico e romantica l'ispirazione sincera e profonda, può affermarsi che ogni artista, in quanto vero artista, è stato sempre classico e romantico ».

M. Rinaldi. - *La celebrazione Martucciana a Roma.*

Si analizza l'arte di G. Martucci assegnandole nell'arte del suo tempo, il posto che le compete giustamente.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, ottobre 1931.

M. Pincherle. - *L'Opéra et les mécontents au XVIII siècle.*

Da che il teatro musicale esiste — osserva argutamente l'A. — non s'è mai dato il caso d'un direttore di teatro il quale sia riuscito a contentare tutti, collaboratori e pubblico. Ed a prova di ciò ripubblica una malliziosa satira « *Statuts pour l'Académie royale de musique* » del XVIII secolo.

R. Dumesnil. - *Pierre-Octave Ferroud.*

Si inizia lo scritto esponendo la biografia del compositore, la sua formazione, i suoi studi, e le sue concezioni estetiche. Lo studio continua.

—— *En marge de Geographie Musicale 1931.*

P. Dukas, A. Roussel e G. F. Malipiero espongono le loro opinioni sulle caratteristiche nazionali della musica e sui caratteri etnici delle loro opere.

J. Tibaut. - *L'exemple d'Ysaye.*

Interessante raffronto tra le caratteristiche e le intuizioni interpretative di Ysaye, di Sarasate e di Joachim: mettendo in particolare rilievo l'arte del grande violinista belga.

L'Opéra Comique. - Parigi, ottobre 1931.

M. Cauchie. - *Le « Muletier » de Hérold.*

Ampia e dettagliata analisi — con citazioni musicali — di quest'opera comica di Hérold scritta e rappresentata nel 1832, su libretto di P. de Kock (tolto da una novella di La Fontaine) che gli esegeti di H. considerano non solo come una delle sue opere migliori, ma come una delle opere comiche più significative della musica francese.

R. A. Mcoser. - *L'opéra-comique française en Russie au XVIII siècle.*

Continuazione dello studio storico, di erudizione profonda e sicura sull'argomento, iniziato due numeri fa.

Le Ménestrel. - Parigi, 2 ottobre 1931.

A. Hoerée. - *La Musique grecque.*

Si parla della musica greca, della sua teoria, dei suoi caratteri, dello sviluppo: ed il posto che occupava nella vita del popolo greco.

——— 9 ottobre 1931.

L. E. Gratia. - *Les chants scolaires: Rondes et chansons françaises.*

L'A. chiarisce lo scopo e l'utilità delle canzoni scolastiche: le loro caratteristiche, i risultati ch'esse danno, ed invita i musicisti ad occuparsi anche di questo ramo esponendo l'utilità che presenterebbero le canzoni scolastiche, scritte con senso d'arte e veramente *moderne*.

——— 16 ottobre 1931.

I. Philipp. - *Le Piano et la Virtuosité.*

Prima parte d'uno scritto sull'evoluzione del pianoforte, sui grandi autori e sui grandi interpreti di musica pianistica.

J. Tiersot. - *Rameau, théoricien et praticien de la Musique.*

Conclusione dello studio precedentemente iniziato: « .... Egli non fu un legislatore assoluto, poichè lasciò la più ampia libertà a chi seppe fare buon uso delle risorse da lui trasmesse... Non fu neppure (come teorico) un inventore... fu un osservatore e le verità da lui scoperte erano preesistenti perchè eterne.... ».

——— 30 ottobre 1931.

I. Philipp. - *Le Piano et la Virtuosité.*

In questo capitolo l'A. tratta dei musicisti romantici, da Thalberg fino a Brahms.

Le Monde Musical. - Parigi, ottobre 1931.

M. Mcdrakwska. - *Nadia Boulanger.*

Biografia e profilo della vasta attività della compositrice francese.

L. Chevaillier. - *Adaptations.*

Grido d'allarme contro l'invasione, sempre maggiore, delle macchine nel campo intellettuale, spirituale ed artistico.

J. G. Beledin. - *Souvenirs de Jean Huré.*

Si pubblicano alcune lettere del grande organista recentemente scomparso, concernenti i problemi dell'arte musicale; e la prima parte d'un diario olandese dello stesso musicista.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1-15 ottobre 1931.

J. Janin. - *Le redressement de la critique d'art.*

Censure ai barbassori della critica musicale, ostinatamente arcigni e incontentabili. La critica deve essere un apostolato, non un mestiere.

INGHILTERRA

The Chesterian. - Londra, settembre-ottobre 1931.

A. Maurois. - *Parallélisme de la musique et de la litterature.*

« L'essenziale d'ogni arte — mi sembra — sia quello d'introdurre un *ordine* umano ed intelligibile nel disordine dell'universo reale... Ma bisogna che lo sviluppo di un'opera d'arte sia prevedibile ed imprevedibile ad un tempo; che la nostra attesa sia delusa e soddisfatta; che la soluzione immaginata dall'artista per il conflitto dei suoi temi sia inattesa e nondimeno logica... per questo è necessario che tanto l'uragano dei suoni quanto quello delle parole sembri talvolta sottrarsi al potere dell'artista creatore. La calma che segue sembrerà anche più bella. Da tutto questo deriva forse la necessità che prova un'epoca intellettuale e *gavée* di ritmi come la nostra, d'armonie sempre più difficili, di composizioni sempre più ermetiche ».

E. Gcssens. - « *Don Juan de Maraña* ».

Il compositore riassume ampiamente e dettagliatamente il poema drammatico che il suo collaboratore, A. Bennet, recentemente scomparso, aveva preparato per lui dopo il successo di *Judith*.

R. W. S. Mendl. - *Last periods.*

L'ultimo *periodo* è quello di Beethoven: la terza maniera, alla quale l'A. dedica un dettagliato studio di cui qui pubblica la prima parte, e che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

L. Dunton Green. - *The International Music Festival at Oxford and London.*

Diffuse notizie del *Festival* di Oxford: analisi minuta di tutti i lavori eseguiti, riconoscendo che tutti i musicisti sono dotati di una eccellente preparazione tecnica, d'alti ideali, ma.... manca il musicista (quello significativo di un'epoca, s'intende).

The Sackbut. - Londra, ottobre 1931.

H. Ould. - *The purity campaign in music.*

Scritto, di carattere piuttosto polemico, sul concetto di *purezza* nella musica.

J. H. Helliot. - *Elgar and England.*

Si mettono in rilievo i caratteri spiccatamente nazionali dell'arte di Elgar.

R. Hill. - *On Wagner, Hanslick, and Mr. Newman.*

Scritto polemico (in difesa di Hanslick) a proposito di un recente volume di Newman: *Fact and fiction about Wagner.*

Wm. Walton. - *Music as art.*

Sembre che in Inghilterra la questione se la musica sia un'*arte* od una *scienza* resti all'ordine del giorno ed offra materia a numerosi articoli. L'A. di questo, tenta risolvere la questione con una verità lapidaria: se ascoltandola (la musica) ci sentiamo turbati come da un grande poema è arte — altrimenti non lo è affatto.

B. Maine. - *Is the english theatre dead?*

È morto il teatro inglese? Il Maine giustifica la sua domanda osservando che se le opere di teatro inglesi si leggono ancora con interesse, in realtà — per numerose ragioni — non si rappresentano quasi mai.

The Musical Times. - Londra, ottobre 1931.

W. McN. - *« Pervirgilium Veneris ».*

Analisi precisa dell'opera per coro ed orchestra di F. Austin *Pervigilium Veneris* recentemente eseguita in Inghilterra con grande successo.

M. D. Calvocoressi. - *Rimsky-Korsakow's Operas reconsidered.*

Obbiezioni ad un tentativo di rivalutazione critica delle opere teatrali di Rimsky-Korsakow fatta da un critico olandese: Van Gilde Van der Pals. Lo scritto è interessante, specialmente nelle due parti dedicate ai rapporti fra la musica di R. K. ed il canto popolare, ed alla teoria dei rapporti fra i suoni ed i colori nell'opera di Rimsky.

J. Pulver. - *John Banister, the elder.*

Si rievoca la figura di questo musicista inglese del XVI secolo, di cui ricorre quest'anno il terzo centenario della nascita.

H. W. Fisher. - *Playing from memory: an amateur's wiews.*

L'A. propugna l'idea che si *deve* suonare a memoria: e suffraga la sua tesi con osservazioni acute ed intelligenti.

A. T. Froggatt. - *The antithesis of « classical ».*

« *Romantico* è probabilmente la parola più disgraziata fra quelle adottate dai musicisti: da un po' di tempo a questa parte è una parola insignificante ». « La musica moderna (quella dei nostri giorni) non può esser classica: e la musica classica non può esser moderna ».

The Musical Opinion. - Londra, ottobre 1931.

H. B. - *Die Frau Ohne Schatten.*

Breve analisi di quest'opera di Strauss, che l'A. considera come una fra le più significative del musicista tedesco.

F. Berger. - *Obsolete Musical Fashions.*

L'A. osserva come i modi del linguaggio musicale vadano rapidamente evolvendosi e come alcuni di essi cadano in disuso. Rievoca alcuni di essi — ancor presenti alla memoria dei musicisti nati prima della guerra — già scomparsi.

S. Mackinlay. - *Jenny Lind.*

Ricordi sulla grande cantatrice, ed osservazioni sulla sua arte.

Music e Letters. - Londra, ottobre 1931.

E. Blom. - *Verdi as musician.*

Che Verdi sia un grandissimo operista nessuno lo mette in dubbio, ed anche i nemici di ieri, con maggiore o minore abilità, oggi si ricredono. Ma che oltre all'operista fosse anche un grande musicista, d'una tecnica esperta e spesso audace per la sua epoca, è ciò che più difficilmente si ammette. L'A. di questo lungo ed accurato studio, esamina in Verdi il *musicista*, e lo rivela, anche da questo solo lato, così grande, che il risultato costituirà un sorpresa per più d'uno.

R. H. Hull. - *Eugène Goossens.*

Si studia accuratamente tutta l'opera del compositore inglese: la tecnica e le idee estetiche del musicista, la sua formazione e la successiva evoluzione, analizzando i lavori principali e ponendo in giusta luce, nel movimento musicale inglese, la figura del Goossens.

F. W. Galpin. - *Viola Pomposa and Violoncello piccolo.*

Articolo critico storico sulla natura e le caratteristiche, di questi due strumenti caduti in disuso: e sulla letteratura musicale ad essi destinata.

P. Klenau. - *The music of to-day.*

Acute osservazioni sulla musica del nostro tempo: sui suoi caratteri, la sua natura ed i suoi eccessi; sui compositori e gli interpreti; sui sistemi e le mode, ecc. ecc.

H. G. Farmer. - *British musicians a century ago.*

Rievocazione critico-storica di alcuni compositori inglesi di un secolo fa, e delle loro opere.

D. Swainson. - *The voice of the machine.*

L'A. osserva l'eccellenza a cui è giunta la riffusica meccanica; i vantaggi *reali* ch'essa può rendere al mondo musicale, ma conclude che « nessuna invenzione od imitazione può avere il valore della musica *reale* ».

S. H. Kessel. - *Is there a highest art?*

È veramente la musica la più grande di tutte le arti? Critici ed artisti non si sono ancora accordati su questo punto. L'A. cerca le caratteristiche che potrebbero giustificare l'asserzione, e conclude: « Dire la verità — diceva Wilde — è possibile, a patto di mettersi sul volto una maschera. La musica è la nostra maschera più gloriosa ».

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, ottobre 1931.

E. Decsey. - *Mozart und sein Vater.*

Lo scrittore sintetizza in tratti schematici i rapporti famigliari, etici e spirituali, intercorrenti tra Mozart e suo padre, Leopoldo. Il conflitto di indole e di pensiero tra le due nature, così radicalmente opposte, è in questo studio approfondito e lumeggiato, al vaglio di una indagine storica fedelmente coordinata.

S. Anheisser. - *Die Frage der Figaro-Uebersetzung.* (Il problema della traduzione de « Le Nozze di Figaro »).

Dopo aver posto in rilievo le pecche della traduzione comune dell'opera mozartiana, confortato, oltre che dalle proprie osservazioni dirette, dalle precedenti censure di Abert e di Paumgartner, l'Anheisser illustra in queste note il valore letterario e musicale della traduzione sua, la quale vedrà tra breve la luce, a cura della Reichsrundfunk-Gesellschaft di Berlino.

C. J. Perl. - *« Idomeneo » und « Il Re Pastore » in Neuausgaben.*

L'*Idomeneo* di Mozart, più che ogni altra opera del Maestro, dimostra e conferma il presupposto teorico più volte da lui affermato: dover essere nel teatro la poesia « *die gehorsame Tochter der Musik* » (la figlia ubbidiente della musica). La nuova edizione dell'*Idomeneo*, a cura di R. Strauss per la parte musicale e di L. Wallerstein per il testo (edizione Heinrichshofen, Magdeburgo), è ricca di pregi. Il Wallerstein, mercè un abile taglio di scene pletoriche, l'intergolazione di episodi essenziali, il rimaneggiamento del dialogo, è riuscito a dar vita ad un'opera, la cui struttura drammatica si presenta logica e avvincente. La sua versione ritmica dal testo originale italiano è appropriata al canto: dimostrazione palese della competenza musicale di questo régisseur stilista per eccellenza. R. Strauss si trovò innanzi ad un lavoro di mole non indifferente: scrivere un'opera, che già aveva una « ouverture » e due marce; ma, per il resto, un materiale frammentario, composto di arie, cori, duetti, terzetti, quartetti, recitativi, la cui utilizzazione rappresentava un compito assai arduo. S. Anheisser, l'« Oberregisseur » della « Westdeutsche Rundfunk » di Colonia, si è accinto con altri intendimenti alla nuova edizione dell'opera giovanile di Mozart *Il Re Pastore*. Il testo di Metastasio è qui così idealmente accostato allo spirito della lingua tedesca, in virtù della traduzione fedele e armoniosa, che il canto non ha menomamente a risentirne. Circa i caratteri peculiari dell'opera, si può asserire che fa difetto la caratterizzazione e la stilizzazione musicale dei vari personaggi; il lavoro non reca evidentemente i segni della maturità; ma vi alita un soffio di intensa passione; vi si sprigiona l'ineffabile magia dell'ispirazione, il dono divino della melodia.

A. v. Gleichen-Russwurm. - *Mozarts letzter Gang.* (Il tragitto di Mozart all'ultima dimora).

Lo scrittore rievoca il drammatico episodio della sepoltura del Maestro. Giorno di turbine e di nevischio, a Vienna. Un funerale di terza classe, per la pietà di un certo Herr von Swieten della cui casa Mozart era stato talvolta l'ospite. Due candele di pessima qualità accese accanto al catafalco: le sole che potevano convenirsi a chi era morto con tremila fiorini di debito. Pochi amici, timidi e circospetti. Un prete che biascicava poche parole in latino. Nessuna musica, per il Maestro della musica. La vedova, a casa, inchiodata in letto, in pericolo di morte. I bambini troppo piccoli per seguire il feretro. Durante il tragitto, la neve imbiancò la bara. I necrofori affrettarono il passo; gli amici si diradarono, dileguarono. Quando Costanza, la vedova, appena guarita, si recò al cimitero, in cerca della tomba, non trovò nessuno che le indicasse il posto. L'affossatore, che era stato così rapido a sotterrare il cadavere, non era più là: morto o scomparso. Il suo successore non ne seppe dir nulla.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 7 ottobre 1931.

O. Karpfen. - *Wo stehen wir?* (A che punto siamo?).

È chiara e inequivocabile la crisi in cui si dibatte la creazione musicale. Il talento artistico si affloscia ed essurisce sempre più, e il pubblico si apparta in una sosta di refrattarietà sdegnosa.

E. Mannheimer. - *Musik als Geistesgeschichte.* (La musica come storia dello spirito).

I valori spirituali dell'umanità, nel corso dei tempi, sono agevolmente riconoscibili attraverso le manifestazioni artistiche. Tra queste, la produzione musicale ha una parte saliente, tale da segnare, con un diagramma ideale, le fasi di progresso e di sviluppo della civiltà.

F. Crome. - *Carl Nielsen.*

La Danimarca ha perduto uno tra i suoi più precisi musicisti. Queste note commemorative sono dettate

da un senso di accorato rimpianto per la fulgida figura dello scomparso.

P. Riesenfeld. - *Der ewige Beethoven.* (L'eterno Beethoven).

Il carattere di immortalità della musica beethoveniana è affermato, con nuovi elementi di indagine, dal libro di R. Specht, dal titolo *Bildnis Beethovens.*

A. Dressler. - *Der Stoff der neuen Oper von Rich. Strauss.*

Il testo della nuova opera di R. Strauss è dato dall'ultimo poema di H. v. Hofmannsthal: *Arabella.* La musica è già compiuta. La Dresdener Staatsoper si è assicurato il diritto della prima rappresentazione. L'ambiente non è più il quadro euripideo di Elena Egizia, ma l'irresistibile *Gemut* di Vienna, in tempi non lontani. Il compositore ritorna allo scenario prediletto del *Cavaliere della Rosa.*

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 21 ottobre 1931.

H. Rosenwald. - *Franz Liszt.*

Il 22 ottobre 1931 è ricorso il centoventesimo anniversario della nascita di Franz Liszt. Lo scrittore enumera, con una sintetica esposizione, le caratteristiche della musica lisztiana, e rievoca il cammino trionfale del concertista, acclamato e conteso dalle folle, pazze di lui sino all'idolatria.

——— 28 ottobre 1931.

E. Maschke. - *50 Jahre Königsberger Konservat. der Musik.*

Il Conservatorio di Königsberg festeggia il cinquantenario della sua fondazione.

W. Hirschberg. - *Die schalkhafte Witwe.*

Relazione critica della prima rappresentazione alla Staatsoper di Berlino de *La vedova scaltra* di Ermanno Wolf-Ferrari.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 9 ottobre 1931.

P. Schwers. - *Musiknot und Kulturzerstörung.*

Lo stato di indigenza in cui si dibattono i musicisti, e più che tutti i professori d'orchestra, porta ad una fase graduale di dissolvimento e distruzione della coscienza artistica e di ogni manifestazione culturale della vita musicale contemporanea. La parola d'ordine è: *resistere,* sinchè la crisi sia superata e vinta.

K. London. - *Das Werden der Schallplatte.*

Le possibilità di perfezionamento del disco grammofonico sono molteplici e varie. Lo scrittore illustra, con dati tecnici desunti da esperimenti personali, i sistemi più opportuni da adottarsi nella preparazione industriale di questo prodotto.

——— 16 ottobre 1931.

O. F. Beer. - *Tonalitätsprobleme in der neuen Musik.*

Ad onta che i vessilliferi delle nuove musiche propugnino l'atonalismo ad oltranza, e che la struttura lineare delle composizioni modernissime ponga al bando l'accordo e il fondamento armonico, tuttavia è facilmente riconoscibile in diverse composizioni, a dispetto dei loro autori, la base tonale.

R. Tecnnier. - *Erfahrungen.* (Esperienze).

Una lunga serie d'anni d'insegnamento induce ad affermare con certezza che, nell'insegnamento della composizione musicale, la missione del maestro diviene sterile e nulla, se l'allievo non possiede sufficienti doti di natura. Musicisti si nasce, non si diventa. « Da circa 200 anni si esperimenta che la teoria è assolutamente infruttifera, la dottrina lettera morta. Quanto più io vado innanzi negli anni, tanto più m'avvedo quanto poco si possa insegnare agli allievi di composizione! ». Questo scriveva, nel 1900, uno tra i più illustri maestri che ricordi la storia della didattica e della creazione musicale: Max Reger.

——— 23 ottobre 1931.

E. Mannheimer. - *Zur Musikästhetik der Gegenwarth.* (Sull'estetica musicale del presente).

Note filosofiche sul cerebralismo della musica contemporanea e sulle formule tipiche adottate dai compositori.

C. W. Marschner. - *Beethoven als « Geschäftsmann ».*

Beethoven uomo d'affari, appare in una luce singolare dal carteggio con gli editori. Preciso e scrupoloso, il Maestro annotava il dare ed avere d'ogni giornata, e sapeva tutelare con ferma energia i propri interessi patrimoniali.

——— 30 ottobre 1931.

E. Schliepe. - *Die Situation der konzertierenden Künstler.*

La stagione di concerti in corso, offre materia di indagine per la situazione economica degli artisti. Situazione tristissima. Orchestre che si sciolgono, concertisti senza scritture, compositori costretti ad abborracciare riduzioni per radio e film sonori, o — peggio — a far da copisti. Il quadro è tragico, e non chiede commenti.

Melos. - Magonza, ottobre 1931.

H. Strobel. - *Strawinsky privat.*

Intervista a Grenoble col geniale compositore russo. L'articolista rammemora i tratti di cordialità squisita, con cui il musicista l'ha accolto nella propria dimora.

W. Schmid. - *Pariser Eindrücke.* (Impressioni di Parigi).

« Parigi, dopo Roma, è da considerarsi come la prima città d'Europa. In nessun altro luogo il rapporto tra la materia e l'idea, tra l'essere e il divenire si presenta altrettanto congruo ed armonico. Le caratteristiche tecniche della razza latina si denotano agevolmente nell'aspetto delle strade, nel passo delle fanciulle, nelle dispute degli studenti, nei pasti dei lavoratori ». L'incantesimo di Wagner ha conquiso il borghese parigino. I Francesi hanno sulle labbra i nomi di Rameau, Couperin, Debussy, e in cuore il nome di Wagner.

Musica Sacra. - Regensburg, ottobre 1931.

A. Kriessmann. - *Die Liturgie des Johannes Chrysostomus.*

Saggio esegetico sulla liturgia greca. Lo scrittore, docente nella « Musikhochschule » di Stoccarda, rammenta che nell'opera fondamentale di introduzione allo studio delle melodie gregoriane, di P. Wagner, sono studiati i rapporti intercorrenti tra la liturgia latino-romana e quella greco-bizantina.

SVIZZERA

Dissonances. - Conches - Ginevra, ottobre 1931.

—— *Beethoven et nous.*

« Onoriamo Beethoven.... ma guardiamoci da ogni eccesso. E non soffochiamo un maestro, grande fra i grandi, sotto il peso d'un amore tirannico ed invadente che, in fin dei conti, arrischia di rendergli un cattivo servizio... ».

—— *La Bassler Kammerorchester.*

Si esamina l'attività artistica — veramente impressionante — passata e futura di questa associazione musicale.

—— *Critique et musique mécanique.*

La musica meccanica — radio e dischi — potrebbe rendere eccellenti servizi alla cultura se pubblico e dirigenti fossero guidati da una critica intelligente. Disgraziatamente, in questo campo, la critica è affidata a dilettanti e ad incompetenti.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 ottobre 1931.

J. Cron. - *Bayreuther Festspiele 1931.*

Relazione sul *Tannhäuser* e sul *Parsifal* diretti da Toscanini.

——— 15 ottobre 1931.

J. Handschin. - *Eindrücke von der Pariser Kolonialausstellung.*

Impressioni sulla esposizione coloniale di Parigi, per quanto concerne le manifestazioni musicali esotiche.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, ottobre 1931.

V. Stephan. - *La valeur dramatique de la poliphonye dans les oeuvres de Smetana.*

Seconda parte dell'articolo precedentemente iniziato.

K. Janacek. - *L'harmonie moderne.*

Studio sulla natura ed i caratteri dell'armonia moderna.

POLONIA

Muzika. - Varsavia, ottobre 1931.

A. Casella. - *Gli scopi e gli ideali della musica contemporanea.*

Si afferma che la musica italiana è entrata in una fase di splendido sviluppo e che essa è capace di dare l'abbrivio a tutta la musica europea che oggi fa degli sforzi per uscire dal vicolo cieco in cui l'ha relegata una evoluzione troppo precipitata.

W. Fürtwaengler. - *La crisi di Wagner esiste?*

Esiste, in alcuni centri teatrali — dice l'illustre direttore — e deriva dal fatto che lo stile del maestro di Bayreuth è studiato senza approfondirlo e senza la necessaria sincerità.

SPAGNA

Revista Musicale Catalana. - Barcellona, ottobre 1931.

M. de Gibert. - *Palestrina.*

Si parla della natura e dei caratteri dell'arte palestriniana, a proposito di recenti studi apparsi sull'argomento.

L. Millet. - *La Musica Montserratina.*

Si osservano e pongono in rilievo i caratteri della musica religiosa in uso nel Monserrato (Monsalvato) in Catalogna.

F. Pujol. - *La « Tonadilla escenica » de J. Subirá.*

José Subirá, colto musicologo spagnuolo, ha pubblicato recentemente una vasta opera su quella particolare forma musicale spagnuola che si chiama *Tonadilla.* Tale opera viene esaminata ed analizzata accuratamente dall'A. di questo scritto chiaro e diffuso.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

L'AMOROSO FANTASMA di G. C. Gedda

Questo nuovissimo intermezzo è stato presentato al Carignano di Torino, per scopi benefici, diretto dallo stesso autore unitamente a *La serva padrona* di Pergolesi.

Si tratta d'una farsa per musica a tre personaggi con travestimento, ideata da Angelo Nizza, per la quale il Gedda ha composto una musica ben proporzionata, elaborata con mano agile e sicura anche nel trattamento dell'orchestra, che si compone di pianoforte e strumenti ad archi.

Applauditi, con l'autore, anche gli interpreti: signora Della Torre e signori Soley e Goffi.

LA FANCIULLA DI NEVE di Rimsky-Korsakof

Una compagnia di opere russe di risorse modeste, in tournée per l'Italia, oltre il *Boris* e *Kovancina*, le cui interpretazioni si sono caratterizzate per indiscutibile affiatamento e per impegno, ci ha fatto conoscere per la prima volta *La fanciulla di neve* del celebrato autore russo.

Il libretto è ispirato ad una leggenda, secondo la quale « la fanciulla di neve » morrà al primo raggio di sole, quando l'amore la farà palpitare. Ella viene allevata perciò in una gelida foresta ove s'innamora del pastore Lel, che invece ama Kupara. La « fanciulla di neve » disperata, implora di poter amare come una fanciulla mortale, ma, esaudita nella sua preghiera, un raggio di sole la colpisce e il suo corpo si fonde con l'acqua di una sorgente.

La musica di Rimski deriva quasi sempre da canti e danze popolari elaborati con sicurezza e con arte caratteristica. Le arie sentimentali si alternano a spunti di sapore grottesco.

Si distinsero, fra gli interpreti, le signore Volevatch e D'Agreff ed i direttori Slavianski e Fistulari.

TERRA SANTA di Paolo Salviucci

Questa nuova opera in un atto, su libretto alquanto convenzionale di Michele Franci, è stata applaudita all'Adriano di Roma, il 4 c. m. Il giovane musicista, specie nell'appassionato duetto d'amore, rivela considerevoli doti, anche se non sostanziate da assoluta originalità.

Dirigeva il maestro Eberspacher, principali interpreti Fanny Da Forno ed il tenore Marques.

® Una fiaba musicale del maestro A. De Cecco, *Cip! Cip! Cip!*, ben diretta dal maestro Morlacchi, è piaciuta all'Istituto dei Figli della Provvidenza di Milano.

® A Firenze (teatro Niccolini, compagnia Marion) fu applaudita l'operetta *Stelle d'Oriente*, di G. M. Sala per la musica — piacevole, orecchiabile ed elegantemente strumentata — di Luigi Rizzola.

® Anche a Roma (Teatro dei fanciulli) è stata accolta con favore *La principessa e la rondine* di Onofrio Altavilla, su libretto di Laura Okely-Romisi.

® Per scopi benefici si è inscenato al Dal Verme di Milano il *Barbiere di Siviglia*, diretto da Mucci, principali interpreti la Capsir, Stracciari, Casavecchi e Donaggio.

® L'ultima opera rappresentata al Comunale di Bologna — diretta da Bavagnoli — è stata la *Forza del destino* con la Scacciati, la Stignani, Bagnariol, Borgioli, Ghirardini. Poi, per il gravissimo incendio che — com'è noto — ha devastato il palcoscenico, la stagione ha dovuto terminare, proprio alla vigilia dell'andata in scena dell'ultima opera, *La vedova scaltra*.

® Il Regio di Parma si è riaperto per alcune apprezzate rappresentazioni di *Faust* (la Cigna, Minghetti, Melnik, Vanelli) e di *Rigoletto* (Franci, Wesselowski e la Pomponio). Dirigeva Bavagnoli. Nell'occasione hanno fatto un felicissimo debutto i cori dell'Accademia di canto corale annessa al R. Conservatorio.

® In occasione del cinquantenario dell'Accademia Navale, Mascagni ha diretto a Livorno le sue *Maschere*, principali interpreti la Caniglia, la Favero, Minghetti, Montesanto, ecc.

® Gli ultimi spettacoli allestiti all'Adriano di Roma: *Don Pasquale* (con Sabbi, protagonista, e Sara Del Re), *Aida* (con la Poli Randaccio e Bergamaschi), *Mefistofele* (con Melnik, Oneto, la Romanelli), *Andrea Chénier* (con Nadal, Tavanti e la Romanelli). Direttore, sempre, il maestro Sebastiani.

LA NOTTE DI ZORAIMA a Nuova York

Un altro fervidissimo successo, dopo quello recente di Stoccolma, ha avuto l'ultima opera di Italo Montemezzi all'importantissimo Metropolitan, nella magnifica interpretazione — curata da Serafin — di Rosa Ponselle, del tenore Jaghelli e del baritono Basiola, messa in scena di Sanine.

La stampa condivide l'entusiasmo del pubblico e non vi ha dubbio che *La notte di Zoraima* seguirà le sorti della sua sorella maggiore (*L'amore dei tre Re*) che da ben 17 anni figura nel repertorio del grande teatro.

® Completo successo ha avuto, a Malta, *Francesca da Rimini* diretta dall'autore.

® All'Aja è assai piaciuto *Falstaff*, protagonista Stabile, direttore il maestro Parenti.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Il pubblico milanese ha giudicato il violinista Milstein come interprete personalissimo, di bella maturità artistica, eccellente specie nei brani in cui si richiede maggior virtuosismo. Successo completo. Anche il violoncellista Piatigorski, che suonava per la prima volta a Milano, ha avuto calorosi consensi.

® Amici della Musica. — Bel temperamento, tecnica brillante e ricchezza di mezzi ha dimostrato la violinista Alma Rosé Prihoda, nel suo debutto milanese. Lietissima accoglienza ha anche avuto il duo pianistico Stell Anderson e Silvio Scionti, che si distingue per fusione insuperabile e impeccabile tecnica.

® Convegno. — Altro concerto Rosenthal, con le solite calorose accoglienze. È assai piaciuto — come in molte altre città (Genova, Torino, Firenze, Napoli, Roma) in cui l'ha eseguito — il *Valzer in mi magg.*, elegante e di garbati effetti, di Renato Bellini.

® Teatro del Popolo. — Nuovi apprezzati concerti del Quartetto Poltronieri, anche con la cooperazione di altri pregevoli elementi, tra cui il Quintetto strumentale a fiato della Scala ed il clarinettista Del Pistoia. Nei programmi figuravano: *Quintetto in mi* per piano, oboe, clarino, corno e fagotto, e *Tre Idilli* di Bridge.

Nell'ultima seduta, Hina Spani cantò con fine sensibilità liriche di Brahms, di Castelnuovo Tedesco e l'ardua *Didone* di Marcello, trascritta da Toni.

® Ufficio Concerti. — Si avvicendarono, favorevolmente giudicati, i pianisti: Helse Herold, Tadeus Stefanski (appena dodicenne), Gastone Bugliani, di bel temperamento, Stefano Bergmann, di ottimi mezzi; il cellista Orazio Britt, ben preparato; le cantatrici Margherita Cossa, assai apprezzata e Lucia Sevumian, interprete sensibilissima, di voce limpida e piacevole.

® Concerti diversi. — Per la commemorazione di Edison, nella sala del Conservatorio, Mascagni — vivamente acclamato — ha diretto l'Inno al Sole dell'*Iris*, con l'orchestra scaligera. — Bel successo, al Castello Sforzesco, della cantatrice Alba Dora e delle pianiste Mina Grillo e Anna Soldini. — Alla Sala Bossi si è distinta la soprano Margherita Di Magaldo (al piano Recupito).

ROMA

® Augusteo. — La stagione sinfonica dell'Augusteo si è inaugurata solennemente il 24 novembre, con un concerto diretto da Bernardino Molinari. Esso si è iniziato con la Sinfonia del *Guglielmo Tell* e si è chiuso con la *Quinta* di Beethoven, entrambe magistralmente dirette e calorosamente accolte. Ma le attrattive del programma erano costituite dalla nuova composizione sinfonica del Respighi *Metamorphoseon* e dai due *Preludi* di Bach trascritti per orchestra di archi dal Pick Mangiagalli. Il *Metamorphoseon*, eseguito per la prima volta or è un anno dall'Orchestra Sinfonica di Boston, per la quale fu scritto, e nuovo per l'Europa, è un tema con dodici variazioni, nelle quali si rivela l'arte somma del Respighi quale costruttore, quale orchestratore, quale colorista. Questa è, senza dubbio, una delle partiture più notevoli del maestro. La settima variazione è fatta quasi esclusivamente di « cadenze » affidate ai principali solisti dell'orchestra. Esse hanno carattere d'improvvisazione e permettono agli stessi solisti di sfoggiare la loro virtuosità, specie quando una compagine orchestrale può vantare elementi di valore eccezionale, come son quelli dell'Augusteo. Il pubblico, che gremiva la sala, fece alla composizione le più calorose accoglienze salutando con prolungate ovazioni l'autore presente e il magnifico direttore.

I due *Preludi* di Bach trascritti dal Pick Mangiagalli, il secondo dei quali con movimento vivacissimo quasi di moto perpetuo e scritto originariamente per violino solo, rivelarono ancora una volta la grande abilità tecnica del reputato musicista lombardo e la bravura degli esecutori.

Alla fine dell'esecuzione il pubblico scattò in un applauso unanime ed imponente.

29 novembre-2 dicembre. Le novità dei due programmi erano costituite dall' *Introduzione all'Agamennone di Eschilo* di Pizzetti e dalla *Sinfonia di Salmi* di Strawinski, entrambi per cori e orchestra.

Il lavoro di Pizzetti, che già, diretto da Toscanini, era stato eseguito l'inverno scorso a New York e, nella primavera seguente, diretto dall'autore, al S. Carlo di Napoli, ha avuto calorose e fervide accoglienze; Pizzetti, presente, è stato molto festeggiato insieme col direttore Molinari.

La composizione è nata con lo scopo originario di accompagnare la rappresentazione dell'*Agamennone* di Eschilo nel teatro greco di Siracusa. Essa è stata in seguito rielaborata dall'autore per uso delle esecuzioni sinfoniche, e alla rielaborazione egli ha saputo dare una impronta di unità, che vale appunto a dare a tutto il lavoro un senso quasi sintetico della tragedia eschilea. Tutta la singolare personalità di Pizzetti emerge da questa composizione ricca di emotività ed umanità, specie nelle pagine corali in cui, come di consueto, il nostro autore rivela la sua profonda maestria.

La *Sinfonia di Salmi*, in tre tempi di Strawinsky, appartiene alla produzione neoclassicheggiante e cioè non, certo, alla più notevole e caratteristica del celebre compositore russo. Brani interessanti si alternano con altri assai poco espressivi: anche la parte corale non sempre riesce a persuadere. A ogni modo il terzo tempo è il meglio riuscito e quello che può determinare il successo della composizione, specie se questa abbia, come all'Augusteo, l'ausilio di una esecuzione ineccepibile.

Completavano il primo programma, l'*Andante* di Geminiani-Marinuzzi e brani di opere di Wagner cantati con arte superiore dal tenore Melchior. Nel secondo programma figuravano musiche di Bellini, Strawinski e Dukas.

5 dicembre. Molinari dirige la Ouverture della *Nina pazza per amore*, *Séhérazade* di Rimski, *Cinque studi* di Milhaud, *Fantasia* di Debussy. All'esecuzione di questi due ultimi brani, per orchestra e pianoforte, nuovi per l'Augusteo e molto graditi, partecipa come solista Marcella Meyer che ritrova le fervide accoglienze dell'anno scorso.

® Filarmonica. — Un bel programma — comprendente anche il *Trio in si min.* di Guerrini — ha svolto il Trio Cherubini. Ottima accoglienza hanno anche avuto il pianista russo Moiselwith e il duo pianistico Andersen-Scionti.

® Quartetto. — Un concerto è stato dedicato a Malipiero, interpreti il Quartetto Abbado, Malipiero, la Maragliano Mori e Casella. Nella successiva tornata è stata applaudita la cantatrice Maria Teresa Pedicone.

® S. Cecilia. — Ottimi successi del tenore Melchior e del violoncellista Piatigorsky, con la collaborazione pianistica di Nino Hertschel.

FIRENZE

® Ente Autonomo del R. Politeama Fiorentino. — La Stabile Orchestrale Fiorentina ha ampliato il suo programma di attività, estendendo la sua opera anche al Teatro lirico.

Per espletare degnamente il suo programma si è proceduto all'acquisto del vastissimo Politeama Fiorentino e si è costituito l'Ente Autonomo del R. Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II. Esso — emanazione e continuazione della Stabile Orchestrale Fiorentina — ha lo scopo di gestire il Politeama Fiorentino assicurandosi lo svolgimento: 1° di un'annuale stagione di concerti; 2° di un'annuale stagione di spettacoli lirici; 3° di una manifestazione triennale a carattere internazionale denominata *Maggio Musicale Fiorentino*.

Di questa realizzazione Firenze è debitrice anzitutto al Duce, che le ha concesso tutto il suo alto appoggio, e poi all'on. Delcroix e al maestro Vittorio Gui, che con tanta fede hanno collaborato, negli ultimi tre anni, alla elevazione di questo edificio: il primo come sapiente guida, il secondo come fervido e appassionato direttore artistico dell'istituzione.

Delle tre iniziative dell'Ente Autonomo quella del Maggio Fiorentino, per ragioni di tempo e tecniche, non potrà aver inizio che nel 1933. Per le stesse ragioni non sarà nemmeno possibile che si organizzi per la prossima primavera una stagione di un'importanza corrispondente ai propositi dell'Ente. A ogni modo una stagione lirica dignitosa si farà.

La terza iniziativa, e cioè il ciclo dei concerti sinfonici, avrà quest'anno un magnifico svolgimento, con una serie di venti concerti in abbonamento e non meno di quattro a prezzi popolari, con dei programmi di alto interesse artistico e con l'inclusione di molte musiche di prima esecuzione. La stagione durerà sino a tutto marzo prossimo.

L'inaugurazione si è avuta il 29 novembre con un concerto magistralmente diretto da Vittorio Gui, al quale furono fatte grandi e meritate feste. L'importante programma comprendeva *Sinfonie* e *Ritornelli* dell'*Orfeo* di Monteverdi (brani riprodotti nella trascrizione fedele di G. Francesco Malipiero), la *Sesta* di Beethoven, l'*Idillio di Siegfried* e i *Quadri di una esposizione* di Mussorgsky, nella trascrizione orchestrale di Ravel.

Il secondo concerto (il 6 corr.) è stato diretto dal maestro Fernando Previtali, che sin dallo scorso anno si è messo in così bella luce, con un programma nel quale figuravano musiche di Mozart, Boccherini, Bloch, Débussy e Schumann, e col concorso del valoroso violoncellista Piatigorsky. Direttore e solista furono vivamente applauditi.

® Altri Concerti. — Furono applauditi il violinista Nievo Albertelli (al piano Artalo Satta) all'Ente di Cultura; ed il Trio fiorentino al Palagio di parte Guelfa.

VENEZIA

® Circolo artistico. — Liete accoglienze pel violinista Luigi Ferro (con la pianista De Guarnieri) e per Nora Bergamo e Aldo Pais. Nel programma di questi ultimi figurava una nuova *Sonata* di Castelnuovo Tedesco.

® Benedetto Marcello. — Per la festa di S. Cecilia il maestro Bianchi ha diretto musiche di Cavalieri, Legrenzi ecc., mentre Tebaldini ha presentato un suo gradito poemetto gregoriano *Le nozze di S. Cecilia* per soprano (signora Rota), piccola orchestra, organo (Giarda) e piano.

TRIESTE

® Politeama Rossetti. — In uno dei suoi applauditi concerti orchestrali, Amfitheatrof ha diretto anche un suo *Preludio* per una Messa da Requiem, di ampio sviluppo ed assai apprezzato.

® Istituto Fascista di Cultura. — Concerti di Ignazio Friedmann e di Jancovich con Curelli. Il primo, come già in parecchie città dell'estero ha eseguito diversi applauditi brani di R. Bellini. In altra serata, Luigi Toffolo ha diretto una nuova cantata di E. Guglielminetti (*L'ancella di luce*) per coro femminile, soli, orchestra d'archi e arpa.

® Circolo artistico. — Si è inaugurata la stagione con un bel programma diretto da Toffolo, con la cooperazione di G. Zuccoli all'organo, e della cantatrice Valeria di Poltieri.

BOLOGNA

® Casa del Fascio. — Due tornate sono state dedicate a musica di giovanissimi: Mario Medici, Pietro Zara, Teresa Cafaro, Luigi Bettucci, Franco Ferrara, Francesco Molinari, Francesco Fontana; tutti assai promettenti e applauditi.

® Quartetto. — Molto bene è riuscito il concerto di musiche di Alfano, interprete l'autore, il soprano Valle, il violinista Ferraresi e il cellista Rampi.

NAPOLI

® Teatro S. Carlo. — Si sono avuti altri concerti sinfonici diretti con la consueta valentia da Franco Capuana. Nei programmi erano compresi la *Sesta*, la *Prima Sinfonia* di Martucci, musiche di Respighi, di Verdi e — assai applauditi — due pezzi di Laccetti tratti dalla sua opera *Il Miracolo* e *Lunamare* di Musella.

Nei brani del Laccetti si rileva ancora la maestria del compositore, già apparsa quando l'opera si dette integralmente; il secondo di essi dovette replicarsi. *Lunamare* di Musella — che costituiva una novità assoluta — è una pagina impressionista, fine e delicata, ricca di fosforescenze marine e percorsa da un grave ritmo, specie di voce umana. Entrambi gli autori, presenti, ebbero calorose ovazioni

Accademia Napoletana di Concerti. — Grande successo di Milstein.

Società Scarlatti - Quartetto. — Interessantissimi i due concerti di musiche italiane contemporanee (Festival Coolidge) di Malipiero (*Cantari alla Madrigalesca*), di Alfano (*Sonata* per Violoncello), di Respighi (*Trittico botticelliano*), di Castelnuovo Tedesco (*Quartetto in sol*), di Pilati (*Sonata* per Flauto), di Pizzetti (Tre Canzoni), di Casella (*Partita*). Ottima l'interpretazione alla quale collaborarono i quartetti Abbado-Malipiero, Alfano, Bonucci, la Maragliano Mori, Casella, Moyse, Respighi (che ha diretto il suo *Trittico*) ecc.

In altra seduta ebbe un ottimo successo la pianista russa Miramanowa, artista valorosa ed interessante.

PALERMO

® La stagione agli Amici della Musica — di cui in altra parte pubblichiamo l'interessante programma — è stata iniziata da Arturo Bonucci che ha svolto un bel programma, con completo successo.

® Un bel concerto hanno tenuto al Quartetto di Genova, il soprano Hina Spani e l'arpista Sassoli Ruata.

Alla Mostra del libro della stessa città si è avuta una rievocazione di musicisti liguri. Ed, infine, al Carlo Felice ed alla Stampa, sono state apprezzate due giovani pianiste Minita Fried e Alma Brughera.

® Il maestro Baroni ha iniziato a S. Remo la stagione di concerti sinfonici. Il primo programma comprendeva musiche di Wagner, Debussy e Rossini.

® A Treviso, il maestro O. Altavilla ha diretto con molto plauso lo *Stabat* di A. Scarlatti, nella realizzazione ed elaborazione di Boghen.

® Il nuovo organo della Chiesa dei Cavalieri di Pisa è stato inaugurato con due concerti di Arnaldo Galliera e di Ulisse Matthey.

® A Piacenza ha debuttato un nuovo Quartetto (Valla, Sacchi, Beltrami e De Angeli) facendo applaudire due nuove composizioni dei maestri Tedoldi e Vidusso, dichiarate vincitrici al concorso di quell'Istituto musicale.

® Sono state festeggiate a Parma, nell'esecuzione di un programma a due pianoforti, le signorine Boscolo e Testa, alunne del profes-

sor Scarfino, del quale hanno eseguito un brillante *Scherzo*.

® Agli Amici della Musica di Livorno, alla Sala Napoli, la cantatrice Campani e il violinista Sardelli hanno svolto un programma di musiche del maestro Rodolfo Del Corona.

® Pel 134° anniversario della sua nascita, Donizetti è stato commemorato a Bergamo, con discorso del prof. Zavadini e concerto degli alunni del Conservatorio.

® Un *Notturno* di Pio Donati, interprete la signorina Mazzucchelli, ed una *Villereccia* di Scuderi (pianista Tonelli) sono piaciute a Rovereto.

® Il primo concerto al Salone Chigi-Saracini di Siena è stato tenuto da Graziella Pareto, accompagnata all'organo dal maestro Franzi. Prima, Innocenzo Cappa aveva parlato su S. Cecilia.

® Il maestro Freccia ha diretto al Konzerthaus di Vienna, nuovi per quella città, i tre Preludi Sinfonici dell'*Edipo Re* di Pizzetti, accolti con grande favore.

® A Upsala (Svezia) si è data per la prima volta la *Messa Solenne* di Beethoven, affidandone la direzione — fatto caratteristico — ad un italiano, il maestro Tullio Voghera, il quale ha diretto il difficile lavoro con assoluta bravura, meritando calorosi elogi anche dalla stampa. Lo stesso maestro ha dato un'eccellente esecuzione del *Messia* di Händel, nella cattedrale di Stoccolma.

® Un altro maestro italiano, Uriel Nespoli, si è fatto molto onore dirigendo ad Houston un grande concerto con quella Symphony Orchestra. Figurava nel programma la sinfonia dei *Vespri siciliani*.

® Altri successi di concertisti italiani sono da segnalare. Quelli del violoncellista Mazzacurati a Vienna; del violinista Campaiola a Budapest; della cantatrice Guglielmetti pure a Budapest, come solista in un concerto sinfonico diretto da Failoni.

® Il pianista Riccardo Vines ha presentato con grande finezza, all'Associazione Wagneriana di Buenos Aires, la Rapsodia *Piedigrotta* di Castelnuovo Tedesco.

® Il 140° anniversario della morte di Mozart è stato ricordato a Vienna con un pellegrinaggio alla casa ove nacque ed ove venne scoperta una lapide, con discorsi del Presidente della Repubblica e di altre personalità e con canti delle società corali.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera da Londra

La serie dei « Promenade Concert » iniziò nella capitale inglese la stagione d'autunno con tutte le composizioni classiche favorite e diverse novità di autori eminentemente inglesi sotto la direzione di Sir Henry Wood.

Oltre alle sue impressioni sinfoniche sul *Falstaff*, Elgar fu rappresentato da una deliziosa e applauditissima *Nursey Suite*, composta di otto ben cesellate miniature che promettono di diventare popolarissime nei programmi orchestrali dell'anno. Una composizione di Hindemith per « Piano obbligato e dodici istrumenti da camera » che da tempo non si eseguiva a Londra, risuscitò un certo interesse. Una serata dedicata intieramente a Vaughan Williams fu accolta favorevolmente dal pubblico malgrado una certa uniformità di impressione; applaudita tra l'altro una novità, *Flos Campi*, per cori orchestra e viola solista, interpretata ammirevolmente da Bernard Shore. Più tardi avemmo la piacevole *Capriol Suite* di Werlock, e lo strano umorismo dei *Four Conceits* di Goossens. Tra i favoriti furono ripetutamente eseguiti il *Concerto* per Viola di William Walton e il popolarissimo *Rio Grande* di Costant Lambert. Cyril Scott eseguì la parte di solista nel suo *Piano Concerto*. Fu bene accolto anche un nuovo poema sinfonico di Delius, *Song of Summer*, mentre tra i modernissimi si distinse *Music of Machines* di Mussolov.

***

Nel mese di settembre tre compagnie d'opera inglese riaprirono contemporaneamente i battenti: la Compagnia del Covent Garden con un'edizione rinnovata della *Sposa venduta* di Smetana, la Compagnia stabile dell'Old Vic e Sadlers Wells con *Sansone e Dalila*, e la Carl Rosa Opera Company con una nuova produzione su linee moderne di *Madama Butterfly*.

La Sposa venduta, diretta dal maestro John Barbirolli, ebbe un'accuratissima esecuzione vocale; Octave Dua riportò un notevole successo personale nella parte dello Scemo. Seguirono allo stesso teatro sotto la bacchetta dello stesso direttore *I Maestri Cantori* con il tenore Eddie Nash che ripetutamente si distinse nelle precedenti stagioni italiane e la soprano Thea Philips, Hans Sachs Arthur Fear. *Parsifal*, diretto da Frederick Hay, non ebbe sufficiente preparazione orchestrale e sopratutto scenica e le voci non sembrarono all'altezza del compito. Tra le riprese ebbero vivo successo *Il Barbiere di Siviglia*, *Aida*, *La Bohème*, *Tosca*, *Fledermaus* e *Madama Butterfly* eseguita una sola volta in fine di stagione. *La Walkiria* fu inclusa nel repertorio, e fu riesumata un'opera di Dame Ethel Smith, *The Wreckers*, notevole per la veemenza e la ricchezza dei toni orchestrali, ma pallida di contenuto se non per la sincerità spontanea delle parti corali. La Compagnia dopo sei settimane al Covent Garden proseguì per la Scozia e le provincie dove iniziò le sue recite con *Il Cavaliere della Rosa* di Strauss.

Le altre Compagnie continuarono a svolgere il loro repertorio consueto. All'Old Vic, oltre il *Sansone e Dalila* diretto da Percy Pitt, furono riprese *Carmen* e il *Flauto Magico*. Tra le opere di nuovo allestimento, notevole successo riportò *Dido and Aeneas* di Purcell che è considerata come la più antica opera inglese; la nota leggenda classica dura il breve spazio di un'ora sebbene sia in quattro atti e l'azione si svolga in quattro parti diverse dell'Impero Romano; ricche pagine musicali perdono l'effetto promesso in una realizzazione teatrale tanto affrettata. Un nuovo « Corp de Ballet » eseguì con successo allo stesso teatro sotto la direzione di Constant Lambert *Job* di Vaughan Williams, interpretato da Anton Dolin. Per la prossima stagione invernale, si parla di *Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*, *Le Villi* ed *Il Tabarro* di Puccini che non fu mai rappresentato in lingua inglese.

***

The London Symphony Orchestra iniziò la serie dei suoi concerti sotto la guida efficace di Sir Thomas Beecham con la *Seconda Sinfonia* di Brahms, un *Concerto* di Elgar, e il *Don Quixote* di Strauss, solista Antonio Sala. Nel secondo concerto oltre al *Piano Concert* di Brahms e all'*Eroica* di Beethoven interpretata vigorosamente da Beecham, avemmo una manierata ed efficace edizione della *Sinfonia in Do* di Boccherini diretta ed eseguita con tutta l'eleganza di un secolo artificioso.

Anche l'Orchestra della B.B.C. diretta intelligentemente da Adrian Boult che ne ha raccolto e istruito gli elementi principali, incominciò settimanalmente i concerti della Queens Hall; Richard Strauss fu invitato a dirigere due concerti con la medesima orchestra riesumando tra l'altro il poema sinfonico *Macbeth* che da molto non si eseguiva a Londra, *Don Juan*, *Morte e Trasfigurazione*, la *Sinfonia Domestica*; Margaret Teschemacher cantò *Morgen* e *Cäcilie*. *Don Quixote* fu eseguito anche in uno dei Courtauld-Sargent Concerts diretto da Malcolm Sargent; seguirono nello stesso programma la *Terza Sinfonia* di Sibelius, e il *Concerto* per Violoncello di Dvorak, Piatigorski solista.

La Royal Philarmonic Society aprì la sua 120ª stagione con un concerto dedicato a Beethoven; applaudito tra l'altro l'*Emperr Concerto* eseguito da Wilhelm Backhaus. Il secondo concerto della Phylarmonic fu diretto da John Barbirolli che incominciò la serata con una vigorosa interpretazione italiana della sinfonia de *L'Assedio di Corinto* di Rossini; dopo la *Seconda Sinfonia* di Arnold Bax, l'autore fu presentato della medaglia d'oro della vecchia società musicale inglese. Una delicata composizione di Mozart per strumenti a fiato ed orchestra e la sinfonia dei *Maestri Cantori* chiusero il programma tra vivi applausi.

Adrian Boults riprese *Introduzione e allegro* per Archi di Elgar, e con Harold Samuels solista eseguì il *Secondo Concerto* per Pianoforte e Orchestra di Brahms rivelandosi ancora una volta direttore efficace di una capace e bene organizzata orchestra.

***

In Australia ebbe singolare successo un concerto dedicato esclusivamente a musiche antiche e moderne italiane, organizzato e diretto dal Dr. Arundel Orchard, Direttore dell'Orchestra del Conservatorio di Sydney, per rivelare al pubblico del nuovissimo continente, oltre a classici nostri, le nuove tendenze della scuola odierna italiana, scegliendo a rappresentanti due compositori di vaglia: Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi. Oltre a un'accurata edizione della Sinfonia de *La Portatrice d'acqua* di Cherubini, furono eseguiti brani e composizioni di Rossini, Vivaldi e Paganini. Le novità furono rappresentate dai *Tre Preludi per l'Edipo Re* di Pizzetti che riportarono una lunga eco di applausi e di critiche favorevoli per la sincerità e la semplice potenza drammatica che tanto bene si fondono con gli elementi dell'antica tragedia. Applauditissima alcune delle *Antiche Danze ed Arie* di Respighi che furono giudicate eleganti e deliziose da un numeroso pubblico di musicisti a cui giungevano per la prima volta. Il più grande successo della serata fu dato dalla prima esecuzione de *Le Fontane di Roma*; le critiche parlano di « impressionismo mantenuto entro limiti ben definiti, e distinto non solo per la sua chiarezza, ma per il fastoso colore tonale ». Il pubblico applaudì il poema sinfonico riconoscendo nelle sue pagine un carattere individuale non contrastante con le salde basi stabilite negli annali della musica italiana dai compositori maggiori ed un profondo equilibrio orchestrale nato da una visione moderna e da una sapiente conoscenza.

Giorgio R. Foa.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHIEDERMAIR (L.) — *Die Deutsche Oper.* (Quelle und Meyer, Lipsia).

La storia dello Schiedermair prende naturalmente le mosse dalla diffusione in Germania dell'opera italiana del primo Seicento. Gualberto del Maglio, il contraltista che aveva interpretato la parte dell'*Orfeo* monteverdiano a Mantova, s'affrettò a recarsi a Berlino per darvi saggio delle nuove musiche nostre. E con lui e dopo lui sciamarono a centinaia i musici italiani, per occupare i più importanti posti nei teatri tedeschi, privati e pubblici, mentre i francesi erano preferiti quali maestri di ballo e danzatori e i tedeschi costituivano la parte maggiore delle orchestre. Capitoli particolarmente interessanti sono quelli che lo scrittore, assai bene informato, dedica al libretto tedesco del Seicento e a quel tentativo d'uno stile nazionale che restò legato al nome di Keiser. Procedendo con chiara e documentata narrazione attraverso il Sette e l'Ottocento, lo Schiedermair perviene alle più moderne tendenze, l'impressionismo e il naturalismo, l'espressionismo e la *Sachlichkeit*, offrendo anche bellissimi saggi di scenografie antiche e recentissime.

Italienische Madrigale (A. Willaert und andere Meister). (Kallmeyer, Berlino).

Nella collezione *Das Chorwerk*, diretta dal Blume, appaiono, curati da W. Wiora, madrigali a 4 o 5 voci, di Willaert, Verdelot, Arcadelt e Rore, altrettanti saggi piacevoli e robusti di quell'arte aristocraticissima, destinata alla classe dei colti cortigiani, che per tale sua aristocrazia, come nota il Wiora, nettamente si distingue dalla *chanson* e dal *lied*. La scelta, utilissima anche all'uso pratico, è fatta con gusto e accorgimento.

HERTZMANN (E.) — *A. Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit.* (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

Primo lavoro intorno al Willaert, considerato, qual'è, figura centrale nel mondo del suo tempo, e studiato in quelle composizioni su argomenti profani che per tale loro base letteraria, e per la destinazione ai ritrovi mondani, assai più delle musiche religiose erano aperte alle rinnovate ricerche espressive e tecniche. Perciò lo Hertzmann, che in questo suo esordio musicologico s'addimostra colto e acuto, esamina il Willaert, 1º) nelle canzoni in rapporto alla scuola di Ockeghem e a quella di Parigi; 2º) nel madrigale, in rapporto a Festa, Verdelot, Gero, Rore; 3º) nelle forme della popolaresca canzone italiana, in relazione alle villotte di Castellino, Fiammingo e Arrafolo e alle villanesche di Nola, Cimello, Perissone, Barges. Prezioso contributo alla storiografia cinquecentesca.

ALTMANN (W.) — *Handbuch für Streichquartettspielen.* (Ed. Max Hesses, Berlino-Schöneberg).

È uscito il quarto e ultimo volume di questo manuale, prezioso per tutti gli esecutori di musica da camera. Il IV volume è dedicato alle opere per archi e fiati, le quali, secondo il metodo dell'Altmann, vengono descritte e analizzate a servigio dell'uso pratico. Fra i compositori italiani per archi e fiati sono menzionati Boccherini, Casella, Danzi, Palsiello, Rossini, Toeschi. Numerosi i tedeschi contemporanei che scrivono per tali complessi.

Annuario R. Accademia S. Cecilia. (Roma, 1930-1931).

Dal 1928 questo annuario ha accresciuto la sua importanza e la sua mole. Esso documenta lo svolgimento della vita concertistica dell'Augusteo e dell'Accademia di S. Cecilia, fornendo un quadro minuzioso delle tendenze del gusto popolare e dell'indirizzo dei dirigenti; accoglie scritti e conferenze dei proff. Cametti (sulle ricorrenze centenarie a Roma e su Cristina di Svezia) e Lluzzi (sulla «ballata e la lauda alle origini della lirica musicale italiana)»; reca illustrazioni anche musicali delle opere strumentali o vocali per la prima volta eseguite all'Augusteo e nella sede accademica; elenca i soci, ricordandone la biografia e le più recenti attività.

a. d. c.

CANTO E PIANOFORTE

A. LONGO

TRE CANZONETTE DEL POLIZIANO

1. L'amante filosofo (S.-T.). - 2. La partenza (MS.-Br.). - 3. La inconstanza (S.-T.).

(122138) L. 6,—)

EDIZIONE RICORDI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LONGO (A.) — *Tre Canzonette del Poliziano*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Alla arguzia del testo in queste Canzonette risponde, pur nella leggera scioltezza dominante, una differenziazione, una gradazione di colore infinitesima; così nel quadretto singolo, distribuito in diversi piani, come tra l'uno e l'altro: nell'evolversi della melodia, ora strofica, ora elastica pieghevole ed aderente agli accenti, alle circonlocuzioni del verso: tanto geometrica e plastica, quanto, ove occorre, quasi melopea vagante e velata che, ripresa dallo strumento, si propaga come scia e ne rievoca il palpito interiore. E dovunque l'armonia che, parte integrante, scaturita contemporaneamente, ne agevola il corso in un ambito scorrevole, quasi ingenuo, nella sua intima appropriatezza.

f. b.

TERNI (E.) — *Sonata cromatica* per Pianoforte e Violino. (A. e G. Carisch e C., Milano).

In un solo tempo, condotta con procedimenti astilistici scevri dagl'ingombri delle formule tradizionali, la Sonata appare come un blocco compatto, la cui materia è vivificata e irradiata da una intensa spiritualità. I semi hanno rilievi e contorni precisi. Le armonie creano un alone di fantasie. Dal dialogare dei due istrumenti scaturiscono ritmi, che assumono particolare interesse di contrasti.

Tecnicamente, le risorse del violino sembrano valorizzate con senso di opportuna misura, mentre alcune risonanze del pianoforte evocano colori ed evanescenze di timbri istrumentali.

GUIDI (F.) — *Quartetto in Re* per due Violini, Viola e Violoncello. (M. Senart, Parigi).

La composizione porta la data del 1923. Si nota in essa una scioltezza caratteristica di movimenti, una pastosa sonorità, frutto di appropriate combinazioni contrappuntistiche. Il terzo tempo (*Commiato*) contrassegnato dal motto «Mia vecchia Padova, addio!» al chiude con un *Allegro deciso* (*Fuga*), il cui soggetto è desunto dalla prima battuta del quartetto.

Gli sviluppi sono adombrati, senza insistenze in linguaggini discorsive; la polifonia ne risulta nutrita, per quanto la linea del controsoggetto abbia un interesse più grafico che acustico e risenta di un certo accademismo di maniera.

MOZART (W. A.) — *Adagio* (Bearbeitung für 1 solo - Instrument u. Klavier). (Steingräber Verlag, Lipsia).

Questo *Adagio* rappresenta la prima edizione pratica di un'opera che Mozart scrisse intorno al 1790 per corno inglese, 2 violini e violoncello. L'autografo, descritto da Köchel nell'Appendice II, n. 94, si trova nel Museo mozartiano di Salisburgo.

La riduzione per uno strumento solo (Flauto, Oboe, Clarinetto o Violino) e pianoforte è dovuta a W. Reich.

ALDO FINZI.

HAENDEL (G. F.) — *Deutsche Arien.* (Breitkopft und Härtel, Lipsia).

Nove arie, fra le pochissime opere di H. tramandateci nell'originale tedesco, vengono ora ristampate. Al canto e al pianoforte può accompagnarsi un violino o un violoncello. Assegnate dal Chrysander al 1716, sono più verosimilmente datate dal Roth, l'elaboratore, al 1729. Ai poemetti che, secondo il gusto del tempo, erano *physicalisch und moralisch*, inspirati, cioè, a un religioso senso della natura, aggiunse lo H. cantilene assai delicate e varie, alcune squisitamente poetiche e suggestive.

a. d. c.

MUSICA SCENICA

MARTINELLI (R.) — *Il Re delle spelonche.* Operetta in 1 atto e 3 quadri (per il teatro dei fanciulli). Libretto di Elio Predonzani. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Trieste*, Trieste.

In una simpatica veste di candidezza, ornata del disegno di una garetta vigilata da un Balilla, l'edizione Ricordi presenta un'operina *Il Re delle spelonche* musicata per teatro di fanciulli, su libretto di E Predonzani, dal maestro Mario Martinelli, che fu per lungo tempo assiduo ed amoroso collaboratore del nostro giornale, distinguendosi in vivaci relazioni sui tanti nostri concerti cittadini.

La natura stessa di un tale lavoro richiede conoscenza speciale delle attitudini artistiche dei piccoli artisti chiamati ad interpretarlo, dei gusti loro ingenui e di quelli più evoluti dei loro babbi. Richiedeva spontaneità e vivezza di ritmi popolareschi o grotteschi nei brani più spavaldi, scritti per animare lo spirito di piccoli Balilla.

Ciò intese bene e rese l'autore, in quanto penetrò nella psiche dei piccoli, coll'istruzione nelle scuole e nei ricreatori affidati alla vigile sua operosità.

Se la passione fascista raccolse pertanto in canzoni, ritmi e squilli, direi così, balleschi, l'acume dell'esperto critico gli giovò a ricerche di raffinatezze in quei brani in cui volle largire colorazione poetica a canti della notte e aurorali.

L'accoglienza del lavoro da parte della difficile ditta Ricordi e quella non meno difficile da parte d'un pubblico di piccoli e di grandi, fa credere che l'A. si sia messo con fortuna su buona via.

M.

MONFEUILLARD (R.). — *Zaraïl* - Drame lyrique en 4 Actes et un Prologue. (M. Senart, Parigi).

Il libretto, dovuto pure al compositore, s'ispira alla leggenda dell'angelo esiliato sulla terra, che — attraverso diverse peripezie più o meno peregrine — s'innamora d'una figlia degli uomini, e segue l'immancabile morte finale. La musica — non priva qua e là di zone poetiche ben riuscite e preceduta da un prologo di atteggiamento mefistofeliano — mostra la buona cultura dell'autore e le sue simpatie: le quali vagano da un Massenet fino ad uno Strauss leggermente diluito. La personalità dell'A. non è troppo visibile: quella dei suoi personaggi meno ancora poichè cantano e parlano tutti allo stesso modo. Nell'insieme l'opera di un musicista colto e, quasi sempre, dotato d'un certo gusto, ma assolutamente privo di personalità.

d. d. p.

MUSICA SINFONICA

RIVIER (J.) — *Burlesque* pour Violon et Orchestre. *Ouverture pour un Don Quichotte* pour Orchestre. (M. Senart, Parigi).

Della *Burlesca* abbiamo già parlato quando uscì nell'edizione per piano e violino. La stesura originale ci conferma la vita di quella musica ed un senso coloristico che le dà un grande rilievo. L'*Ouverture* dimostra nuovamente le belle qualità del suo autore: è piena di vita e di foga; solo in qualche punto, l'equilibrio dell'insieme e l'unità stilistica — almeno a giudicare dalla lettura — non sono sempre rispettati. Ma è possibile che all'esecuzione tali difetti non risultino: il lavoro è molto complesso: tale che una lettura, anche ripetuta, non può dare certo un'idea *precisa*.

HONEGGER (A.) — *Musique pour la «Phaedra» de G. D'Annunzio.* - *Symphonie* pour Orchestre. (M. Senart, Parigi).

La musica per la *Fedra* risale al 1926: sono sei numeri di musica di scena. Davanti allo stesso soggetto che ha ispirato Pizzetti, Honegger ha avuto una visione completamente diversa: quella d'una vita barbara, violenta, primitiva, in un ambiente dai colori forti e crudi (altro che l'Ellade bianco azzurra!) e la musica al è ispirata su questo tono. Musica ineguale, forte, dotata anche d'una vita intensa, ma anche di momenti in cui va avanti per forza d'inerzia.

La *Sinfonia* in tre tempi è più recente, e mostra al massimo grado le qualità di costruttore e di orchestratore del musicista svizzero. Concepita nella forma tradizionale, essa forma un blocco unico: ma così aspro, così duro, così urlante da far credere in certi momenti ad una specie di partito preso. La scrittura polifonica è più chiara di quanto non fosse negli ultimi lavori di Honegger: ma il risultato è di un'asprezza e d'una crudezza veramente tremende.

PIJPER (W.) — *Concerto* for Pianoforte and Orchestra. (Oxford University Press. Londra).

Un tempo solo: un'armonia che non ha certo paura degli incontri più aspri, dei *frottements* più arditi; una ricchezza di ritmo poco comune. Pure, nell'insieme il lavoro dà un senso di grigiore, forse appunto perchè una tale ricchezza di fantasia non è troppo disciplinata e la stessa abbondanza e varietà di particolari interessanti finisce col nuocere all'insieme del lavoro: opera d'un musicista indiscutibilmente dotato. La scrittura pianistica è eccellente.

WUNSCH (H.) — *Kleine Lustspiel.* Suite per Orchestra. (E. Eulenburg, Lipsia).

Scrittura chiara e trasparente; ritmo ricco e preciso; armonie chiare e contrappunto vivo (non scolastico): la commedia si gioca in orchestra ed i personaggi sono i temi e gli strumenti che sostengono benissimo il loro ruolo. Più «Sinfonietta» che Suite: ci auguriamo di sentire presto, questo gaio lavoro.

MASETTI (E.) — *Il gioco del cucù* per Orchestra d'Archi e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il lavoro — nell'intenzione dell'autore — è descrittivo. Per fortuna è tale da viver benissimo anche senza il soggetto del quadro, giacchè la sua costruzione è logica, chiara, solida. E dentro al quadro c'è molta vita e primavera e serenità. Lavoro d'un giovane: ci sente e ci conforta.

A. d. p.

TRAPP (M.) — *Symphonie N. 4.* (E. Eulenburg, Lipsia).

Musica involuta e tormentata. I ritmi sono incisi con disegni caratteristici, ma i temi non rivelano una virtù di ideazione singolare. Certe aviolinate contrastano con la maschia violenza dell'attacco del primo tempo. In sintesi, si nota una sorta di ibridismo della materia e una scarsa attitudine coloristica.

Il quadro fonico si presenta di conseguenza piuttosto statico. Gli sviluppi, poco riconoscibili attraverso una farragine di stridori, che della dissonanza hanno solo la parvenza illusoria, attestano nell'autore una padronanza accademica delle forme.

HAYDN (J.) — *Symphonie N. 48 C dur.* (E. Eulenburg, Lipsia).

La sinfonia (*Maria Theresia*) fu composta nel 1772. Pura soavità di ideazione, scioltezza di movimenti, serena effusione di incisi melodici: tali le caratteristiche della composizione. La tonalità di *do maggiore* domina nel primo tempo, nel minuetto e nel finale. L'*adagio*, in *fa maggiore*, si apre con un canto affettuoso dei violini, al quale si contrappongono le risposte dei corni e degli oboi. Lo sviluppo tematico è caratterizzato da disegni ornamentali dei secondi violini, che dapprima in uno *staccato* di terzine, indi in arpeggio, creano attorno al tema una cornice suggestiva di armonie.

La partitura è edita a cura di W. Altmann.

VIVALDI (A.) — *Concerto in re maggiore* per Flauto, con accompagnamento di Orchestra d'archi. Op. 10, n. 3. (E. Eulenburg, Lipsia).

La prima edizione di questo concerto, per flauto e pianoforte, data dal 1885, nella revisione di P. Gr. Waldersee. Il sottotitolo è: *Il Cardellino*. L'istrumento concertante si sbizzarrisce in fantasiosi capricci, in rabeschi di virtuosismo. L'atmosfera pastorale creata dalle volute leggiadre del flauto si attenua e dilegua nel secondo movimento (*cantabile*), in cui il solista eleva un canto di dolcezza suggestiva, accompagnato dal cembalo.

RIVIER (J.) — *Chant funèbre* pour Orchestre symphonique. - *Danse* pour Orchestre symphonique. (M. Senart, Parigi).

Si nota nei due brani caratteristici un segno di commozione intima, una vibrazione profonda, che è particolarmente sensibile nella prima composizione. Ma il pensiero dell'autore è aviato dall'istrumentazione plumbea e pesante. Dove più si avverte un anelito di elevazione spirituale, là l'impasto dei timbri guasta, mentre la ripetizione a sazietà di ogni battuta (fors'anche in ossequio alle didascalie) illanguidisce ed elide l'interesse per la condotta del brano.

In *Danse*, il ritmo selvaggio dell'inizio si protrae con impetuosa violenza per gran parte del quadro istrumentale, mentre suona l'inclusione repentina di un motivo a guisa di melopea, che il flauto e il corno inglese si tramandano, in forma barocca di proposta e risposta.

ALDO FINZI.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Il 25 ottobre è stato inaugurato ad Altamura, nella piazza del teatro, un busto a SAVERIO MERCADANTE l'illustre musicista che in quella città ebbe i natali. La pregevole opera d'arte è dovuta ad Arnaldo Zocchi.

® Nell'ultima adunanza, la Reale Accademia d'Italia ha accolto con vivo compiacimento l'omaggio munifico fattole dal comm. Garda, del prezioso CARTEGGIO VERDIANO con il napoletano Cesare De Sanctis.

L'offerta cospicua ha dato motivo al seguente ordine del giorno dell'Accademia stessa:

« La Reale Accademia d'Italia accoglie col più vivo compiacimento l'omaggio generoso fattole dal comm. Garda del prezioso carteggio che per lunghi anni Giuseppe Verdi tenne con Cesare De Sanctis, considerato da quell'austero spirito, che non prodigava amicizie, come l'antico, costante e carissimo tra gli amici di Napoli. Di questo rilevante carteggio e del connessovi raro cimelio — il libretto del *Ballo in maschera*, grottescamente camuffato dalla censura borbonica in *Adelia degli Ademari*, e postillato da Verdi con mordaci commenti, con fiere proteste della sua offesa coscienza di artista e di Italiano — la Reale Accademia delibera la sollecita, accurata edizione, nei propri atti, deferita all'accademico Luzio.

« Fa voti, in pari tempo, che a questo contributo verdiano possano seguire altre pubblicazioni di anche maggiore interesse artistico, agevolate ora dalla liberale concessione di esame e di scelta tra i copiosi carteggi e soprattutto tra le inedite composizioni musicali, tuttora conservate a S. Agata: esame e scelta, di cui s'è assunto l'incarico l'accademico Giordano, con altro collega o persona competente di propria fiducia.

« Ai degni custodi di così inestimabile eredità esprime l'Accademia la nazionale riconoscenza per il dono, più largo possibile, che essi faranno al mondo musicale col consentire che venga alfine messo in luce quanto valga a meglio conoscere e valutare in tutta la loro grandezza il genio e l'anima di Verdi: luminoso esempio di italianità e di severa disciplina per raggiungere la più alta perfezione dell'arte, la gloria, più che sua, della Patria adorata ».

® Si è costituito a Parma un nuovo organismo « CANTORI DI PARMA » di 50 elementi scelti fra i migliori dell'Accademia di canto corale, con lo scopo di svolgere un programma di musica folkloristica e polifonica, sia in Italia che all'estero.

® Con R. D. 5 novembre 1931, sulla proposta del ministro per l'Educazione Nazionale, a decorrere dalla sessione autunnale di esami dell'anno 1931, il LICEO MUSICALE DI CAGLIARI viene pareggiato per tutti gli effetti di legge ai Conservatori musicali governativi per i corsi di Pianoforte, Violino, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Clarinetto, Corno e Fagotto.

® Anche il LICEO MUSICALE ITALIANO DI ALESSANDRIA D'EGITTO, è stato equiparato ai Regi Conservatori.

® Il PROF. ARNALDO BONAVENTURA, nostro apprezzatissimo collaboratore, ha assunto la critica musicale del quotidiano *La Nazione* di Firenze, in sostituzione di Luigi Parigi che ha dovuto trasferirsi ad altra sede.

® Nel prossimo gennaio avrà inizio, presso il R. Conservatorio di Musica di Napoli, un CORSO DI AVVIAMENTO AL TEATRO LIRICO PER CANTANTI, che sarà affidato alla signora Gemma Bellincioni.

Possono aspirare al Corso: a) coloro che hanno conseguito la licenza superiore in Canto nei R.R. Conservatori od Istituti pareggiati; b) gli studenti provenienti dall'insegnamento privato o gli stranieri che superino apposito esame.

Tassa d'iscrizione L. 200. Invio delle domande non oltre il 31 dicembre.

® All'OPERA DI VIENNA la musica italiana ha avuto anche quest'anno parte notevolissima. Verdi, al pari di Wagner, ha avuto 44 rappresentazioni; Puccini, 40. Seguono Riccardo Strauss con 36, e Giovanni Strauss con 21.

Si dice che la direzione dello stesso teatro abbia in progetto una *tournée* in Italia, nel prossimo autunno, per rappresentarvi opere di Mozart e di R. Strauss.

® NUOVI LAVORI IN VISTA. — Le opere *Il Dibuk* di L. Rocca, su libretto di Simoni, *La*

donna nel pozzo di Massarani, libretto di Rossato, e *Alcassino e Nicoletta* di Mario Barbieri di Genova, su una leggenda del XII secolo; *Gli ebrei in cammino per la terra promessa* e *Primavera in alta montagna*, poemi sinfonici di Roberto Rossi. Francesco Catalani d'Abruzzo ha infine terminato le musiche de *I canti della fontanella* (a soli e cori) per una commedia di F. Colangeli.

La stagione teatrale.

Teatro alla Scala. Programma definitivo: *Palla de' Mozzi* di Marinuzzi, *Il favorito del Re* di Veretti, *Primavera fiorentina* di Pedrollo, ed in fine stagione, fuori abbonamento, la cantica *Vita Nova* di Wolf Ferrari (novità assolute). — *Basi e bote* di Pick Mangiagalli (nuova per Milano). — *Werther* di Massenet, *Fedora* di Giordano, *Figli di Re* di Humperdinck, *Ratcliff* di Mascagni, *Elettra* di Strauss, *Adriana Lecouvreur* di Cilea (opere di nuovo allestimento); *Ballo in maschera, Elisir d'amore, Tristano e Isotta, Turandot, Orfeo, Il Re, La notte di Zoraima, L'Amore dei tre Re, Rigoletto* o *Lohengrin*.

I balli saranno due: *Belkis* di Respighi (nuovissimo) e *La vecchia Milano* di Adami e Vittadini. Quest'ultimo è stato prescelto invece di *Coppelia*, dato il successo ottenuto in altra stagione ed il vivo desiderio del pubblico di riudirlo.

Mascagni e Marinuzzi dirigeranno le rispettive opere. Le rimanenti verranno affidate ai maestri Panizza, De Sabata e Ghione, come abbiamo accennato nel precedente fascicolo.

® Teatro Reale dell'Opera, Roma. — Novità assolute: *La donna serpente* fiaba lirica in un prologo, tre atti e sette quadri di Alfredo Casella, su libretto di Lodovici; *Madonna Oretta*, tre atti di Riccitelli, libretto di Forzano. Novità per Roma: *Débora e Jaèle* di Pizzetti. Opere di repertorio: *Fanciulla del West, Bohème, Tosca* di Puccini; *Francesca da Rimini* di Zandonai; *I maestri cantori, Tristano e Isotta* di Wagner; *Loreley* di Catalani; *Lodoletta* di Mascagni; *Norma* e *Sonnambula* di Bellini; *Traviata* e *Trovatore* di Verdi; *Don Pasquale* di Donizetti; *Fedora* di Giordano; *Adriana Lecouvreur* di Cilea; *Sadko* di Rimsky Korsakoff, ed il balletto *Fantasia romantica* di Delibes.

Direttori d'orchestra saranno Marinuzzi e Santini, mentre Casella e Mascagni dirigeranno le rispettive opere.

® Teatro Regio di Torino. — La stagione si inaugurerà il 1° gennaio con *I quatro rusteghi* di Wolf-Ferrari. Seguiranno: *Mefistofele, Rigoletto, Linda di Chamounix, Tosca, Giannina e Bernardone* di Cimarosa, *Il barbiere di Siviglia* e *La Walkiria*. Quest'ultima opera sarà diretta da Schillings, le altre da Armani e Paolantonio.

® Teatro S. Carlo di Napoli. — Opere nuove per Napoli: *La campana sommersa* di Respighi, *Dafni* di Mulé, *Frida* di Di Cagno, *Hoffmann* di Laccetti. Opere di nuovo allestimento: *Il cavaliere della rosa, Tristano e Isotta, Manon, Amico Fritz, Sonnambula, Nozze di Figaro, Fedora, Gloria* (in una nuova edizione).

Mentre altre opere saranno scelte fra quelle di repertorio, sono pure promesse, ma fuori obbligo: *La bisbetica domata* di Persico, *Rondine, Pescatori di perle* e *Sadko*.

Direttori d'orchestra saranno Capuana, Berrettoni, Fanelli, Mascagni e Mulé. Gli ultimi due per le rispettive opere.

® Teatro Carlo Felice di Genova. — Si daranno: *Simon Boccanegra* di Verdi, *Débora e Jaèle* di Pizzetti, *La Sonnambula* di Bellini, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Fedora* di Giordano, *Iris* di Mascagni, *Mignon* di Thomas, *Elisir d'amore* di Donizetti, *Traviata* di Verdi, *Fanciulla del West* di Puccini e *Tristano e Isotta* di Wagner.

Dirigerà il maestro Bavagnoli, meno l'*Iris* e *Débora* che saranno dirette dai rispettivi autori e l'*Elisir* e altra opera affidate al maestro Questa.

® Teatro Regio di Parma. — *La fanciulla del West, Lucia, Norma, Forza del destino, Mefistofele, Bohème, Adriana Lecouvreur*. Direttore, Votto.

® Teatro Grande di Brescia. — Dal 24 dicembre al 26 gennaio si rappresenteranno: *Aida* (con l'Arangi Lombardi), *Butterfly* (con la Saraceni), *Carmen* (con la Besanzoni e Mirassou), *Cavalleria rusticana* (con la Rasa) e il ballo *La vecchia Milano* di Vittadini ed Adami, il quale ultimo sarà direttore artistico della stagione, affidata, per la parte musicale, al maestro Paolantonio.

® Teatro Verdi di Trieste. — Il cartellone definitivo comprende: *Crepuscolo degli Dei, Manon* di Massenet, *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Orfeo* di Gluck e *Norma*. Dirigerà Edoardo Vitale.

® Teatro Sociale di Como. — Nella seconda metà di carnevale si inscenerannno, direttore Fabbroni: *Suor Angelica, Il Tabarro, Gianni Schicchi* di Puccini, *Isabeau* di Mascagni, *Werther* di Massenet.

® Teatro Massimo di Palermo (Stagione di Quaresima): *Resurrezione* di Alfano, *Cavaliere della rosa* di Strauss, *Carmen, Lucia, Forza del destino*. Direttore Bavagnoli.

® Teatro del Casino di S. Remo. — *Parsifal, Matrimonio Segreto, Rigoletto, Adriana Lecouvreur, Lodoletta* e *Pinotta* l'opera giovanile di Mascagni.

La stagione concertistica.

® Il Circolo il Convegno di Milano promette, per la parte musicale, concerti di musiche nuove affidati a Franco Alfano, al Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, al duo Mainardi-Sreter, al quartetto belga Pro Arte (musiche di Malipiero e di Mortari). Si presenteranno, inoltre, i solisti Rosenthal, Foldesey e Jokl. Una serata sarà dedicata a Bloch, preceduta da una conferenza dello stesso Bloch; in un'altra si presenteranno Alfredo Casella e Guido Agosti; un ultima, infine, avrà un programma di canzoni popolari di tutti i paesi.

® Politeama Fiorentino. — Nella importante stagione sinfonica diretta dal maestro Gui, verranno eseguiti per la prima volta i seguenti lavori italiani: Busoni: Suite dell'opera *La sposa sorteggiata;* Finzi, *Inni alla notte;* Franchetti, Notturno del *Cristoforo Colombo;* Ghedini, *Pezzo concertante;* Guerrini, *Concerto in si bem.* di Vivaldi; Gui, *Tre preludi* corali di Bach; Locatelli, *Concerto grosso;* Malipiero, *Impressioni dal vero* e Sinfonia e Ritornelli dell'*Orfeo* di Monteverdi; Maretti, *Il gioco del Cucà;* Pick Mangiagalli, *Due Preludi* di Bach e *Scene carnevalesche;* Pizzetti, Introduzione all'*Agamennone* di Eschilo; Smareglia, Ouverture dell'*Oceana;* Storti, *Il poema del cielo*.

® Amici della Musica, Palermo. — La interessante stagione che, sotto la direzione artistica del maestro Savasta, si svolgerà da dicembre ad aprile, comprende il seguente elenco d'interpreti: Abussi, Lilia D'Albore, Flesch, Rosa Nicolosi-Maglienti, violinisti; Arturo Bonucci, Mafalda Favero, Elsa Respighi, cantanti; Lea Mulè-Siragusa, Matilde Orofino, Ornella Puliti, Rubinstein, Renzo Silvestri, pianisti; Eleonora Tamajo, arpista; i Trii Siciliano (Natale, Finizio, Caminiti) e Italiano (Casella, Bonucci, Poltronieri); il Quartetto Lehner e quello a fiati Palermitano (Diamante, Micozzi, Castagna, Gallesi); Ottorino Respighi, compositore.

È assicurata la prima esecuzione della *Suite agreste* di Pietro Ferro.

® Salone Chigi Saracini, Siena. — Sono annunciati concerti del soprano M. T. Pediconi; dei violinisti Gioconda De Vito, Schwarz, Milstein; del violoncellista Baldovino; del pianista Cortot; dell'arpista Sassoli Ruata; della pianista compositrice russa Adriana Michescina.

® Amici della musica, Modena. — Si avvicenderanno i pianisti Zecchi, Orlof e Scarlino; i violinisti Milstein, Pelliccia e Corti; il violoncellista Cassadò; Wanda Landowska; i trii Pozniak e Casella-Poltronieri-Bonucci; il Quartetto Lener; l'orchestra filarmonica di Budapest.

CONCORSI

® Dopolavoro Provinciale di Milano. — Concorso per una canzonetta dialettale d'ispirazione tradizionale, limitata a coloro che risiedono nella provincia.

Scadenza per l'invio dei lavori (col sistema del motto e della busta) il 28 febbraio p. v. Premi L. 800, L. 400, L. 300 e parecchie medaglie.

La musica delle canzonette pervenute sarà giudicata dai maestri Paribeni, Pozzoli e Tronchi; il testo, da Ravasio e Bolza.

NECROLOGIO

VINCENT D'INDY.

Il 2 dicembre è morto a Parigi questo compositore la cui fama aveva varcato i confini della patria. Nato, pure a Parigi, nel 1851, studiò con illustri maestri tra i quali César Franck del quale il d'Indy propugnò l'indirizzo sinfonico rinnovatore.

Organista a St. Leu, maestro dei cori ai concerti Colonne, l'illustre scomparso vinse nel 1885 il gran premio di composizione istituito dalla città di Parigi, con la leggenda *Le chant de la cloche*.

Fondatore, nel 1871, assieme a Saint-Saëns, a Fauré, a Duparc, a Franck e ad altri, della Società nazionale di musica, ne assunse la presidenza nel 1890.

Già affermatosi uomo di grande cultura e didatta eccellente crea la *Schola cantorum*, ancora oggi centro importantissimo di studio, e diventa caposcuola del movimento musicale francese. Scrive il *Corso di composizione*, una devota ed appassionata biografia di Franck, e prepara riduzioni moderne di lavori di Destouche, di Catel, di Rameau ecc.

Nonostante il suo spirito religioso poche sono le composizioni sacre ch'egli lascia. Ma in tutti i suoi lavori drammatici è sempre presente la sua natura mistica. Ricordiamo *Fervaal, L'étranger, La légende de St. Christophe*, lavori tutti ricchi di poesia.

Tra la sua musica sinfonica, numerosissima come quella da camera, meritano speciale menzione la trilogia *Wallenstein*, le variazioni sinfoniche *Istar* ecc. Collaborò anche in molte ed importanti rassegne.

La sua morte costituisce una grave perdita per la musica francese.

® Pure a Parigi, il 19 novembre, l'ex senatore Maurizio Couyba, già presidente della Società degli autori e compositori di musica francesi; ed il 1° dicembre, all'età di 46 anni il compositore Marco Delmas, autore delle seguenti opere: *Jean de Calais, Stéphanie, Lais, Cyrca, Anne Marie, Le Gisour*, e di molta musica sinfonica, corale e da camera.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CZERNY (C.) (E. R. 1417). *Nuova Scuola per la mano sinistra*. Trenta Studi progressivi, Op. 861 (post.) (Leduc). (B) L. 5,—

MONTANARO (E.) (E. R. 1328). *Primi passi*. Dodici pezzi facilissimi nell'estensione delle cinque dita. (B) L. 6,—

SGAMBATI (G.) e BOGHEN (F.) (E. R. 1418). *Appunti ed esempi per l'uso dei pedali*. (B) L. 10,—

CANTO E PIANOFORTE

CIMARA (P.) (122205). *Stornellata marinara* (MS-Br). Versi di G. Pesci. (A) L. 4,—

—— (122332). *Giardini notturni* (S-T). Versi di M. Méndula. (A) L. 6,—

—— (122333). *Ondina* (S-T). Versi di C. Zangarini. (A) L. 4,—

CLAUSETTI (P.) (122271). *La sposa fedele* (S-T). Da una poesia popolare greca (testi ital., franc., ted., ingl.). (A) L. 6,—

COBIAN (J. C.) (122314). *Como un sueño* (Lontano sogno). Tango (S-T). Versi di E. Cadicamo. (A) L. 5,—

DONATO (O.) (122316). *Decimelo otra vez* (Deh, mi ripeti ancor...). Tango-Canzone (C-B). Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

—— (122318). *Eras toda una papita* (Eri bimba graziosetta). Tango (MS-Br). Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

RESPIGHI (O.). Maria Egiziaca. *Mistero*. Trittico per Concerto. (A) L. 20,—

SALLUSTIO (G.) (122274). *La solitude* (S-T). Texte de F. Toussaint. (A) L. 4,—

STOCCHETTI (G.) (122291). *Farfalla pastosa*. Canzone (MS-Br). Versi di M. T. Sani. (A) L. 5,—

VIOLINO

FERRARA (B.) E. R. 1312). *Lo studio del Violino* elementare e progressivo. Vol. 2° (De Angelis). (B) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

MASETTI (E.) (122178). *Ora di vespro*. (A) L. 6,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

CASELLA (A). *Due Trascrizioni* di L. Silva:

—— (122233). Notturno. (A) L. 6,—

—— (122234). Tarantella. » » 6,—

GIACHETTI (E.) (122278). *« O beata solitudo »*. Suite breve. (A) L. 8,—

MASETTI (E.) (122178). *Ora di vespro*. (A) L. 6,—

SAXOFONO E PIANOFORTE

MICHIELS (G.) (122149). *Orania*. Czardas. Trascrizione per Saxofono Alto Mi b (Regna). (A) L. 6,—

ORCHESTRA

FRESCOBALDI (G.) (122125). *Quattro Pezzi*. Trascrizione (Ghedini). Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PEROSI (L.) (122191). *Adagio* del 3° *Quartetto*, Istrumentato per Grande Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

RESPIGHI (O.) (120808). *Impressioni brasiliane*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

—— (122120). *Lauda per la Natività del Signore*, attribuita a Jacopone da Todi, per Soli, Coro e Istrumenti pastorali. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

—— (122011). *Metamorphoseon*. XII Modi. Tema e Variazioni. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (122182). *Cavallo Bianco*. Ballata. (A) L. 6,—

BURGMEIN (J.). Cinque Trascrizioni di A. Stefani:

—— (122097). *Pastorale* (Hymne à Jésus). (A) L. 6,—

—— (122098). *Cornemuse*. » » 6,—

—— (122099). *Les cloches*. » » 8,—

—— (122100). *Cantique de Noël*. » » 6,—

—— (122101). *Pastorale*. » » 6,—

CILÈA (F.) Due Pezzi (De Cecco):

—— (122288). *Berceuse*. (A) L. 6,—

—— (122344). *Invocazione*. » » 6,—

COBIAN (J. C.) (122313). *La casita de mis viejos* (La casetta dei ricordi). Tango moderno. (A) L. 6,—

DONATO (O.) (122317). *Decimelo otra vez* (Deh, mi ripeti ancor...). Tango-Canzone. (A) L. 6,—

—— (122319). *Eras toda una papita* (Eri bimba graziosetta). Tango. (A) L. 6,—

FANCINI (R.) (122337). *La falce d'oro*. Tango-Canzone. (A) L. 6,—

LANDI (L.) (122279). Lauvette. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

MANCINELLI (L.). Due Pezzi della Suite *« Scene veneziane »* (Culotta):

—— (122232). *Carosello*. (A) L. 12,—

—— (122256). *Dichiarazione d'amore*. » » 12,—

MASSENET (G.) (122280). Enoblade. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

MONTEMEZZI (I.) (122281). La Nave. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

MULÈ (G.) (122282). La Baronessa di Carini. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

PUCCINI (G.) (122029). Turandot. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

—— (122028). Il Tabarro. Fantasia, per Violino, Violoncello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

RINALDI (G.). Due Pezzi da *« Bozzetti a matita »*, Op. 78 (De Cecco):

—— (122289). *Sotto i castagni*. (A) L. 8,—

—— (122324). *Marina*. » » 6,—

SANTOLIQUIDO (F.) (122030). La favola di Helga. Fantasia per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

WESTERHOUT (N. v.) (122315). *Rimembranze pugliesi*. Pezzo caratteristico (De Cecco). (A) L. 6,—

ZANDONAI (R.) (122031). Conchita. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

—— (122032). Francesca da Rimini. Fantasia, per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). (A) L. 6,—

LIBRETTI

LUALDI (A.). La Grangiola. Opera da camera in un atto, da un soggetto di R. Bacchelli. L. 2,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

DAVISSON (W.). *Schule der Tonleiter Technik*. Heft I, II, III, Violine. (E. Eulenburg, Leipzig).

FEUILLARD (L. R.). *Le Jeune Violoncelliste*. Collection de morceaux classique pour Violoncelle et Piano. Vol. I. B. Fr. 3,50. (Delrieu frères, Nice).

FEUILLARD (L. R.). *Ecole classique du Violoncelle*: G. Goltermann (Pour Violoncelle et Piano), I Mouvement du I Concerto en La, Fr. 9; Idem du II Concerto en Re, Fr. 9; Idem du III Concerto en Si, Fr. 9. — Ch. Davidoff (Pour Violoncelle et Piano), I Mouvement du I Concerto en Si min., Fr. 12; Premier Solo du II Concerto en La min., Fr. 12; Idem du III Concerto en Re Maj., Fr. 12; Idem du IV Concerto en mi min., Fr. 9. (Delrieu frères, Nice).

MEDTNER (N.). *Suite-Vocalise*. Op. 41. N. 2. (W. Zimmermann, Leipzig).

VAILLANT (H.). *Six Sonatines Miniatures progressives*. I. Cahier, Fr. 10; II. Cahier, Fr. 12. (Delrieu frères, Nice).

ORGANO

DE UGARTE (J. M.). *Laus Deo*. 20 Pièces pour Orgue ou Harmonium. (M. Senart, Paris). Fr. 25,—

KARG-ELERT (S.). *Triptych* for Organ: 1. Legend, 2/6; 2. Gregorian Rhapsody, 3/; 3. Marche Pontificale, 2/6. (Elkin & Co., Ltd., London).

MOTTU (A.). *Douze Pièces Liturgiques*. 2.e Livre. (M. Senart, Paris). Fr. 25,—

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BIAGINI (A.). *Serenata appassionata* per Violino e Pianoforte. (P. Bonglovanni, Bologna). L. 6,—

BLANCAFORT (M.). *Pastorel-le* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris). Fr. 10,—

BRUSCHETTINI (M.). *Quartetto in Do min.* per due Violini, Viola, Violoncello. (U. Pizzi, Bologna) L. 8.

DE LORENZO (L.). *Salterello*. Solo caratteristico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte. — *Rondinella*. Capriccetto fantastico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte. — *Due divertimenti brillanti* per Flauto, Clarinetto e Fagotto. (W. Zimmermann, Leipzig).

HAYDN (J.). *Rondò all'Ongarese*. Arranged for Violin and Piano, by A. Fachiri. (Oxford University Press, London). 2/—

HAUDEBERT (L.). *Bienvenue à Claudie*, Poème pour Quatuor à Cordes. Partition de poche. (M. Senart, Paris). Fr. 5,—

HOWELLS (H.). *De la Ware's Pavane* (from Lambert's Clavichord) for Cello and Piano. — *My lord sandwich's dreame* (from Lambert's Clavichord) for Cello and Piano. — *Sir Hugh's Galliard* (from Lambert's Clavichord) for Cello and Piano. (Oxford University Press, London). Each 2/—

KLEMPERER (O.). *Quatuor* pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. (M. Senart, Paris). Fr. 40,—

MANENTE (G.). *Concerto* per Clarinetto in Si bem., con accompagnamento di Pianoforte. (G. & P. Milgani, Firenze). L. 10,—

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.

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 1931

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI E CORRISPONDENZE

AUTORI DIVERSI. — Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nel 1930, 39.
BELLAIGUE C. — L'esotismo nella musica francese, 199.
BONACCORSI A. — L'insegnamento della musica in Lucca, 206.
BRUGGEMANN A. — Lettere dalla Germania, 90, 275, 412.
BRUSSEL R. — Lettere da Parigi, 37, 133, 230, 321.
CAMETTI A. — Carlo Sigismondo Capeci, A. e D. Scarlatti e la Regina di Polonia a Roma, 55.
CARABELLA E. — I gridi dei venditori della Roma sparita, 107.
CASELLA A. — Di un « si naturale » e di qualche altra cosa, 199.
CERVESATO A. — Schuré e Wagner, 247.
— W. Amedeo Mozart, 445.
CHIEREGHIN S. — Canti della laguna e del mare, 258.
CIAMPELLI G. C. — « Mille e una notte » di De Sabata. — « La nome di Zoralma » di Montemezzi alla Scala, 81.
— « Le Maschere » di Mascagni alla Scala, 127.
— « La vedova scaltra » di Wolf-Ferrari. — « Bacco in Toscana » di Castelnuovo Tedesco, alla Scala, 222.
CLOSSON E. — Lettere dal Belgio, 134, 325, 464.
COCCHI L. — I Canti della Sardegna, 397.
DELLA CORTE A. — « La forza d'amor paterno » di A. Stradella, 389.
— Due opere teatrali inedite di Pugnani, 400.
DE NAPOLI G. — I Centenari italiani melodrammatici del 1931, 10.
DE RENSIS R. — Rossini intimo. Lettere all'amico Santocanale, 343.
DE SCHLOEZER B. — Lettere dalla Russia, 229, 372.
DORET G. — Lettere dalla Svizzera, 183, 326, 416.
DOTTO P. — Teatri antichi di Palermo. Il teatro S. Cecilia, 65.
FARA G. — I Canti del popolo d'Italia. - Montagnana Ferrarese, 161.
FLEISCHMANN H. R. — Lettere da Vienna, 89, 323, 371.
FOA C. R. — Lettere da Londra, 181, 372, 516.
FORINO L. — 6 Suites — a Violoncello solo — senza Basso — composées — par — G. S. Bach — Maitre de Chapelle, 450.
GUI V. — « Si naturale » o « La naturale », a proposito del « Guglielmo Tell », 211.
LANCELLOTTI A. — Franz Liszt. Il Seduttore, 110.
— Ettore Berlioz, 302.
LUCIANI S. A. — Agostino Agazzari e l'orchestrazione del Seicento, 103.
— Nazionalismo e imperialismo musicale, 531.
NERETTI L. — Luigi Vannuccini, 155.
PARIGI L. — La musica ornata. I Periodici, 7.
PERRACHIO L. — La creazione sinfonica e quartettistica di Schubert, 295.
— I nuovi programmi dei Conservatori, 487.
PRATELLA F. B. — Variazioni ed evoluzioni nella poesia e nella musica popolare, 438.
PROCIDA A. — « La blabetica domata » di M. Persico al Teatro Reale dell'Opera, 125.
PROD'HOMME J. G. — Il primo amico parigino di Wagner: Anders, 437.
ROMAGNOLI E. — Melodramma, 151.
SIGNORELLI M. — Estetica della musica moderna, 13. — Il tramonto del bel canto, 354.
SPROVIERI A. C. — Henrique Hoswald, 401.
VATIELLI F. — Il Liceo G. B. Martini di Bologna, 281.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Beethoven (Münnle van), 312.
Berlioz e Musset, 25.
« Boris Godunow » (I tre), 264.
Concerti sinfonici in Francia (Il disagio dei), 24.
Fauré G. (Il monumento a), 454.
Frescobaldi (Una lettera inedita di), 505.
Germania (Musica natalizia della), 75.
Gretchaninof Alessandro, 168.
Grido (Un) d'allarme, 311.
Liszt (L'oblio di), 74.
Meyerbeer (La figlia di), 401.
Mozart (Un mottetto di) che non è di Mozart, 215.
Musica (La) tedesca contemporanea, 119.
Opera (L') ha ancora abbastanza attrattive?, 455.
Orientamento musicale, 504.
Problema (Il) musicale italiano, 168.
Proferie, 402.
Ravel (Intervista con), 360.
Schönberg (Arnold), 312.
Sensazionalismo (Il) nella musica, 263.
S. O. S., 118.
Spagna (Musica moderna di), 403.
Teatro musicale (Osservazioni sul), 403.
Teatro (Progresso e tradizione del), 359.
Vox Populi, 214.

RIVISTE

MILANO. — Bollettino Bibliografico Musicale, 26, 76, 169, 216, 265, 313, 361, 456, 505.
— Giornale dell'Arte, 120.
— Musica Sacra, 265, 313, 361, 456, 506.
— Musicisti d'Italia, 76, 120, 265, 313, 361, 456.
ROMA. — L'Italia Letteraria, 313.
— Note d'Archivio, 216, 265, 405, 506.
— La Nuova Italia Musicale, 120, 170, 217, 266, 313, 362, 405, 456, 506.
— La Propaganda Musicale, 26.
— Rassegna Dorica, 26, 76, 120, 169, 217, 361, 456, 506.
— La Rassegna Italiana, 26.
— Rivista Nazionale di Musica, 217, 313, 362.
TORINO. — La Rassegna Musicale, 120, 216, 313, 361, 456.
— La Rivista Musicale Italiana, 76, 169, 313, 361, 505.
VICENZA. — Bollettino Ceciliano, 26, 76, 217.
BARCELLONA. — Musica, 80.
— Revista Musical Catalana, 367, 409, 460.
BERLINO. — Allgmeine Musik Zeitung, 29, 79, 123, 173, 220, 269, 316, 366, 409, 459, 510.
— Die Musik, 28, 78, 122, 172, 220, 268, 316, 365, 407, 458, 509.
— Signale für die Musikalische Welt, 28, 79, 123, 172, 220,, 268, 316, 765, 408, 458, 509.
CONCHES (Ginevra). — Dissonances, 317, 367, 409, 460, 511.
FREIBURG. — Stimmen der Zeit, 409.
LONDRA. — British Musician, 315.
— Chesterian, 78, 171, 219, 315, 363, 407, 507.
— Musical Opinion, 27, 78, 219, 267, 315, 364, 407, 457, 508.
— Musical Times, 27, 77, 121, 219, 267, 314, 364, 406, 457, 508.
— Music and Letters, 122, 218, 363, 508.
— Monthly Musical Record, 28, 78, 122, 172, 219, 267, 315, 364, 457.
— Sakbut, 28, 77, 122, 172, 219, 267, 315, 406, 508.
— Sunday, 78.
MAGONZA. — Melos, 29, 79, 123, 174, 221, 269, 317, 366, 459, 510.
NUOVA YORK. — Modern Music, 124, 175, 270, 367.
— Musical Quarterly, 30, 174, 270, 368.
PARIGI. — Le Courrier Musical, 27, 77, 121, 171, 218, 266, 314, 363, 406, 507.
— Le Ménestrel, 27, 77, 121, 171, 218, 267, 314, 363, 405, 457, 507.
— Le Monde Musical, 27, 77, 171, 218, 314, 362, 405, 457, 507.
— L'Opéra Comique, 170, 266, 362, 506.
— La Revue de Musicologie, 27, 71, 314, 456.
— La Revue Musical, 26, 76, 121, 170, 217, 266, 313, 362, 405, 506.
PRAGA. — Der Auftakt, 30, 317, 460.
— Tempo, 80, 221, 317, 367, 460.
REGENSBURG. — Musica sacra, 174, 221, 269, 366, 409, 460, 511.
VARSAVIA. — Muzyka, 124, 174, 221, 469.
VIENNA. — Anbruch, 317.
— Musica Divina, 80, 174, 269, 367.
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung, 124, 269, 511.

TEATRI

31, 80, 125, 176, 227, 272, 319, 369, 410, 461, 512.

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ALLEGRA S. — La fine dell'Impruneta, 176.
ALTAVILLA ONOFRIO. — La Principessa e la Rondine, 512.
ANNOVAZZI N. — La lampada, 269.
AYTANO A. — Fantasio, 176.
BARUZZI T. — Pino e Lalla, 176.
BELLINI BRANCA A. — Una tragedia fiorentina, 225.
BENETZKI. — Mia sorella ed io, 225.
BLANC G. — La valle degli eroi, 176.
CASAVOLA F. — Il castello nel bosco, 84.
CASTELNUOVO TEDESCO M. — Bacco in Toscana, 224.
CENTEMERI G. L. — Soldatelle, 271.
CORONA R. — Il canto delle sirene, 225.
CUSCINÀ A. — 77 bodole e un marito, 85.
— La barca dei comici, 176.
— La piccola Salambò, 225.
DE CECCO A. — Cip! Cip! Cip!, 512.
DE SARATA V. — Mille e una notte, 81.
DI FRANCO. — La cincallegra, 225.
DONATI P. — Corradino lo Svevo, 176.
GEDDA G. C. — L'amoroso fantasma, 512.
GORLATTO G. — Divi Antoni Transitus, 128.
GRANICHSTAEDTEN B. — Evelyne, 225.
GUARINO C. — Tabarano alla Corte di Nonesiese, 176.
YSAYE E. — Pietro il minatore, 128.
LOMBARDO C. — Le tre lune, 84.
LOMBARDO V. — Dardanè giglio di Mafel, 369.
MALIPIERO G. F. — Torneo notturno, 271.
MASCAGNI L. — Amore non è così, 85.
MASCAGNI P. — Le maschere, 127.
MASTELLI. — Goal, 34.
MONTEMEZZI I. — La notte di Zoralma, 83.
PERSICO M. — La blabetica domata, 125.
PICK-MANGIAGALLI R. — L'Ospite inatteso, 460.
PIETRI G. — Giacomo Zappaterra, 34.
— La dote di Jeannette, 318.
QUINTERI G. — Il velo d'oro, 410.
RIMSKY KORSAKOF. — La fanciulla di neve, 512.
RIZZOLA L. — Stelle d'Oriente, 512.
ROSSELLI M. — Andrea Del Sarto, 128.
SALVIUCCI P. — Terra santa, 512.
WOLF FERRARI E. — La vedova scaltra, 222.
ZUFFELATO G. — Un'astuzia di Colombina, 84.

CONCERTI

34, 80, 130, 178, 222, 270, 319, 370, 411, 462, 514.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ADINOLFI F., 329.
ADLER (Festschrift), 328.
ALALEONA D., 282.
ALBERTI A., 326.
ALCARI C., 417.
ALLENDE P. H., 378.
ALTMANN W., 279, 518.
Annuaire de la Nouvelle Soc. de Musique, 136.
Annuario R. Accademia S. Cecilia, 518.
ARTOM C., 137.
AUDA A., 184
AVISON C., 281.
BACH G. S., 185, 379.
Bach-Jahrbuch, 418.
BALDACCI G. B., 471.
BARESEL A., 280.
BARNETT D., 281.
BELLINI R., 185, 422.
BERGER F., 139.
Bericht über den internationalen Kongress für Schubertforschung, 40.
BERNABEI A., 41.
BIEHLE (Festschrift), 328.
BINET J., 234.
BISQUERTT P., 186, 330.
BLANCAFORT N., 41, 378, 471.
BOIELDIEU F. A., 379.
BOLLER C., 282.
BONI G. B., 41.
BOSCHOT A., 232.
BOUCHER M., 279.
BOUVET Ch., 40.
BRUSCHETTINI M., 330, 421, 470.
BRUYR J., 418.
BUTLER L., 139.
CAJA A., 378.
CALAMOSCA G., 42.
CALTABIANO S., 138, 186, 378.
CAMPODONICO G. B., 140.
CAMUSSI E., 186.
Canti friulani, 139.
CANTU' C. A., 42.
CAPRI A., 468.
CARABELLA E., 186.
CASELLA A., 377.
CASTELNUOVO TEDESCO M., 42, 139, 329, 378, 470.
CESARI G., 377, 467.
CHRETIEN H., 41.
CILEA F., 42.
CIPOLLINI D., 419.
CLAUSETTI P., 42.
CLOSSON H., 467.
COEUROY A., 418.
COLTRO B., 186.
COPPOLA P., 43.
CORRODI H., 419.
CRAS J., 43, 140, 186.
CREMESINI M., 41.
D'ALBERT E., 329.
DE BREVILLE P., 442.
DECSEY E., 40.
DE LA LAURENCIE L., 467.
DE LA PRESLE J., 42.
D'ELIA A., 44.
DELLA CORTE A., 137, 467.
DELMAS M., 518.
DE LORENZO L., 471.
DE RENSIS R., 468.
DE RUBERTIS V., 234, 471.
D'HUNAC I., 329.
Dictionnary of musical terms, 328.
DOBRONITCH A., 139.
DUMESNIL R., 377.
DU MOULIN ECKART R., 466.
DUMOULIN M., 422.
EMMANUEL M., 233.
Encyclopédie de la Musique, 279.
FALCIONI G., 234.
FAVARA A., 420.
FELLERER K. G., 417.
FERRARIA I. E., 280, 460.
FERRARI TRECATE L., 231, 280, 281, 421.
FERRO G., 41.
FLEISCHMANN A. G., 42
FORNEROD A., 471.
FORTHUNY P., 186.
FRANCO J. M., 282, 329.
FRANZ C. A., 422.
GABRIEL MARIE, 232.

GANDINO A., 280, 281.
GARCIA CATURLA A., 43.
GATTI G. M., 137.
GRATCH O., 280.
GRATIA L. E., 466.
GRETCHANINOFF A., 330.
GRIMM F. K., 235.
GUARINO C., 471.
GUI V., 187.
GUIDI F., 519.
GUY ROPARTZ J., 421.
HAYDN J., 421.
HAENDEL G. F., 421, 519.
HARSANYI C., 140.
HAUDEBERT L., 234.
HAYES G. R., 184.
HENSELER A., 279.
HERTZMANN E., 518.
HONEGGER A., 520.
HOUDRET C. N., 280.
HURÉ J., 281.
HUYBERECHTS A., 234.
Italienische Madrigale, 518.
IWAN D'HUNAC J., 329.
JARDILLIER R., 418.
KADOSA P., 329.
KARSAVINA T., 466.
KENNEDY SCOTT., 418.
Kirschen-Musikalisches, 376.
KULLMANN A., 140.
LALO E., 379.
LAMBERT C., 186, 331.
LARMANJAT J., 42.
LENORMAND R., 471.
LIUZZI F., 376.
LONGAS F., 280.
LONGO A., 519.
LUALDI A., 138.
MAGALDI V., 234.
MALIPIERO G. F., 136.
MANTIA A., 186.
MARTINELLI R., 519.
MASETTI E., 378, 520.
MERCURI A., 471.
MERSMANN H., 328.
MEULEMANS A., 281.
MEYERHOFF F., 185.
MICHELMANN E., 467.
MIGOT G., 330.
MILFORD R., 140.
MONFEUILLARD R., 519.
MONTANARO E., 235, 420.
MONTANI P., 469.
MONTEVERDE C., 282.
Monumenta Polifoniae Italicae, 467.
MORANDI G., 234.
MORTARI V., 422.
MOSER H., 233.
MOTTU A., 419.
MOZART W. A., 519.
MULE G., 234.
MULLER O., 184.
MUSELLA S., 233.
NATALETTI G., 43, 186, 471.
NERETTI L., 42.
OTTONE R., 186.
PALESTRINA, 419.
PANNAIN E., 421.
PARIBENI G. C., 186.
PASQUINI B., 420.
PEDRELL C., 138, 330.
PERAGALLO M., 471.
PETRASSI G., 43, 186, 471.
PHILIPS P., 419.
PHILIPPART G., 471.
PICK-MANGIAGALLI R., 329.
PICQUOT L., 232.
PIECHLER A., 44.
PIETZSCH G., 467.
PIGLIA E., 419.
PIJER W., 520.
PISTONE P. G., 419.
POIDRAS H., 418.
POULENC F., 282, 330.
PRATELLA F. B., 420, 421.
PRETZSCH P., 419.
PREVITALI F., 421.
PRIANO A., 139.
PRUNIÈRES H., 467.
PURCELL H., 235.
RAMEAU J. Ph., 421.
RAUGEL F., 233.
RAVASENGA C., 234.
RICCI SIGNORINI A., 379.
RINALDI M., 137.
RIVIER J., 138, 520.
ROCCA L., 44, 233.
RODRIGO I., 42.
RONCAGLIA G., 233.
ROSICH C., 281.
ROSSI R., 186, 421.
SAMUEL ROUSSEAU M., 139.
SANTOLIQUIDO F., 470.
SAUGUET H., 41, 139, 280, 422.
SCARLATTI A., 331.
SCHAEFER C., 41.
SCHINELLI A., 470.
SCHREMS Th., 466.
SCHIEDERMAIR L., 518.
SCHUBERT F., 421.
SCOTT C., 282.
SEELING P. J., 41.
SERVAIS A., 422.
SERVIÈRES G., 466.
SERVIEU P., 232.
SOMEREU GODFERY M. G., 42.
SOUBEYRAN E., 281.
STEWART A. P., 140.
STRAUSS J., 43.
TAGLIAPIETRA G., 420.
TANSMAN A., 186, 234, 331.
TEDOLDI A., 282.
TERNI E., 519.
TERRY C. S., 328.
THIMAN E. H., 329.
TIERSOT J., 466.
TIRABASSI A., 470.
TONI A., 331, 377.
TOSI L., 139, 280, 419.
TOYE F., 467.
TRAPP M., 471, 520.
TRANTWEIN F., 466.
TURINA J., 282.
VALCARCEL Th., 138.
VALTON W., 330.
VAN GILSE VAN DER PALS, 137.
VAUGHAM-WILLIAMS R., 140, 281.
VENEZIANI V., 281.
VIVALDI A., 520.
Vocalizzi nello stile moderno, 40.
VETTER W., 40.
WEBER J. A., 422.
WEITZEL W., 184.
WESTERMEYER K., 418.
WILLIAMS R. V., 140.
WOOLLET H., 232.
WUNCH H., 520.
ZACCHINI A., 470.
ZANOLLI W., 280.
ZENCK H., 377.
ZORZINI G., 137.
ZUCCOLI Gaet., 419.
ZINO C., 467.

CONCORSI

45, 94, 141, 191, 239, 283, 332, 380, 423, 472, 523.

NOTIZIE

45, 94, 141, 188, 236, 284, 333, 380, 423, 473, 521.

NECROLOGIO

BARTOCCI C., 286.
BAVAGNOLI M., 46.
BELLONI FILIPPI C., 334.
BENDAZZI GARULLI E., 286.
BERISSO A., 382.
BONETTI C., 334.
BORDINO M., 478.
BORLENGHI A., 382.
CAMPANARI U., 286.
CERRI C., 95.
CONSOLO E., 191.
CORRADI E., 142.
COUYBA M., 523.
DELMAS M., 523.
D'INDY V., 523.
DUPUIS S., 475.
FALENA U., 426.
FERRARI F., 46.
FORNARIO G., 382.
GALLET L., 478.
GIANI R., 191.
GIANOLI L., 426.
GRANI R., 142.
ISAIJE E., 286.
LACCHINI U., 334.
LARI F., 382.
LITTA P., 286.
MAXWELL G., 334.
MELBA N., 142.
MONTICO D., 95.
MUZII M., 95.
NERI G., 46.
NICOLETTI F., 286.
NIELSEN C., 426.
PAVLOVA A., 95.
PINKERT MOROTTI R., 286.
PITTALUGA S., 191.
PONZIO R., 46.
RADICIOTTI G., 191.
PENDANO A., 426.
ROSSI E., 46.
RIGHI T., 46.
SCHALK F., 282.
SEPPILLI A., 95.
TESSIER A., 382.
THOMSON C., 382.
VENTURA E., 142.
VIDAL P., 239.
VISNOVIZ E., 478.
WAGNER P., 478.

BIBLIOGRAFIA

46, 96, 143, 192, 240, 287, 334, 383, 427, 476, 524.

BRANI MUSICALI

DE PAOLI D. — *Campanellini d'argento*. Tra pagina 504-505.
FERRARIA L. E. — *Due Sonatine*. Tra pag. 408-409.
FERRARI TRECATE E. — *Martino il campanaro*. Tra pag. 120-121.
FORTINI P. — *Ma non vedi. - Dammi un ricciol*. Tra pag. 456-457.
GALUPPI B. — *Adagio*. Tra pag. 120-121.
MASETTI E. — *La boara. - Wasi-Wasinta*. Tra pagina 72-73.
PAVIA G. — *Primavera veneziana*. Tra pag. 168-169.
POZZOLI E. — *Campagna romana*. Tra pag. 216-217.
NATALETTI e PETRASSI. — *Sonno, sonno. - Fatte la Ninna-Nanna*. Tra pag. 264-265.
QUARATINO P. — *Donniccinole in tafferuglio*. Tra pagina 312-313.
TOCCHI G. L. — *Vendemmia*. Tra pag. 360-361.
VENÈ R. — *L'immenso mare*. Tra pag. 24-25.
ZANETTI L. M. — *L'uccellino canta*. Tra pag. 24-25.

INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

ITALIA

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

FERRARA.
Ditta Arnaldo Borsari - Pianof. - Musica - Gramm. - Radio - Mazzini, 75, Tel. 2-18.

GENOVA.
Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.

MILANO.
Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

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

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

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 26.

TORINO.
Augusta S.E.M.T. - Po, 3 - Musica. Istrum.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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.

Società delle Cartiere Meridionali

Sede in ROMA - Corso Umberto I, 184

LAVORAZIONE: Carte a macchina per giornali quotidiani — Rotocalco — Fotocalco — Cromolitografia — Offset — Carte da scrivere, e da stampa fine e finissime, bianche e colorate — Carte da musica, da registro, di puro straccio per documenti — Carte filogranate — Assorbenti — Impacco.

CARTONCINI: Bianchi e colorati — Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: Carte da lettera — Buste commerciali — Carte e quaderni scolastici — Carte rigate in genere — Rotolini per registratori cassa — Zone telegrafiche — Carte per confezione sigarette.

SPECIALITÀ: Carte da sigarette — Pelures per copialettere — Pelures collate da scrivere — Vergatine per copie — Carte Bibbia tipo Oxford — Opache per cataloghi.

STABILIMENTI:

ISOLA DEL LIRI SUPERIORE (Provincia di Frosinone)

GERMAGNANO (Provincia di Torino)

RAPPRESENTATA PER LA VENDITA DEI PROPRI PRODOTTI DALLA

Unione Commerciale Cartiere

Sede in ROMA

Via S. Claudio, 87

AGENZIE DI VENDITA:

TORINO - MILANO - VERONA - BOLOGNA - FIRENZE ROMA - BARI - NAPOLI - PALERMO


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO